

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Сыктывкарский государственный университет»

Н.В. Кожуховская

История русской литературы XIX века

Курс лекций

*Допущено УМО по классическому университетскому образованию для
студентов высших учебных заведений в качестве учебного пособия по
направлению подготовки 032700 – «Филология»*

Сыктывкар
Издательство Сыктывкарского госуниверситета
2013

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3
К 58

*Издаётся по постановлению научно-методического совета
ФГБОУ ВПО «Сыктывкарский государственный университет»*

Рецензенты:

Т.Я. Гринфельд-Зингурс, доктор филологических наук, профессор
Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина;

В.А. Поздеев, доктор филологических наук, профессор кафедры
русской и зарубежной литературы ВятГТУ

Кожуховская, Н.В.

К 58 История русской литературы XIX века : курс лекций. Сыктывкар:
Изд-во Сыктывкарского госуниверситета, 2013. 1056 с.

ISBN 978-5-87237-947-8

Издание подготовлено на основе переработанного курса лекций по истории русской литературы XIX века, который читался в течение тридцати лет на филологическом факультете Сыктывкарского государственного университета.

Сделана попытка сориентировать студента прежде всего на правильное восприятие смысла произведений (проблемы, идеи и т.п.) и способов его воплощения. Акцент сделан на этической и психологической проблематике, благодаря чему литература «золотого века» содействовала приобретению Россией статуса одной из первостепенных культурных держав мира.

Материал, предусмотренный университетской программой, освещен в хронологической последовательности. Стиль изложения сознательно (чтобы облегчить усвоение материала) сохраняет отдельные признаки и элементы живой устной речи.

Структура учебника ориентирована на формирование профессиональных компетенций, закрепленных ФГОС ВПО за дисциплиной «История русской литературы XIX века».

УДК 82.09(075.8)

ББК 83.3

ISBN 978-5-87237-947-8

© Кожуховская Н.В., 2013

© ФГБОУ ВПО «Сыктывкарский
государственный университет», 2013

Содержание

Предисловие.....	10
Лекция 1. Национальное своеобразие русской литературы. Русский характер.....	13
Лекция 2. Литературное движение 1800-1825 гг. Кризис идей классицизма и Просвещения, зарождение романтизма.....	22
2.1 Основные литературные объединения начала XIX века.....	22
2.2. Возникновение и развитие русского романтизма.....	27
2.3. Владислав Александрович Озеров (1769-1816).....	30
2.4. Василий Трофимович Нарезный (1780-1825).....	32
2.5. Иван Андреевич Крылов (1769-1844).....	35
2.5.1. Новаторство басен Крылова.....	35
2.5.2. Тематические группы басен Крылова.....	38
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>41</i>
<i>Библиографический список.....</i>	<i>42</i>
Лекция 3. Созерцательный романтизм: В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков.....	43
3.1. Василий Андреевич Жуковский (1783-1852).....	43
3.1.1. Элегический психологизм Жуковского.....	43
3.1.2. Романтическое двоемирие в лирике Жуковского.....	48
3.1.3. Проблематика и поэтика баллад Жуковского.....	48
Принципы переводческой деятельности.....	51
3.1.4. Фольклоризм Жуковского. Разработка жанра литературной сказки.....	56
3.2. Константин Николаевич Батюшков (1787-1855).....	58
3.2.1. Анакреонтика первого периода творчества Батюшкова.....	59
3.2.2. Послевоенное творчество Батюшкова.....	61
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>65</i>
<i>Библиографический список.....</i>	<i>66</i>
Лекция 4. Гражданский романтизм. Писатели-декабристы.....	67
4.1. Кондратий Федорович Рылеев (1795-1826).....	67
4.2. Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1797-1846).....	75
4.3. Александр Иванович Одоевский (1802-1839).....	80
4.4. Александр Александрович Бестужев (Марлинский) (1797-1837).....	83
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>88</i>
<i>Библиографический список.....</i>	<i>89</i>
Лекция 5. Александр Сергеевич Грибоедов (1795-1829).....	90
5.1 Отражение в комедии Грибоедова русской жизни начала XIX века и ее современный смысл.....	91
5.2. Новаторский характер «Горя от ума».....	97
<i>Вопросы и задания для самоконтроля.....</i>	<i>101</i>
<i>Библиографический список.....</i>	<i>102</i>
Лекция 6. Литературное движение 1825-1845 гг. Вторая волна русского романтизма: романтическая повесть и исторический роман.....	102
6.1. Развитие исторических жанров.....	103
6.1.1. Фаддей Венедиктович Булгарин (1789-1859).....	103
6.1.2. Нестор Васильевич Кукольник (1809-1868).....	104
6.1.3. Михаил Николаевич Загоскин (1789-1852).....	106
6.1.4. Иван Иванович Лажечников (1790-1869).....	108
6.1.5. Николай Алексеевич Полевой (1796-1846).....	111
6.1.6. Михаил Петрович Погодин (1800-1875).....	113
6.1.7. Александр Фомич Вельтман (1800-1870).....	114
6.2. Романтическая повесть.....	116
6.2.1. Алексей Алексеевич Перовский (Погорельский) (1787-1836).....	116
6.2.2. Николай Филиппович Павлов (1803-1864).....	119
6.2.3. Осип Иванович Сенковский (1800-1858).....	121
6.3. Философский романтизм.....	124
6.3.1. Владимир Федорович Одоевский (1804-1869).....	124
6.3.2. Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805-1827).....	130

<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	133
<i>Библиографический список</i>	134
Лекция 7. Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837).....	135
7.1. Лицейский и петербургский период творчества Пушкина.....	135
7.2. Ранняя политическая лирика. Разрушение канонов жанра и стиля. «Руслан и Людмила», «Гавриилиада».....	138
7.3. Романтический герой в творчестве Пушкина периода ссылки.....	143
7.4. Политическая и моральная проблематика трагедии «Борис Годунов».....	152
7.5. Проблема «человек и история» в творчестве Пушкина II половины 1820-х годов. Поэма «Полтава». Принцип реалистического историзма.....	158
7.6. Философская лирика Пушкина. Темы смысла жизни и судьбы.....	163
7.7. Тема поэта и поэзии в творчестве Пушкина.....	171
7.8. «Граф Нулин» и «Домик в Коломне»: обращение к миру частной жизни.....	175
7.9. «Евгений Онегин».....	178
7.9.1. Поэтика романа. Проблема жанра: диалог «поэзии» и «прозы» Проблема метода: диалог «литературы» и «жизни».....	178
7.9.2. Композиция и система персонажей. Нравственно-философская проблематика романа.....	185
7.10. «Маленькие трагедии», их идейное и художественное единство.....	200
7.11. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» - начало русской реалистической прозы.....	209
7.12. «Медный Всадник»: проблема личности и государства. Гете и Пушкин.....	221
7.13. Тема «героя времени» в «Пиковой даме».....	227
7.14. «Песни западных славян» и «Сказки», их связь с фольклором и идейно-философский смысл.....	231
7.15. Эволюция политических взглядов Пушкина. Позднее творчество.....	236
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	241
<i>Библиографический список</i>	244
Лекция 8. Поэты пушкинской поры. Альтернативные пути.....	245
8.1. Денис Васильевич Давыдов (1784-1839).....	246
8.2. Антон Антонович Дельвиг (1798-1831).....	248
8.3. Николай Михайлович Языков (1803-1846).....	251
8.4. Петр Андреевич Вяземский (1792-1878).....	255
8.5. Евгений Абрамович Баратынский (1800-1844).....	259
8.6. Александр Иванович Полежаев (1804 или 1805 -1838).....	269
8.7. Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807-1873).....	273
8.8. Петр Павлович Ершов (1815-1869).....	276
8.9. Алексей Васильевич Кольцов (1809-1842).....	278
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	283
<i>Библиографический список</i>	283
Лекция 9. Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841).....	284
9.1. Философская лирика Лермонтова. Тема смысла жизни и образ судьбы.....	284
9.2. Тема поэта и поэзии в лирике Лермонтова.....	295
9.3. Драматургия Лермонтова. Мотивы игры и маски в драме «Маскарад».....	296
9.4. «Кавказские» и «древнерусские» поэмы. Тема необратимости времени.....	299
9.5. «Тамбовская казначейша»: обращение поэмы к миру частной жизни.....	302
9.6. Мир и личность в поэмах «Мцыри» и «Демон».....	303
9.7. Проза Лермонтова. «Герой нашего времени»: композиция и система персонажей. Принцип реалистического психологизма.....	308
9.8. Принцип антитезы в творчестве Лермонтова.....	318
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	320
<i>Библиографический список</i>	321

Лекция 10. Николай Васильевич Гоголь (1809-1852).....	322
10.1. Гоголь-романтик. «Вечера на хуторе близ Диканьки».....	321
10.2. Норма и ее жизненная реализация в цикле повестей «Миргород».....	327
10.3. «Петербургские повести»: проблема уничтожения личности.....	331
10.4. Фантастика Гоголя – отражение странности мира. Трансформации художественного пространства.....	340
10.5. «Ревизор»: гротескность сюжета и реализм характеров.....	343
10.6. Гоголь о сюжетном обновлении комедии («Театральный разъезд после представления новой комедии»). Реализация этих принципов в гоголевской драматургии.....	348
10.7. «Мертвые души»: отражение противоречий между инертностью русского общества и потенциальными возможностями развития России.....	351
10.8. Проблема положительного героя в творчестве Гоголя. «Выбранные места из переписки с друзьями».....	358
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	361
<i>Библиографический список</i>	362
Лекция 11. Русская культура начала XIX века.....	363
11.1. Архитектура.....	363
11.2. Музыка.....	364
11.3. Живопись.....	367
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	376
<i>Библиографический список</i>	376
Лекция 12. Литературное движение 1845-1855 гг. Poleмика западников и славянофилов. «Натуральная школа» и начало русского реализма.....	377
12.1. Западничество и славянофильство.....	377
12.2. Идеино-художественная платформа «натуральной школы».....	381
12.3. Проблема «человек и среда» в литературе 1845-55 гг.....	386
12.3.1. Александр Васильевич Дружинин (1824-1864).....	386
12.3.2. Владимир Александрович Соллогуб (1813-1882).....	387
12.3.3. Сергей Тимофеевич Аксаков (1791-1859).....	388
12.3.4. Владимир Иванович Даль (1801-1872).....	390
12.3.5. Дмитрий Васильевич Григорович (1822-1900).....	390
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	392
<i>Библиографический список</i>	393
Лекция 13. Александр Иванович Герцен (1812-1870).....	394
13.1. Художественное творчество Герцена. Проблема «человек и среда».....	394
13.2. Политические взгляды Герцена в публицистике.....	399
13.3. «Былое и думы»: отражение истории в человеке.....	404
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	409
<i>Библиографический список</i>	409
Лекция 14. Федор Иванович Тютчев (1803-1873).....	410
14.1. Натурфилософская лирика Тютчева. Человек и природа.....	411
14.2. Одиночество человека в поэзии Тютчева.....	418
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	425
<i>Библиографический список</i>	425
Лекция 15. Афанасий Афанасьевич Фет (1820-1892). «Искусство для искусства» и поэты фетовского круга.....	426
15.1. Гармония мира в лирике Фета.....	427
15.2. Художественное новаторство лирики Фета.....	433
15.3. Поэты фетовского круга.....	436
15.3.1. Аполлон Александрович Григорьев (1822-1864).....	436
15.3.2. Яков Петрович Полонский (1819-1898).....	437
15.3.3. Аполлон Николаевич Майков (1821-1897).....	439
15.3.4. Алексей Константинович Толстой (1817-1875).....	441
15.3.4.1. Жанр притчи и политической сатиры в поэзии Толстого.....	444
15.3.4.2. Исторический роман: «Князь Серебряный».....	446
15.3.4.3. Драматургия А.К.Толстого. «Царь Федор Иоаннович» - развитие	

пушкинской темы политики и морали.....	448
15.3.4.4. «Творчество» К.Пруткина.....	451
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	457
<i>Библиографический список</i>	458
Лекция 16. Литературное движение 1855-1865 гг. Формирование классического реализма. Беллетристы-«шестидесятники».....	459
16.1. Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817-1903). Жанровое своеобразие и идея драматургической трилогии.....	460
16.2. Алексей Феофилактович Писемский (1821-1881) Проблема «человек и среда» в литературе классического реализма (роман «Тысяча душ»).....	463
16.3. Творчество беллетристов-«шестидесятников».....	467
16.3.1. Николай Васильевич Успенский (1837-1889).....	468
16.3.2. Василий Алексеевич Слепцов (1836-1878).....	468
16.3.3. Федор Михайлович Решетников (1841-1871).....	470
16.3.4. Николай Герасимович Помяловский (1835-1863). «Мещанское счастье» и «Молотов»: бунт личности против нивеляции.....	472
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	478
<i>Библиографический список</i>	479
Лекция 17. Николай Гаврилович Чернышевский (1828-1889).....	480
17.1. Материалистическая эстетика Чернышевского.....	480
17.2. Теория «разумного эгоизма» Чернышевского.....	483
17.3. Манифестация идей Чернышевского в романе «Что делать?». Совмещение жанровых признаков утопии и романа воспитания личности.....	486
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	494
<i>Библиографический список</i>	495
Лекция 18. Николай Алексеевич Некрасов (1821-1877/78 н.ст.) и демократическая поэзия середины века.....	496
18.1. Народная тема в поэзии Некрасова. Облики России.....	496
18.2. Сатира Некрасова.....	505
18.3. Тема «героя времени» в лирике Некрасова.....	507
18.4. Тема поэта и поэзии в лирике Некрасова.....	511
18.5. «Кому на Руси жить хорошо» как народно-христианская утопия.....	514
18.6. Художественное своеобразие лирики Некрасова.....	524
18.7. Демократическая поэзия середины века и поэты некрасовской школы.....	526
18.7.1. Николай Платонович Огарёв (1813-1877).....	527
18.7.2. Алексей Николаевич Плещеев (1825-1893).....	532
18.7.3. Сатира поэтов-«искровцев».....	534
18.7.3.1. Василий Степанович Курочкин (1831-1875).....	534
18.7.3.2. Дмитрий Дмитриевич Минаев (1835-1889).....	536
18.7.3.3. Николай Александрович Добролюбов (1836-1861).....	538
18.7.4. Иван Саввич Никитин (1824-1861).....	539
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	542
<i>Библиографический список</i>	543
Лекция 19. Александр Николаевич Островский (1823-1886).....	544
19.1. Раннее творчество: определение проблематики и круга героев.....	544
19.2. Судьба традиционного драматического героя в пьесе Островского «Доходное место».....	548
19.3. «Гроза»: внешний и внутренний конфликт.....	551
19.4. Судьба традиционного драматического героя в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты».....	554
19.5. Тема нравственной деградации общества в пьесах Островского. «Женитьба Бальзаминова», «Бешеные деньги», «Волки и овцы».....	556
19.6. Судьба традиционного драматического героя в пьесе Островского «Лес».....	560
19.7. Трансформация жанра мелодрамы. «Последняя жертва».....	562
19.8. «Бесприданница» как социально-психологическая драма.....	565
19.9. «Снегурочка» - «весенняя сказка».....	570

19.10. Художественные особенности драматургии Островского.....	573
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	576
<i>Библиографический список</i>	577
Лекция 20. Иван Александрович Гончаров (1812-1891).....	578
20.1. «Обыкновенная история»: спор героев и авторская позиция.....	578
20.2. «Обломов»: двойственный характер позиции героя. Социальное, психологическое и философское содержание понятия «обломовщина».....	583
20.3. «Обрыв»: размышления о будущем России.....	589
20.4. Своеобразие реализма Гончарова.....	594
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	595
<i>Библиографический список</i>	596
Лекция 21. Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883).....	597
21.1. «Записки охотника»: особенности сюжета и композиции.....	599
21.2. Повести Тургенева 1850-х гг. - герои и проблемы.....	604
21.3. Образ героя времени в романе «Рудин».....	610
21.4. «Дворянское гнездо» - продолжение пушкинской линии в литературе.....	613
21.5. «Накануне» - проблема выбора пути.....	616
21.6. Отношение Тургенева к нетерпимости и догматизму «отцов» и «детей». Социальный и общечеловеческий смысл конфликта.....	619
21.7. «Дым» Тургенева, его отличия от романов 1850-х гг.....	625
21.8. «Новь» Тургенева как итоговый роман.....	629
21.9. Типы героев в творчестве Тургенева. Статья «Гамлет и Дон-Кихот».....	632
21.10. Проблематика и поэтика «таинственных повестей» Тургенева.....	635
21.11. Особенности психологизма Тургенева. Тип повествователя.....	642
21.12. Тургеневские «Стихотворения в прозе»: идеи, жанр, поэтика.....	646
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	649
<i>Библиографический список</i>	651
Лекция 22. Русская культура середины XIX века.....	652
22.1. Музыка.....	652
22.2. Живопись.....	655
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	665
<i>Библиографический список</i>	665
Лекция 23. Литературное движение 1865-1880 гг. Народничество. Писатели-семидесятники. Темы, идеи, художественное своеобразие.....	666
23.1. Николай Николаевич Златовратский (1845-1911).....	667
23.2. Сергей Михайлович Степняк-Кравчинский (1851-1895).....	667
23.3. Андрей Осипович Осипович-Новодворский (1853-1882).....	669
23.4. Николай Елпидифорович Каронин-Петропавловский (1853-1892)	670
23.5. Глеб Иванович Успенский (1843-1902).....	671
23.5.1. Образ «растеряевщины» у Г.Успенского.....	671
23.5.2. Положительное содержание крестьянской жизни и проблема размывания ее устоев в «деревенских» циклах Успенского.....	675
23.5.3. Очерк Успенского «Выпрямила».....	680
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	682
<i>Библиографический список</i>	682
Лекция 24. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826-1889).....	683
24.1. «История одного города» - модель истории России.....	685
24.2. Сатирические типы щедринских циклов. Образы «хозяев жизни» и эволюция либерального поколения 1830-40-х гг.....	691
24.3. «Господа Головлевы» - переосмысление тургеневских тем.....	699
24.4. Пореформенная Россия в изображении Щедрина.....	704
24.5. «Сказки» Щедрина. Реалистический гротеск и принципы поэтики.....	711
24.6. Позднее творчество Щедрина: тема «мелочей» и быта.....	716

<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	721
<i>Библиографический список</i>	722
Лекция 25. Федор Михайлович Достоевский (1821-1881).....	723
25.1. Ранние повести Достоевского. Новаторство в решении темы «маленького человека».....	723
25.2. Зло социальное и онтологическое в «Записках из Мертвого дома».....	732
25.3. «Униженные и оскорбленные»: становление художественного метода Достоевского.....	736
25.4. Достоевский о философии индивидуализма («Записки из подполья»).....	738
25.5. Нравственно-философская проблематика романа «Преступление и наказание».....	742
25.6. Роман «Идиот»: мир и «князь Христос».....	753
25.7. «Бесы»: реализация страшного сна Раскольникова.....	757
25.8. Проблема свободного выбора и ответственности человека в позднем творчестве Достоевского. Роман «Братья Карамазовы».....	763
25.9. Изображение человека в творчестве Достоевского (концепция личности, особенности психологизма).....	774
25.10. Теория полифонизма и жанровые истоки романа Достоевского.....	777
25.11. Поэтика Достоевского.....	780
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	783
<i>Библиографический список</i>	785
Лекция 26. Николай Семенович Лесков (1831-1895).....	786
26.1. Россия и русский человек в произведениях Лескова.....	786
26.2. Повесть Лескова «Очарованный странник»: жанр, герой, проблематика.....	794
26.3. Лесковская концепция праведничества.....	796
26.4. Художественное своеобразие творчества Лескова.....	803
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	805
<i>Библиографический список</i>	805
Лекция 27. Лев Николаевич Толстой (1828 – 1910).....	806
27.1. Автобиографическая трилогия Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Тема становления личности.....	807
27.2. Особенности психологизма Толстого.....	810
27.3. Проблемы «человек и война», «природа и цивилизация» в повестях и рассказах Толстого.....	815
27.4. «Война и мир»: проблематика, жанр, система персонажей.....	822
27.5. «Война и мир»: философия истории.....	840
27.6. «Анна Каренина»: «семейная» тема и нравственно-философская проблематика романа.....	845
27.7. Тема прозрения в пьесах и поздних повестях Толстого.....	853
27.8. Социально-идеологический роман «Воскресение».....	859
Анализ механизма конформности.....	866
27.9. Нравственные искания Толстого (публицистика).....	866
27.10. Эстетические взгляды Толстого.....	874
27.11. Пафос «ясности» в «народных рассказах» и притчах Толстого. Толстовские идеи в «Круге чтения».....	877
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	882
Приложение. Выдержки из «Круга чтения».....	884
<i>Библиографический список</i>	888
Лекция 28. Литературное движение 1881-1900 гг.: в поисках обновления метода.....	889
28.1. Литература конца века: общая характеристика.....	890
28.1.1. Натуралистические тенденции: И.Н.Потапенко, П.Д.Боборыкин.....	890
28.1.2. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1852-1912).....	892
28.2. Основные мотивы поэзии конца века.....	893
28.2.1. Константин Константинович Случевский (1837-1904).....	893
28.2.2. Семен Яковлевич Надсон (1862-1887).....	896

28.2.3. Алексей Николаевич Апухтин (1840-1893).....	898
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	900
<i>Библиографический список</i>	900
Лекция 29. Всеволод Михайлович Гаршин (1855-1888).....	901
29.1. Гаршинский герой - человек с повышенной этической ответственностью.....	901
29.2. Жанр притчи в творчестве Гаршина.....	909
29.3. Художественное своеобразие творчества Гаршина.....	912
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	916
<i>Библиографический список</i>	916
Лекция 30. Владимир Галактионович Короленко (1853-1921).....	917
30.1. Романтический реализм Короленко.....	918
30.2. Философские притчи Короленко.....	922
30.3. Русский национальный характер в изображении Короленко. Проблема «свое - «чужое» в повести «Без языка».....	927
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	936
<i>Библиографический список</i>	936
Лекция 31. Антон Павлович Чехов (1860-1904).....	937
31.1. Ранняя проза Чехова. Переосмысление классических литературных схем.....	937
31.2. Проблема коммуникации в творчестве Чехова.....	944
31.3. Ранняя лирическая проза Чехова. Повесть «Степь».....	950
31.4. «Скучная история» Чехова: тема жизненных итогов.....	953
31.5 «Рассказы прозрения» и особый характер чеховских финалов.....	958
31.6. Теории и жизнь в прозе Чехова («Палата № 6», «Черный монах» и пр.).....	965
31.7. Повесть Чехова «Дуэль»: человек в зеркале литературы.....	974
31.8. Обыденное и обывательское в художественной системе Чехова.....	978
31.9. Лирическая проза Чехова.....	983
31.10. Поэтика Чехова.....	988
31.11. Чеховский водевиль: герои и поэтика.....	992
31.12. Новаторство Чехова-драматурга. Особенности психологизма.....	995
31.13. «Чайка»: тема любви и служения искусству.....	1000
31.14. «Дядя Ваня»: тема дела и жизненного призвания.....	1004
31.15. «Три сестры»: тема времени и надежды.....	1008
31.16. «Вишневый сад»: судьбы героев и судьба страны.....	1012
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	1020
<i>Библиографический список</i>	1023
Лекция 32. Русская культура конца XIX века.....	1024
32.1. Музыка.....	1024
32.2. Живопись.....	1008
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	1045
<i>Библиографический список</i>	1047
Приложение: синхронистическая таблица важнейших событий общественной, литературной и культурной жизни России XIX века.....	1048

Предисловие

Данное учебное пособие подготовлено на основе переработанного курса лекций по истории русской литературы XIX века, который читался в течение тридцати лет на филологическом факультете Сыктывкарского государственного университета. Появление этого учебника вызвано несколькими причинами.

Во-первых, реформа системы высшего образования в России с переходом на двухуровневую модель (бакалавриат / магистратура) актуализировала комплекс проблем, связанных с необходимостью организации самостоятельной работы студентов. Традиционно университетское филологическое образование в этой области ориентировано по двум направлениям: чтение программных художественных произведений и проработка научной литературы (монографий и т.п.). Вместе с тем прогрессирующее ускорение темпов и изменение форм современной жизни в последние годы все больше увеличивают разрыв между кругом понятий, жизненным опытом вчерашнего выпускника школы – и писателей-классиков, которые работали одно-два столетия тому назад. Любому преподавателю известно, как часто студенты, оставленные «один на один» с классическим текстом, обнаруживают неполное понимание (или даже полное непонимание) его подлинного смысла и проблематики, поскольку пытаются объяснять их в рамках своих собственных представлений и системы ценностей. Так нарушается главный принцип профессионального подхода к тексту – историзм, и у будущих филологов образуется и закрепляется превратное понимание русской литературной классики.

Все сказанное относится также и к научным источникам, поскольку они адресованы, как правило, уже состоявшимся специалистам со сформировавшимися навыками работы с научной литературой. Что касается студента младших курсов, то он вынужден на свой страх и риск преодолевать пропасть между уровнем возможностей выпускника школы – и филолога-профессионала. И чаще всего он оказывается не в состоянии самостоятельно вычленив из объемного монографического исследования необходимые ему для подготовки к экзамену тезисы, а также верно их интерпретировать. Как правило, этот материал разбросан по многим монографиям и статьям, существует разрозненно; иногда вообще труднодоступен. А в силу идеологического характера литературоведческой науки многие исследования советской эпохи являются частично устаревшими (сохраняя при этом научную полноценность значительной части своих посылок и выводов): их нельзя и не следует удалять из программы, но требуется отчетливое понимание степени «морального износа» их отдельных положений, – и это тоже непростая задача для студента-второкурсника.

Таким образом, налицо необходимость в пособиях, которые носили бы «промежуточный» характер и по возможности доступно и ясно, с максимальной адекватностью доводили до сведения студента главные результаты многолетней работы литературоведов – специалистов по русской классической литературе, постепенно подготавливая будущих бакалавров к дальнейшей работе с научной литературой «в автономном режиме» и приучая их к правильному использованию литературоведческого терминологического аппарата.

Во-вторых, традиционный учебник в силу самой природы своего жанра нацелен на выстраивание неких историко-литературных рядов, т.е. это «история литературы» в собственном смысле слова: хроника направлений, эстетических течений, споры критиков, война журналов и т.п. Такой панорамный подход оставляет минимум места для литературоведческого анализа отдельных произведений: он обычно представлен в виде общей характеристики «проблемы». А ведь «ноу-хау» русской классики всегда составляли как раз вопросы моральные, философские и психологические (литература как «учебник жизни»). Между тем в классических вузовских учебниках все это вынужденно отодвинуто на второй план.

Настоящее пособие не ставит перед собой цель дублировать и тем более заменять многочисленные учебники по истории русской литературы XIX века, которые уже существуют и продолжают появляться: они успешно решают свои собственные задачи, представляя студентам (как только что было сказано) глобальную панораму русской литературной жизни. Здесь же сделана попытка сориентировать студента прежде всего на правильное восприятие смысла произведений (проблемы, идеи и т.п.) и способов его воплощения. Акцент сделан на этической и психологической проблематике, т.е. именно на том, благодаря чему литература «золотого века» содействовала приобретению Россией статуса одной из первостепенных культурных держав мира. Утрата современным гражданином России (а тем более филологом) способности к верному и полному пониманию этой стороны собственного культурного наследия явилась бы нравственной и социальной катастрофой, значение которой невозможно переоценить.

Итак, структура данного учебного пособия вытекает из обозначенных выше задач. Обзорные темы представлены в нем лишь в той мере, в какой это необходимо для обеспечения минимальной логической связности повествования; более подробная и развернутая характеристика литературного процесса XIX века содержится в уже существующих вузовских учебниках, к которым мы в данном случае и отсылаем студентов. Основное пространство текста занимают портреты-«медальоны» самых значительных писателей. «Третий ряд» литературы упомянут мимоходом, «второй», о котором студенты должны иметь общее представление, - несколько подробнее; крупным планом представлено то, что входит в перечень произведений для обязательного чтения, самым крупным – произведения школьной программы.

В конце каждой темы приведен краткий список литературы (обязательной и дополнительной). Студенты могут обратиться к соответствующим библиографическим трудам для получения более полной информации по существующим исследованиям. Здесь же перечислена только небольшая их часть, а именно работы, в которых произведения русских классиков рассматриваются прежде всего под важным для нас в этом случае углом зрения. Автор учебного пособия полностью отдает себе отчет в том факте, что при этом остался неупомянутым ряд солидных, авторитетных, интересных трудов, в том числе принадлежащих выдающимся исследователям, - но только по названной выше причине. В силу понятных технических проблем не указано также большое число источников, из которых почерпнута какая-нибудь одна особенно емкая фраза или выражение. Как известно каждому преподавателю, специфика лекторской работы (в отличие от «академической» научной) заключается среди прочего и в том, что в процессе многолетнего чтения курса «свой» материал (идеи, интерпретации и т.п.) сплошь и рядом неразрывно срастается с неделимым целым с «чужим» - и полученный сплав уже просто не разделить на исходные первоэлементы. В таком качестве в данном пособии использованы работы не только по литературоведению, но также по истории, философии, культурологии, психологии, естественным наукам и т.п. Приходится оговаривать (в том числе в силу возможности невольного «плагиата») компилятивный характер предлагаемого учебника, цель которого, как уже говорилось, - не предложить оригинальную концепцию истории литературы XIX века, а с опорой на существующие исследования сориентировать студентов на правильное восприятие и понимание произведений русской классики.

Материал, предусмотренный университетской программой, освещен в хронологической последовательности. Стиль изложения сознательно (чтобы облегчить усвоение материала) сохраняет отдельные признаки и элементы живой устной речи.

В учебнике сделана попытка по возможности устранить противоречия, нередко возникающие, когда в пределах одной книги совмещаются концепции разных исследователей, у каждого из которых присутствует индивидуальное понимание тех или иных проблем литературного процесса, творчества отдельного писателя или произведения. Для удобства восприятия текст внутри каждой темы разбит на отдельные

проблемно-тематические блоки, ориентировочно озаглавленные так, как может быть сформулирован экзаменационный вопрос. Помимо списка литературы, в заключение каждой темы даются вопросы для самоконтроля, а также задания, ориентирующие на разные виды самостоятельной работы.

Данная структура учебника ориентирована на формирование профессиональных компетенций, закрепленных ФГОС ВПО за дисциплиной «История русской литературы XIX века», а именно:

- *Способность демонстрировать знание основных положений и концепций в области теории и истории изучаемой литературы, теории коммуникации, филологического анализа и интерпретации текста, представление об истории, современном состоянии и перспективах развития филологии.*

Формирование данной компетенции обеспечивает группа вопросов, нацеленная на воспроизведение и закрепление лекционного материала, с помощью которых студент может сконцентрироваться на особенно значимых, концептуальных положениях, относящихся к изучаемой теме.

- *Владение базовыми навыками сбора и анализа языковых и литературных фактов с использованием традиционных методов и современных информационных технологий.*

Эта компетенция формируется при помощи творческих заданий нескольких типов:

А) самостоятельно применить усвоенные теоретические положения к новому материалу / проблемной ситуации;

Б) произвести анализ предлагаемого текста в заданном аспекте (например, сопоставительный, композиционный и пр.);

В) подготовить конспект (аннотацию, реферат) предложенных научных источников;

Г) произвести (и прокомментировать) сопоставление различных суждений критиков / литературоведов по той или иной проблеме;

Д) собрать библиографию по современному состоянию вопроса (творчеству какого-либо автора);

Е) написать с опорой на научные источники доклад (или подготовить спецвопрос) по одной из предложенных на выбор тем;

Ж) решить задачу эвристического типа.

- *Свободное владение основным изучаемым языком в его литературной форме.*

Формирование этой компетенции осуществляется в процессе чтения художественной и научной литературы (пассивно), а также в построении собственных текстов (активно) - анализ, доклад и т.п.

Лекция 1. Национальное своеобразие русской литературы. Русский характер

Нельзя говорить о русской литературе, не отдавая себе отчета в том, что значит слово «русский» - или же понимая дело так, будто оно означает просто безликую совокупность людей, проживающих на определенной территории. Иными словами, перед нами встает проблема национального характера. От нее нельзя отмахнуться при помощи дежурных комплиментарных фраз. Свои выраженные черты есть у каждой нации: весь вопрос в том, какие именно – и что за причины содействовали их формированию.

Представленный в своем первоначальном виде в народной среде, национальный характер, однако, присутствует в виде рефлекса даже в самой избранной части общества, где он задает точку зрения на мир, и тем более в художественном сюжетном материале, поскольку он имеет дело с русским народом в целом, а не только с представителями привилегированных сословий. Неизменно сохранится некий общий знаменатель, который и позволяет говорить о существовании такого явления, как национальный характер.

В монографии К.Касьяновой развивается мысль о том, что применительно к сословному обществу точнее говорить о некоем «прототипе» национального характера – характере этническом. Там, где человек от рождения прикреплен к какой-либо социальной группе, система его ценностей и представлений будет определяться преимущественно принадлежностью к этой группе (крестьянин, ремесленник, купец и т.п.). И только в XIX веке сословное общество начинает расслаиваться. Из него вырываются своего рода духовные и интеллектуальные «аутсайдеры», отважившиеся жить «своим умом». Это и «лишние люди» пушкинско-тургеневской эпохи, и разночинцы-шестидесятники: к ним-то позднее и будет применено понятие «интеллигенция».

Миссией русской интеллигенции в этом веке как раз и стала выработка (на основе этнической традиции) духовных ориентиров, общих уже для нации, а не только для ее отдельно взятых классов.

В интересной (хотя не бесспорной в некоторых своих оценках) работе Б.Ф.Егорова указываются следующие факторы, способствовавшие формированию русского менталитета: обширное **имперское государство** с разбросанным, преимущественно деревенским населением (в «компактной» Европе уже в средние века процветала урбанизация), **православная религия** и **крепостное право**.

Россия как империя – подчиняясь логике существования любой империи - стремилась к расширению своих границ, и без того представлявших немалые трудности для обороны: за счет Украины, Сибири, Средней Азии, Прибалтики и т.д. Многонациональный характер страны способствовал формированию культуры открытого, глобального типа и вместе с тем создавал ряд дополнительных проблем. Европейская просвещенность контрастировала с азиатским деспотизмом. Большие пространства делали страну неоднородной. Информация распространялась медленно (даже об установлении Советской власти Сибирь в целом узнала только на следующий год). Неспешный темп течения времени формировал традиционалистский склад сознания («и завтра то же, что вчера»).

Общинный деревенский быт подталкивал к универсализации местного порядка вещей: словом «мир» по-русски обозначается и космос, и крестьянская община. Такой уклад развивал принципы взаимопомощи, участия в судьбе соседа и даже «чужака» - странника, нищего; но он же рождал настороженность в отношении всяких попыток поколебать устоявшиеся нормы общежития, отношения к жизни: к тому, что любой чужеродный «элемент» мог принести в этот мир. По природе своей община консервативна. Здесь уже заключалось известное противоречие с тем обстоятельством, что Российская империя ассимилировала все новые и новые земли и народы, - и с ними необходимо было мирно сосуществовать. Возможно, именно этим отчасти объясняется

такая выраженная черта национального характера, как терпение. Проведенные психологами исследования показали, что по этой шкале, научно именуемой «репрессия» (вытеснение, подавление социально неприемлемых переживаний и поступков), русские заметно опережают представителей других национальностей.

Русская пословица ставит Бога в пример человеку именно по этому качеству: «Бог терпел, и нам велел». Таким образом, мы выходим к следующему важному фактору – конфессиональному: православная религия и ее роль в формировании национального характера.

Православное сознание очень высоко оценивает такие достоинства, как способность к смирению и самоограничению. Это повышает духовный «статус» человека, дает ему возможность контролировать проявления своей «земной» природы (совет Онегина Татьяне: «Учитесь властвовать собою!») и не попадать к ней в рабство всецело, освобождая свои силы для творчества и добра – служения Богу (служения, понимаемого русской литературой, что мы увидим ниже, как исполнение главной заповеди – любви к ближнему). Такая позиция (терпение, скромность, самоконтроль) в максимальной степени нацелена на сохранение исконной гармонии мира, к которому человек приспосабливается, вместо того чтобы активно приспосабливать его к себе, разрушая тем самым базовые «балансы». П.Флоренский подчеркивал этимологическое родство русских слов *миръ* (Вселенная) и *миръ* (согласие, гармония). Природа единства Вселенной видится здесь нравственной, в отличие, например, от греческого языка, где это единство усматривается в эстетическом строе: *космос* происходит от корня *космео* - «украшаю» (отсюда же - слово *косметика*). *Космос* – это «украшение», произведение искусства. Так же и латинское *mundus* – «мир» (франц. *le monde*) - значит собственно «украшение».

Представление о моральном законе как изначально присущем бытию резко повышает в русском национальном сознании статус таких ценностей, как истина и справедливость. Слова *справедливость*, *правда*, *праведность* – опять-таки, однокоренные. И это очень важно. В каком-то смысле можно сказать, что такой язык признает *правдой*, т.е. реально существующим только то, что *справедливо* и *праведно*, - пишет исследовательница К.Касьянова. (Можно, разумеется, оценить это как «идеалистическую позицию», - но ведь нередко случается, что зло набирает силу именно благодаря тому, что оно признается всеми как данность и факт, то есть благодаря нашему «реалистическому» взгляду на вещи, который подталкивает к выводу: «все равно ничего не поделаешь».) Знаменитое русское «правдоискательство» - не миф, оно подтверждено данными исследований, показывающими высокие баллы по шкале так называемого «судейского комплекса»: он выражается в стремлении установить абсолютную и объективную (не зависящую от меня и моих потребностей) *истину*. (Слово *истина* в русском языке обладает частотностью, в пять раз превышающей частотность слова *truth* в английском!)

Это означает, что русский человек настроен на приспособление именно к такому – справедливому – миру и может вытерпеть многое, если есть надежда на то, что терпит он ради благого дела, ради того, чтобы Вселенная пребывала в изначальной своей гармонии («миру – мир»). Ради этого можно и нужно поступиться своими частными интересами. Но вот если вера эта пропадает, - тогда наступает распад традиционных ценностей, традиционного образа жизни. Изменение касается не частных, а «абсолютных точек отсчета» (К.Касьянова) – и происходит апокалиптический взрыв: бунт, революция.

По принципиальным вопросам православное сознание отличается решительной несклонностью к компромиссам. Оно четко структурирует духовный уровень бытия на рай и ад (никакого чистилища!). Затянувшаяся драма религиозной реформы в России (деятельность патриарха Никона и раскол) как раз и выявила неспособность такого типа сознания к достижению «консенсуса»: образовались как бы два православия, каждое из которых почитало себя единственно православным.

В интересующем нас отношении это обуславливает такую черту русских людей (и русских литературных героев), как максимализм, бытовую «негибкость», упрямство: эта

черта полно проявлена в таких разных личностях, как Чацкий, Татьяна Ларина, Печорин, Базаров, Лиза Калитина, Катерина Кабанова, Раскольников, Мышкин, Андрей Болконский... Нетрудно убедиться, что эти персонажи, при всей их несхожести, – очень «русские». Несклонность действительности отвечать ожиданиям и запросам личности провоцировала появление в России типа писателя с надломленной психикой: Батюшков, Гоголь, Достоевский, Гаршин...

«Судейский комплекс» в сочетании с максимализмом (упрямством) и эмоциональной невоспитанностью (еще один показатель, по которому русские имеют высокий результат: он отражает природную склонность идти «на поводу» у своих эмоций) мог бы дать в итоге очень опасные результаты, если бы проявления его не ограничивались другими ярко выраженными характеристиками: сила воли, способность к самоограничению и воспитываемое православной культурой смирение. Можно сказать, что русская эмоциональная несдержанность идет «от природы», а сдержанность (репрессия) – «от культуры» (К.Касьянова): она развивается как предохранительный механизм. Смирение обращает «судейский комплекс» внутрь человека, заставляя придирчиво анализировать прежде всего собственные чувства, мысли и действия на предмет выявления в них отклонений от *правды-справедливости*. Не случайно Пушкин так настойчиво возвращается к своей выстраданной мысли о необходимости обрести «свой высший суд» в себе самом: «Самостоянье человека – залог величия его».

Когда механизмы смирения и чувства вины отказывают, появляется активное недовольство жизнью, устроенной «неправильно», людьми, которые думают и поступают «неверно», и т.д., со всеми вытекающими отсюда последствиями. Мания величия – прямая противоположность смирению – подталкивает к экспериментам, подобным тем, что имели место при Иване Грозном, при Петре I, при Сталине (не вдаваясь в оценку конкретной степени пользы / вреда от этих экспериментов, следует признать их, во всяком случае, рискованными)... Русский «безудерж» проявлялся у представителей всех сословий: он был чертой национальной, а не классовой и давал о себе знать даже в носителях высшей власти – достаточно вспомнить дикие выходки Павла Первого (немногим уступали ему и Петр, и Николай Первый). В более сдержанном варианте он проявляет себя как знаменитая «русская удаль».

Терпение и смирение, сформированные названными выше конфессиональными и государственными факторами (православная религия и «имперскость» России) приобрели дополнительную окраску и смысл под воздействием третьего фактора.

Крепостное право в нашей стране имело свою печальную историю и традицию. Ему предшествовали века холопства (в Киевской и Московской Руси) и монголо-татарского ига. Столетия труда, результаты которого были полностью отчуждены от работника, нисколько не подвигали на трудовой энтузиазм (XVIII век потому и будет смотреться таким отрадным исключением, что покажется: мы – наконец-то! – трудимся для себя). Любовь русского человека к праздничным, бездельным дням, непонятная для европейца, работающего ради собственного благосостояния, протащила за ним через столетия. Лесковский Левша, отклоняя завидное предложение осесть на жительство в Англии, мотивировал это тем, что у англичан, кроме воскресенья, «никаких экстренных праздников нет». Сегодняшняя российская власть, обзаведясь своими табельными праздниками и восстановив церковные, не отказалась и от советских, отдавая себе, видимо, отчет в непопулярности подобной меры. Иван-дурак – «международный» фольклорный герой: этот персонаж (безразлично, зовется ли он Джеком или Гансом) служит утверждению идеи бескорыстной доброты, противопоставленной голому практицизму. Но русская сказка – замечает Б.Ф.Егоров – дополнила галерею положительных «Иванов», обычно весьма активных и энергических, образом Емели, который не желает слезть с печи.

Не все, впрочем, в вопросе о статусе труда в нашем национальном сознании поддается объяснению с узко-социологических позиций. Хладнокровное отношение к

результатам собственного труда, по мнению историка В.О.Ключевского, воспитывалось также и суровым климатом, который был способен в одночасье поставить под угрозу и пустить прахом плоды долгих земледельческих усилий. Это подталкивало к своеобразному фатализму: «*Авось, о Шиболет народный...*» - Пушкин в «Евгении Онегине» привел это типично русское словечко как некий ключ к национальному характеру. *Авось* не переводится ни на какие иностранные языки: это не просто *может быть* – это целая жизненная философия.

Относительно невысокое положение труда на русской ценностной шкале подкреплялось и тем, что сама сфера материального благополучия не котируется в православном сознании так высоко, как, допустим, в протестантизме, который видит в труде главный смысл и предназначение жизни человека и средство устроения его души (вспомним, к чему приходит в конце своего пути хотя бы гетевский Фауст). Это не означает, что русский человек не трудолюбив. Но для него труд, как правило, не мог сделаться абсолютной и безусловной ценностью. (Эта проблема отражается в противоречивом отношении, которое вызывает у нас фигура гончаровского Обломова – самого классического типа «русского лентяя».)

Взаимодействие разных факторов наблюдается также в генезисе другой отмеченной выше черты: смирение, терпение, самоотречение от времени до времени прорываются неконтролируемыми вспышками ярости. Ничего нет странного в том, что раб склонен бунтовать против рабского своего положения. Очевидно, бунтует он от невозможности выносить долее «такую» жизнь; но само чувство невыносимости возникает лишь при сознании внутренней неоправданности этих жертв.

Бунт мог принимать разные формы: от мятежа («Капитанская дочка») до ухода от мира, странничества (герои Лескова), от нигилизма базаровского толка до обобщающих философских доктрин персонажей Достоевского... С этой точки зрения бунтом является и позиция, занимаемая русским «лишним человеком»: именно так оценивает окружение поведение Чацкого, Онегина, Печорина, Бельтова: «Он фармазон!..» Это и есть те самые люди, выломившиеся из системы привычных представлений, о которых шла речь в начале настоящей главы. Они начали испытывать некую духовную неустроенность, неблагополучие: первый симптом кризиса привычных ценностей, сложившихся на базе сословного общества. (Именно такой тип личности В.М.Маркович в своей работе, о которой речь пойдет ниже, назовет «люди нового времени».)

Нацеленность русской культуры на высшие духовные цели подтверждается анализом словарной семантики, произведенным А.Вежбицкой. Так, она отмечает присутствие в русском языке по сути непереводаемого слова *пошлый*. Дело в том, что в «Оксфордском англо-русском словаре» оно имеет 2 глоссы: 1. *vulgar, common*; 2. *commonplace, trivial, trite, banal* (□вульгарный, обыкновенный; заурядный, тривиальный, избитый, банальный□); но это сильно отличается от толкований в Словаре русского языка: □низкий в духовном, нравственном отношении, мелкий, ничтожный, заурядный, чуждый высших интересов и запросов□. Перевод Оксфордским словарем слова *пошляк* - “vulgar, common person” – подразумевает социальное предубеждение, тогда как на самом деле человек подвергается осуждению, исходя из нравственных, духовных оснований.

Акцент на «абсолютном» и «высших ценностях» отражается также в использовании глагола *осуждать* в значении □высказывать абсолютные моральные суждения, связывая их с эмоциями□: «Я его осуждаю»; или таких оценочных слов, как *подлец* (низкий человек, внушающий презрение), *мерзавец* (низкий человек, внушающий отвращение), *негодяй* (низкий человек, внушающий негодование).

Прочие русские ядерные концепты – *истина, душа, судьба, тоска*: «представление, которое они дают об этой культуре, поистине неопределимо», - пишет исследовательница.

Какая же литература сложилась на основе такого мирозерцания?

Если оставить в стороне общие рассуждения о нравственном значении и гуманистическом пафосе, приложимые к любой литературе, заслуживающей так

называться, - национальное своеобразие русской литературы на фоне европейской дает о себе знать сравнительно ослабленным элементом «развлекательности» и теми повышенными (опять-таки относительно европейской литературы) требованиями, которые она скрыто предъявляет к читателю, заставляя его реагировать на ход мысли автора, задумываться, спорить или соглашаться с ним. Даже на уровне непрофессионального, нефилологического читательского восприятия заметна ее усиленная идеологическая тенденция и склонность задаваться философскими вопросами. В западной литературе философствование для писателя – дело необязательное: для этого существует самостоятельная отрасль духовной деятельности. Русское же самосознание не осмысляло действительность в специально философской форме – мы не дали миру своих Платонов (вопреки уверенности Ломоносова, что это было бы нам по силам), Кантов, Паскалей... Их «работу» в нашей культуре выполнили Достоевский, Толстой, Тютчев... Причина отсутствия у нас «профессиональных» философов – не только отсутствие политической свободы, но и (в первую очередь) своеобразие русской жизни, определившееся уже в ее географии и истории. (Здесь и далее сжато излагаются положения, выдвинутые Г.Д.Гачевым в монографии «Образ в русской художественной культуре».)

На карте мира Россия выделяется своими масштабами, оставляющими позади не только все европейские страны, вместе взятые, но и Китай, и Соединенные Штаты. Притом климат страны исключал необходимость для населения концентрироваться в бассейнах больших рек, как это наблюдается в долинах Нила, Ганга, Хуанхэ, Янцзы... Жители великих континентальных земледельческих государств Востока для оптимального использования ресурсов этих рек и защиты от их разливов не только стремились селиться поблизости от них: в этих странах еще в древности возникла мощная централизованная власть, потребность в которой была тем острее, чем больше зависела жизнь людей от того, насколько оперативно и слаженно им удастся провести полевые работы. Не случайно египтяне обожествляют и свой Великий Нил, и своего владыку – фараона. Сын Неба - официальный титул китайского императора. Послушание и дисциплина здесь не ощущаются как насилие над личностью: они – естественный, органический способ отношения к миру.

Русь же рассыпалась на удельные княжества (что и сослужило ей такую плохую службу во время нашествия кочевников). И население, и правители воспринимали себя как рязанцев, черниговцев, суздальцев – русичами они себя если и чувствовали, то лишь во вторую очередь. Требовались исторические экстремумы, чтобы местнические и сословные барьеры были поколеблены сознанием национального единства: 1380, 1612, 1812 годы... Вообще же исторические события сознанием народа удерживались слабее, чем в других странах: не случайно из русских былин не сложилось единого общенационального эпоса вроде Эдды, Песни о моем Сиде или Манаса. Лишь в одном списке – как государственный документ – сохранилось «Слово о полку Игореве»: очевидно, пафос его гениального автора, скорбящего об удельных распрях («И стали князья про малое «это великое», - молвить и сами на себя крамолу ковать, а поганые со всех сторон приходили с победами на землю Русскую»), еще не был востребован большинством его современников.

Оборотной, положительной стороной такого медленного формирования национального чувства была сохранившаяся у русского человека способность к всепониманию, всепринятию, ассимиляции элементов чужих культур. «Нам внятно всё: и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...» - писал Блок. В отличие от других восточных культур, замкнувшихся в себе и нацеленных на воспроизведение – с вариациями – одних и тех же исторически сформировавшихся стереотипов, русская культура была открытой. Без этого ее качества не было бы ни почвы для гения Пушкина, ни даже Петербурга – города, который не случайно приобрел такой знаковый характер в нашей истории XVIII-XIX веков. К нему стягиваются какие-то незримые духовные нити,

его отражение в сознании писателей приковывает внимание как предложенный нам ключ к их видению мира: Петербург Пушкина, Петербург Гоголя, Петербург Достоевского... Город, в который приезжает Адуев-младший в «Обыкновенной истории» Гончарова, – тот самый, и всё же другой, чем Петербург некрасовского цикла «О погоде».

Ту роль, которую он получил в культуре России, не объяснить ни капризом Петра, ни объективно-исторической его значительностью. Петербург стал материализацией типа русской художественной идеи, уверенно и свободно осваивающей «чужой» материал. Даже один из самых национальных по духу памятников архитектуры – Успенский собор в Москве – построен итальянцем Аристотелем Фиоравенти: это не мешает ему быть русским и восприниматься как русский. Петербург же весь, строго говоря, составлен из заимствованных компонентов, ориентирован на европейские архитектурные модели, построен на 90% европейцами: Трезини, Растрелли, Росси, Фальконе, Кваренги, Монферран... Отдельные его уголки видятся парижскими, лондонскими, венецианскими... Недаром кинематографисты облюбовали его для съемок фильмов «из иностранной жизни». Но как целое он – уникален. Он стал воплощением духа русской культуры, не страшась нового, чужого, открытой ему – в гордом сознании своей способности не раствориться в заимствованном, а откликнуться на него, принять и усвоить.

В облике северной столицы застыл ритм исторического движения новой, петровской России. За какой-нибудь десяток лет воздвигшийся «из топи блат», он стал воплощенным свидетельством могущества человеческой мысли и труда, торжества над косной природной материей. Даже его планировка – триумф логики. Стрелообразный Невский проспект с отходящими от него перпендикулярами центральных улиц, расчерченный «по линейке» Васильевский остров, рекомендующийся вместо названий улиц – номерами линий, как если бы они возникали раньше, чем успевало прикрепиться к ним какое-либо название, – как необычно это было в сравнении с устоявшейся практикой медленной, постепенной застройки! Исторический центр Москвы представляет собой резкий контраст Петербургу: криволинейно, концентрически организованная топка, где каждый отрезочек спешит закрепить за собой самостоятельное имя: Большой Кисловский переулок, Газетный, Камергерский, Кузнецкий Мост! И строилась Москва, как любой почти европейский город, в сердце страны, «на семи холмах», откуда могла хозяйски обозревать свои владения. Петербург воздвигся на границе собственной державы, на зыбких болотах, источавших смертоносные испарения, в дельте реки, ежегодно возмущавшейся людской агрессией («Осада! приступ! злые волны, / Как воры, лезут в окна...»)

Природа непрерывно мстила за насилие над собой. На протяжении всего XIX века Петербург – город, построенный на непригодном для жилья месте, город административный, с преимущественно мужским населением, – держал по России печальное первое место по числу жертв не только наводнений и чахотки, но и таких социальных язв, как алкоголизм, проституция, венерические и душевные болезни, самоубийства. Облик новой столицы двоился. Она воплощала величие и славу России – и вместе с тем абсолютное безразличие целого к интересам части, государства – к судьбе человека. Стране этот город был нужен, но человеку в нем жить было плохо. Отчуждение, распад бытия на частную и государственную сферы уже сейчас предстали здесь в такой резкой форме, какая в Европе обозначится лишь в XX веке: «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид...» (А.С.Пушкин)

Да, я люблю его, громадный, гордый град.

Но не за то, за что другие;

Не здания его, не пышный блеск палат

И не граниты вековые...

Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо всё вокруг,

Пусть всё прозрачно и спокойно, -

В покое том затих на время злой недуг,
И то – прозрачность язвы гнойной. (А. Григорьев)

Никакие усилия власти, никакой беспардонный абсолютизм не смог бы добиться того самопожертвования, которое требовалось от человека, чтобы в кратчайшие сроки воздвигнуть такой город и жить в нем, - если бы не тот пафос государственной деятельности, которым была охвачена страна на протяжении всего XVIII столетия. В культуре это была эпоха становления и расцвета русского классицизма, с его идеей приоритета общественного над личным. Почему же аналогичные культурные процессы в Европе не сопровождались подобным энтузиазмом?

Европейский классицизм приходит на смену Ренессансу. Историческая необходимость централизации власти определяется **после того**, как Возрождение провозгласило курс на реализацию всех творческих возможностей личности и наглядно манифестировало эти возможности в лице Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело... Любой шаг вперед покупается ценой утрат и отказов; в данном случае идеей свободы отдельного человека (надпись «Делай что хочешь» на вратах Телемской обители у Рабле) пришлось поступиться ради идеи государственного порядка. Европа пошла на эту жертву – и не могла поступить иначе, - но осознавала ее именно как жертву и скорбела по утраченному. Ведущим, наиболее репрезентативным жанром европейского классицизма стала трагедия (Корнель, Расин).

В России таким жанром была оптимистическая по своей природе ода (Ломоносов, Сумароков, Державин). Ренессанса у нас не было. Какие-то неуверенные проблески мелькают в демократической прозе XVII века, но ни во что цельное оформиться они так и не успели. Молодая (относительно Запада) страна, медлительная и инертная уже в силу своих необъятных размеров, Россия неизменно запаздывала развитием. Наши средние века прились на европейское Возрождение, наш классицизм – на европейский романтизм. Русское время текло неспешно. Сами огромные пространства – в отсутствие современных средств сообщения, транспорта и связи - косвенно этому способствовали. Когда российский император Александр I умирает в Таганроге, в Петербурге об этом становится известно только спустя несколько дней – скорость гонца на курьерских лошадях.

И потому ренессансные процессы самоутверждения личности не отеснялись в России становлением классицизма, а развивались параллельно с ним, как бы вдогонку. Могущество человека и могущество государства начинают осознавать себя одновременно, и именно в строительстве этого государства творческая потенция личности проявляется наиболее полно. Львиная доля исторического оптимизма, отпущенного России, прилась тем самым именно на XVIII век. Чувство общественного долга было естественным. Любовь к простым радостям жизни ему не противоречила. Державин с одинаково искренним восторгом нахваливает и добродетели Фелицы, и борщ со сметаной:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят. («Приглашение к обеду»)

У русского поэта нет чувства, что он унижает свое дарование, воспевая такие обыденные вещи, - как, впрочем, и нет чувства, что он унижается перед властью, идеализируя ее – в лице Екатерины II. Понятия «государство» и «родина» счастливым образом были тождественны в сознании русского человека XVIII века. Державин не мог не видеть, что реальная императрица, пожалуй, не во всех деталях совпадает с нарисованным им портретом, - но он искренне хотел «как лучше» и верил, что лучше будет. Поэты XVIII века, восторгаясь «восшествиями на престол» и «рождениями порфирородных отроков», демонстрировали не сервилизм, не рабское низкопоклонство в духе Фамусова, а свою страстную веру в благость государственной идеи (для человека как частицы государства), не меньшую, чем вера в благость Божественного промысла.

Тем ужаснее было разочарование, в конце XVIII века сказавшееся еще только в единичных, хотя и ярчайших феноменах Пугачева и Радищева (не случайно императрица в своей знаменитой реплике соединяет эти два имени). Между народом и государством, между личностью и государством пробегает трещина. «Дней Александровых прекрасное начало», а затем грозные и величественные события 1812 года оттянули катастрофу, но не смогли ее предотвратить. Декабрьское восстание и последовавшее за ним николаевское лихолетье обнаружили, что российская государственная машина стала «вещью в себе» и для себя; что империи нет дела до составляющих ее частиц. Лермонтов в «Родине» признается в любви (сам он называет ее «странной», непобедимой рассудком) России-родине, но не России-государству:

Ни слава, купленная кровью,
 Ни полный гордого доверия покой,
 Ни темной старины заветные преданья
 Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

По данным лингвистических исследований, слово *родина* в русском языке встречается в 34 (!) раза чаще, чем *homeland* - в английском. И вдруг оказалось, что в своих чувствах к ней мы не пользуемся взаимностью! Тогда не многие еще успели обрести печальное умение: отличать родину от государства. За сто лет русский человек (ментальность которого и до того еще определилась как коллективистская, общинная) настолько свыкся с мыслью о служении обществу как единственно достойной сфере реализации личности, что зрелище внезапного крушения этой сферы повергло его в глубокое отчаяние. Это страшное разочарование во многом и породило феномен русских «лишних людей». Неприкаянные человеческие особи, не находящие точки приложения своим богатым способностям, попадают во всех европейских литературах: это герои Байрона, Мюссе, Стендаля, - но они - одиночки, в таком именно качестве и представляемые читателю. В России же «лишние люди» приобрели статус типа, национального несчастья.

Конечно, можно было продолжать службу государству, - но никакого высшего смысла в этой деятельности уже не просматривалось. Единственной целью на этом пути могла быть личная карьера. Разумеется, большинство вполне этой целью удовлетворилось. Но меньшинство, на свое несчастье, обремененное вдобавок к уму сердцем и совестью, оказалось в ужасном положении. Наиболее непосредственно выразил свое чувство первый, кто его испытал, - Радищев – успешно продвигающийся по службе, состоятельный, молодой, здоровый, красивый, пользующийся успехом у женщин: короче говоря, не имеющий ни малейших оснований сетовать на свою судьбу: «Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала».

Есть такая притча: некто, проходя мимо стройки, увидел трех рабочих, возящих кирпичи. Один из них был очень мрачен, другой – озабочен, третий находился в прекрасном настроении. И каждому прохожий задал один и тот же вопрос: «Что ты делаешь?» - «Не видишь, что ли? Вожу кирпичи», - огрызнулся первый. – «Зарабатываю семье на хлеб», - ответил второй. – «Я строю храм!» - гордо сказал третий.

В XVIII веке у русских людей была уверенность, что они строят свой земной храм – свое государство.

В XIX веке это свелось в лучшем случае к зарабатыванию на хлеб. В худшем - к перевозке кирпичей. А если человек не нуждался в таком заработке и ничто не заставляло его заниматься работой, в которой он не мог найти более значительной цели? Он становился «лишним», в полном смысле слова.

Необходимо было разобраться в произошедшем. В это время были заложены основания вечных русских вопросов, которые сегодня привычной скороговоркой озвучивают с экрана телевизионные комментаторы: «кто виноват?» и «что делать?» Но ответ – или хотя бы попытку ответа – на вопросы, заданные живой и сложной человеческой жизнью, не могла дать ни философия, ни живопись, ни музыка: никакой из видов духовной деятельности, кроме литературы, - по классической формуле, «отражения жизни в формах самой жизни». XIX веку было суждено стать веком великой литературы, неожиданно выдвинувшей молодую, «варварскую» страну на ведущее место в ряду европейских держав.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Перечислите основные последствия, которые имел для судьбы России большой территориальный масштаб страны и имперский характер ее государственности.
2. Какая черта национального характера обусловлена конфессионально (православной религией)?
3. Покажите, какое влияние имели века крепостного права на менталитет русского человека и характер развития страны.
4. В чем выражается «русскость» Петербурга? Почему этот город, в отличие от Москвы, виделся русской литературе в двойственном свете?
5. Законспектируйте статью Ю.М.Лотмана «Символика Петербурга и проблема семиотики города» (Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. – Т.2. – Таллинн, 1992).
6. Чем отличался русский классицизм от западноевропейского, и как это связано с появлением в XIX веке типа *лишнего человека*?
7. Какова главная отличительная особенность русской литературы, и чем она обусловлена?
8. Подготовьте доклад по одной из статей книги Ю.С.Степанова «Константы. Словарь русской культуры». – М., 2001 (на ваш выбор: «Странники и изгнанники», «Правда и истина», «Страх, тоска»).

Библиографический список

Основной

1. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. - М., 1981.
2. Егоров Б.Ф. Русский характер // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). – М., 2000. – С.51-79.

Дополнительный

1. Анциферов Н.П. «Непостижимый город...». - Л., 1991.
2. Бердяев Н.А. Судьба России. – М., 1990.
3. Вежбицкая А. Понимание культуры через посредство ключевых слов / пер. с англ. А.Д.Шмелева. - М., 2001.
4. Касьянова К. О русском национальном характере. - М., 1994.
5. Ключевский В.О. Влияние природы Верхнего Поволжья на народное хозяйство Великороссии и на племенной характер великоросса // Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. – М., 1991. – С.55-62.
6. Лихачев Д.С. Заметки о русском // Лихачев Д.С. Земля родная. – М., 1983. – С.49-81.
7. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С.380-393.
8. Рассадин С.Б. Русские, или Из дворян в интеллигенты. – М., 1995.
9. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М., 2001.

Лекция 2. Литературное движение 1800-1825 гг. Основные литературные объединения. Кризис идей классицизма и Просвещения, зарождение романтизма

Легко убедиться, что движение литературного процесса XIX века, если измерять его созданием вершинных произведений, очень неравномерно и от начала к концу набирает темпы постепенно. Из крупных, хрестоматийно известных текстов, входящих в школьную программу, за первые 25 лет XIX века написано одно «Горе от ума» (1824) – и то уже на исходе этой четверти столетия. Это время потребовалось, условно говоря, для подготовки того взлета, который произойдет впоследствии. Культура начала века реализовывала себя с наибольшей силой не в шедеврах, а в резком подъеме среднего уровня духовной жизни. Ю.М.Лотман писал: «На материале поэзии начала XIX века становится очевидной несостоятельность отождествления понятий «история литературы» и «история великих писателей». Культура – не собрание шедевров, а живой организм; не клумба, а лес. Чтобы помнить это, полезно иногда читать забытых поэтов. Отрывая шедевры от их реального исторического контекста, мы убиваем их. Забывая литературный «фон» начала XIX века, мы убиваем Пушкина».

По прихоти случая условно-календарная периодизация («начало века», «четверть века») оказалась подкрепленной историческим контекстом. Начало этого отрезка времени ознаменовалось в России сменой царствований и политических ориентиров (убийство 24 марта 1801 года Павла I), конец – поражением восстания 14 декабря 1825 года и опять-таки сменой монарха и внутренней политики. В промежутке между взбалмошным, непредсказуемым и деспотичным Павлом (с одной стороны) и ограниченным, нетерпимым и деспотичным Николаем (с другой стороны) разместилось александровское царствование, двойственное, как и личность этого государя: просвещенного, обаятельного, внушающего разнообразные надежды, – но не склонного их оправдывать. «Дней Александровых прекрасное начало», о котором с ностальгией вспоминал Пушкин, обещало много, но обмануло все ожидания. «Властитель слабый и лукавый, / Плешивый щеголь, враг труда, / Нечаянно пригретый славой...» – так назовет поэт того, кого полуофициально именовали Александром Благословенным.

Общеввропейским фоном для русских событий был резонанс, вызванный Французской революцией и якобинским террором. Ужас, внушаемый насилием и кровью, совмещался с горечью при мысли о благих намерениях, последствием которых они явились; с желанием как-то реформировать общественный строй, способный приводить к таким катастрофам. «Столетье безумно и мудро», – назвал минувший век А.Н.Радищев в оде «Осьмнадцатое столетие».

Таким образом, в начало нового века Россия вступает под знаком двух факторов: одновременное оживление политических общественных интересов и литературной деятельности, причем одно отражается в другом. Борьба традиций с инновациями протекает в обеих сферах и до известной степени объединяет их. В литературе она находит наиболее полное выражение в деятельности многочисленных кружков и объединений.

2.1. Основные литературные объединения начала XIX века

Одним из наиболее авторитетных и долговечных было «**Вольное общество любителей словесности, наук и художеств**», основанное в Петербурге (1801-1812, с 1816 реорганизовано). В состав его входили И.М.Борн, В.В.Попугаев, А.Х.Востоков, И.П.Пнин – так называемые «поэты-радищевцы». Они унаследовали от сентиментализма систему ценностей («Лишь тот благополучен, / Доволен кто судьбой...», «Счастлив, кто злато презирает...»), – но в ряде случаев у этой системы оказывалась довольно радикальная «подкладка». Особенно чувствовалась она в творчестве Пнина: незаконный и непризнанный сын князя Репнина (на что намекала и его «усеченная» фамилия), автор трактата «Вопль невинности, отвергаемой законами», содержащего резкую критику

современного ему общественного института брака и семьи, Пнин и в поэзии обнаруживал значительный радикализм. Его знаменитая ода «Бог» (1805) вызывала на сопоставление с одноименной одой Г.Р.Державина; но если Державин поет хвалу могуществу Творца, то Пнин устами Бога призывает людей задуматься, кто должен отвечать за порядки, заведенные ими на земле, и за неравномерное распределение благ, которые небеса исправно им посылают испокон веков. Не будучи явно революционной, ода, тем не менее, ставила вопросы откровенно неприятного (для ревнителей существующего общественного порядка) содержания.

О человеки! Вы виною
Творимых между вами бед!
Коль кровь сирот течет рекою,
Коль правосудья вовсе нет,
А суть злодействы без числа, -
То ваши – не мои дела!

По своей проблематике «Бог» Пнина оказался, таким образом, ближе к державинскому «Властителям и судиям» («Злодействы землю потрясают, / Неправда зыблет небеса...»), - но Державин заканчивает опять-таки призывом к Богу – навести порядок («Приди, суди, карай лукавых...»), Пнин же недвусмысленно подчеркивает, что судьба людей в их собственных руках.

Очень дерзкое замечание, что любая социальная иерархия стоит на трудах и поддержке народа, содержится и в басне Пнина «Царь и придворный», где угодливый льстец, сравнивая государя с драгоценным камнем, что блистает в вершине пирамиды, нарываясь на такую отповедь:

Тот камень, что свой блеск бросает с высоты,
Разбился б в прах – частей его не отыскали,
Когда б минуту хоть одну
Поддерживать его другие перестали.

Сильное еще в мировоззрении писателя просветительское начало отражается в басне «Верховая лошадь», содержащей почти открытое предупреждение о том, как опасно держать народ в невежестве, - опасно и для самого народа, и для его властителей. (В публицистической форме эта же мысль была изложена в другом трактате Пнина: «Опыт о просвещении относительно к России».) Конь в шорах, не видящий дороги, губит и себя, и всадника:

О вы, правители скотов или людей,
Заметьте через опыт сей,
Что тот безумно поступает,
Кто нужный свет скрывает
От их очей;
Что скот и человек, когда лишены зренья,
Опаснее для управленья.

Впоследствии будет видно, как трансформировался этот сюжет и сопутствующая ему просветительская идеология у И.А.Крылова («Конь и Всадник»). Заклучая характеристику Пнина как типичного представителя поэзии самого начала века, заметим, что даже в приведенных отрывках видно, как с революционностью содержания контрастирует традиционализм формы. Язык Пнина, с нашей точки зрения, архаичен – это все тот же стиль XVIII века, который, разумеется, не изменился волшебным образом с началом отсчета нового календарного столетия. Накопление идейных изменений лишь постепенно подтачивало и затем взрывало изнутри более консервативные элементы формы, и в поэзии 1800-10-х гг. этого еще не произошло.

В течение 1801 года в Москве функционировало «Дружеское литературное общество», члены которого в начале своего пути ориентировались на Н.М.Карамзина, но скоро их дороги разошлись, и самое общество просуществовало недолго. В.А.Жуковский

и Ал-др И.Тургенев продолжали сохранять эту ориентацию, а А.Ф.Воейков, А.С.Кайсаров, А.Ф.Мерзляков и Анд. И.Тургенев стали тяготеть к Шиллеру с его напряженным драматизмом и политической тенденцией. Показательно сравнение двух элегий, написанных в одном и том же 1802 году - вольный перевод «Сельского кладбища» Т.Грея, сделанный Жуковским, и «Элегия» Анд. Тургенева на ту же тему: размышления на кладбище. В них обнаруживается ряд типологически родственных мотивов: туманы, сон, судьба (рок), слезы, воспоминания и т.д. Но у Жуковского доминируют примиряющие ноты: «И здесь спокойно спят под сенью гробовою...» У Тургенева же несчастья человечества препятствуют герою «найти спокойствие внутри души своей»:

Пусть с доброю душой для счастья ты рожден,
 Но, быв несчастными отвсюду окружен,
 Но бедствий ближнего со всех сторон свидетель –
 Не будет для тебя блаженством добродетель!

Деятельность общества протекала под знаком сентименталистских и предромантических умонастроений. Судьба же сентиментализма в России была противоречива. Будучи до некоторой степени «импортным» продуктом («обманы Ричардсона и Руссо»), он имплицитно включал в себя призыв к европеизации – и в то же время возводил в культ уединенный сельский образ жизни на лоне природы. Стремление сочетать несочетаемое своеобразно отразилось на творчестве эпигонов этого направления. В.М.Федоров в драме «Лиза, или Торжество благодарности» (1803) отредактировал карамзинский сюжет, желая сделать его более утешительным: Лизу спасают и выдают замуж за Эраста, а ее отец оказывается сыном богатого дворянина. При этом самым прискорбным образом исчез идейно-эмоциональный пафос Карамзина («Знайте же, о жестокие сердцем, что и крестьянки чувствовать умеют!») – коль скоро Лиза благородного происхождения, то и ее тонкие чувства неудивительны, - но зато публика была утешена «хэппи-эндом». В целом сентиментализм в XIX веке существовал уже как бы на излете, в виде не самостоятельного направления, а тенденций и мотивов в творчестве отдельных авторов (например, Жуковский).

Наиболее ожесточенная и «адресная» литературная полемика развернулась в это время между двумя обществами: «Беседой» и «Арзамасом».

«Беседа любителей русского слова» (1811-1816) – кружок консервативных петербургских литераторов, возглавлявшийся А.С.Шишковым, - целенаправленно боролся с карамзинистами, требуя возвращения языка к нормам допетровской культуры. Борьба за чистоту языка доходила до абсурда: притчей во языцех стали известные шишковские старославянизмы и неологизмы на той же старославянской основе, которые он предлагал в качестве исконно русских на место иноязычных заимствований. Фраза «Франт в галошах идет по бульвару из театра» в шишковском «переводе» должна была звучать приблизительно так: «Хорошилище в мокроступах грядет по гульбищу с позорища». Естественно, «Беседа» в лице своего лидера сделалась мишенью ядовитых насмешек. В.Т.Нарежный в романе «Российский Жилблаз» вывел Шишкова в лице анекдотического персонажа Трис-Мегалоса и Филолога, который похваляется своими достижениями:

« - Я изобретаю глупости? Да не я ли ввел первый в российском языке новые, прекрасные слова! Не я ли актера назвал *лицедеем*, актрису – *лицедейкою*; театр – *позорищем*, трагедию – *печальновоищем*, бильярд – *шарокатом*, кий – *шаропёхом*, а лузу – *прорездырием*? А? не я ли все сие сделал?»

Крайности стратегического курса «Беседы», таким образом, бросались в глаза и надолго скомпрометировали ее образ и идеологию в глазах общества. Ю.Н.Тынянов одним из первых указал на то, что позитивные стороны деятельности шишковистов искупали все их перегибы, от которых, в конце концов, никому не было вреда. «Беседа» стояла у истоков изучения памятников устного народного творчества и древнерусской литературы, поставила актуальный вопрос о необходимости национального самоопределения отечественной культуры; в ее рамках, по существу, зарождалось

будущее славянофильское направление. Сам Шишков, в справочных изданиях часто получающий автоматическую характеристику консерватора и «столпа крепостничества», не брал оброка со своих крепостных крестьян, довольствуясь государственным жалованьем, и был едва ли не единственным человеком, который после драмы 14 декабря осмелился открыто высказаться в защиту декабристов, хотя не питал к ним никаких личных и тем более политических симпатий.

Кроме Шишкова, в «Беседу» входили А.А.Шаховской и С.А.Ширинский-Шихматов: втроем они составляли «три Ш», объект несправедливой, но едкой эпиграммы А.С.Пушкина («Угрюмых тройка есть певцов...») Шаховской был известным и небездарным комедиографом, упомянутым, между прочим, и в знаменитой «энциклопедии русской жизни»: «Там вывел колкий Шаховской / Своих комедий шумный рой...»; Ширинский-Шихматов, заслуживший прозвище «Шихматов безглагольный» за свои выпады против глагольных рифм, - автором эпических поэм, обильно нашпигованных старославянизмами. Наконец, в деятельности «Беседы» принимали участие такие не нуждающиеся в представлении писатели, как Г.Р.Державин и И.А.Крылов.

Характеристика этого общества будет неполной, если не упомянуть об одном из наиболее прославившихся, в известном смысле, ее членов: графе Д.И.Хвостове. По своей литературной ориентации Хвостов был убежденным классицистом – но не это сделало его знаменитым. Ему суждено было своей жизнью разыграть трагикомедию человека с поэтическим призванием, но без поэтического дара, а в ряде случаев также без вкуса и здравого смысла. Проще сказать, он был графоманом, тиранившим своими стихами всех, кто подворачивался под руку. В частной жизни добрый и неглупый человек, бескорыстно покровительствовавший литераторам и литературе, он превратился в посмешище благодаря своим многочисленным поэтическим «ляпам». У хвостовской Вороны (притча «Ворона и сыр») обнаруживаются губы; рифмы у Хвостова вымученные, «тянут» одна другую: «Однажды / Был дождик дважды»; часто с героями происходит вообще что-то странное, поскольку автор, очевидно, не в силах подобрать осмысленной рифмы:

Осел, взобравшись на осину,
Затеял драть с нее рябину,
Иль, попросту сказать, российский чернослив:
Знать, он в любви был несчастлив.

Неудивительна ирония вездесущего Пушкина, именующего в «Медном Всаднике» Хвостова «певцом, любимым небесами». Впрочем, расхожая репутация Хвостова, как и «Беседы» в целом, покоилась на наиболее абсурдных образчиках их деятельности. Большая часть хвостовской литературной продукции по среднему уровню не ниже общей массы поэтических текстов рубежа XVIII-XIX веков.

Повод к сплочению своих литературных противников «Беседа» предоставила сама, в лице Шаховского, написавшего и поставившего комедию «Урок кокеткам, или Липецкие воды». Премьера ее состоялась в Петербурге в 1815 г., и публика имела удовольствие наблюдать в числе действующих лиц поэта-балладника Фиалкина, насмерть запуганного ужасами собственных баллад и шарахающегося от собственной тени:

- О страх!
- Что случилось? Чего вы испугались?
- Насилу я дышу: ах, вы мне показались
Тем мертвецом, что в гроб невесту...
- Вся беда
От старых мамушек.
- Я мамушек не знаю...
- Так мертвецами где ж напуганы?
- В стихах,
В балладах - ими я свой нежный вкус питаю:

И полночь, и петух, и звон костей в гробах,
И чу! – всё страшно в них, но милым всё приятно,
Всё восхитительно - хотя невероятно.

Карамзинисты справедливо усмотрели здесь прозрачный выпад против баллад Жуковского с их заgrabными «аксессуарами» и решили не оставлять такую дерзость безнаказанной. Для оказания достойного отпора решено было создать новое литературное общество, получившее название «Арзамас» (1815-1818), – название содержало аллюзию на «антишаховской» памфлет Д.Н.Блудова, действие которого разыгрывалось в этом городе.

«Позитивные» ориентиры арзамасцев были достаточно разноплановы. Они увлекались античной литературой, французским просветительством, немецким романтизмом; вслед за Карамзиным выступали сторонниками нового слога. Объединяющим началом для них являлась прежде всего полемика с классицизмом и «беседчиками», чей стиль и формы деятельности они беспощадно пародировали. Торжественный официальный ритуал общения членов «Беседы» высмеивался арзамасцами, при вступлении в общество читавшими похвальное слово кому-либо из «беседчиков» в манере, в которой обычно произносятся надгробные речи: своих оппонентов они, таким образом, заживо отпевали как литературных покойников.

Участники арзамасского братства брали себе прозвища, заимствованные из баллад Жуковского, который был избран бессменным секретарем общества под кличкой *Светлана*. Председателем был избран В.Л.Пушкин – *Вот я вас*, дядя А.С.Пушкина, тоже небезызвестный поэт: ему было 45 лет, и он казался арзамасской молодежи почтенным старцем. Только однажды он лишился своего поста, а с ним почетного прозвища, за стихи, которые, по мнению его собратьев, грешили против требований хорошего вкуса: реабилитировав себя в их глазах, он получил обратно и свое прозвище в слегка измененном виде: *Вот я вас опять*.

В общество входили люди самого разного склада и дарований, дальнейший жизненный путь которых и степень известности среди потомства были очень различны. Пока их объединял молодой энтузиазм и ощущение, что все они – по одну сторону баррикады, на которой кипит война нового со старым. Они были захвачены волнующим духом эпохи больших перемен. Никто не мог предвидеть, какими драматичными путями будет впоследствии разводить и сталкивать их судьба.

Помимо кроткого и спокойного Жуковского, в «Арзамас» входил саркастический П.А.Вяземский (*Асмодей*), лихой гусар Д.В.Давыдов (*Армянин*) и тревожный, непоседливый К.Н.Батюшков (*Ахилл*): все трое – крупные поэты пушкинской поры. Входил туда и сам А.С.Пушкин (*Сверчок*), а также С.С.Уваров (*Старушка*) – он станет впоследствии министром народного просвещения, автором печально известного официозного лозунга «православие, самодержавие, народность», заклятым личным врагом Пушкина и, в конечном счете, тем самым человеком, к которому потянутся нити от мрачной интриги, закончившейся убийством поэта. В «Арзамасе» участвовал и бывший член «Дружеского литературного общества» Ал-др И. Тургенев (*Эолова арфа*), и беглец из «Беседы» С.П.Жихарев (*Громобой*). В кружок входил чопорный, холодный Д.В.Дашков (*Чу!*), служивший на дипломатическом посту в Турции, а также пьяница и скандалист А.Ф.Воейков (*Дымная печурка*, или *Две огромные руки*), составлявший несчастье всех своих близких, – впрочем, человек талантливый и автор остроумной сатиры «Дом сумасшедших». Был здесь и желчный, наблюдательный Ф.Ф.Вигель (*Ивиков журавль*) – автор ценных мемуарных свидетельств о своей эпохе, часто становившийся жертвой насмешливых эпиграмм из-за своей нетрадиционной сексуальной ориентации; и боевой генерал 1812 года М.Ф.Орлов (*Рейн*), член тайной декабристской организации. Декабристами были и Н.М.Муравьев (*Адельстан*), о котором упоминает Пушкин в отрывке из X главы «Евгения Онегина» – «беспокойный Никита», и упомянутый там же «хромой Тургенев» – Н.И.Тургенев (*Варвик*), заочно приговоренный к пожизненной каторге после поражения восстания на Сенатской площади. Их товарищем по «Арзамасу»

является сейчас Д.Н.Блудов (*Кассандра*), которому выпадет на долю быть делопроизводителем верховного суда над декабристами, а затем сделать прекрасную карьеру на посту министра внутренних дел, затем министра юстиции, члена, а позже председателя Государственного совета и комитета министров - и заодно уж президента Академии наук: он будет одним из столпов той системы, которая сотрет в порошок его сегодняшних соратников по литературной борьбе.

В «Арзамасе» обсуждались не только чисто литературные, но и общественные проблемы; однако попытка его участников-декабристов превратить кружок в трибуну политической агитации не отвечала его внутренней структуре, и после угасания «Беседы» уже ничто не могло спасти «Арзамас» от аналогичной участи. По справедливому замечанию Ю.М.Лотмана, в культуре всегда одна группа тенденций обеспечивает новаторство, а другая – преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные. На самом деле это две стороны единого процесса, обеспечивающего движение, а следовательно, жизнь, – и одна из них не может существовать без другой. Без «Беседы» «Арзамас» терял свой смысл.

В 1818-1819 годах были основаны литературные филиалы декабристского Союза Благоденствия: легальное «**Вольное общество любителей российской словесности**» и нелегальная «**Зеленая лампа**». В первое входили писатели-декабристы Ф.Н.Глинка, братья Н.А. и А.А.Бестужевы, К.Ф.Рылеев, В.К.Кюхельбекер; во второе – тот же Ф.Н.Глинка, А.С.Пушкин, его друг и адресат известного пушкинского послания П.П.Каверин, другой его близкий лицейский друг и поэт А.А.Дельвиг, знаменитый переводчик «Илиады» Н.И.Гнедич, удостоившийся в этой связи двух пушкинских эпиграмм: почтительной («Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи, / Старца великого тень чую смущенной душой») и шуточной («Крив был Гнедич поэт, переложитель слепого Гомера - / Боком одним с образцом схож и его перевод»).

В заключение можно назвать основанное в Москве в 1823 году «**Общество любомудров**», архивы которого были уничтожены после 1825 года, а деятельность самого общества номинально прекращена. Любомудры были воспитанниками Московского университета, впоследствии служившими в Московском архиве коллегии иностранных дел («архивные юноши», которые в «Евгении Онегине» обсуждают Татьяну Ларину). Сюда входили такие видные впоследствии деятели литературы, как крупнейший представитель русского философского романтизма, прозаик В.Ф.Одоевский, столь же яркий поэт этого течения Д.В.Веневитинов, прозаик и драматург, издатель журнала «Московский вестник» М.П.Погодин, славянофил, критик и издатель «Московского наблюдателя» С.П.Шевырев, критик и публицист И.В.Киреевский. Программа общества отличалась философско-эстетическим направлением и по своему духу отражала уже более поздний этап развития русской культуры, наступивший во второй половине 1820-х годов.

2.2. Возникновение и развитие русского романтизма

С точки зрения функционирования основных литературных направлений литературный процесс начала XIX века представляет собой сложную картину. Классицизм уже отцвел и существует только в виде отдельных рудиментов формы (например, три единства в драме) либо в виде отдельных текстов-стилизаций («Воспоминания в Царском Селе» Пушкина, демонстративно написанные «под Державина»). Сентиментализм как целостное явление также разрушен – он проявляется лишь как одна из тенденций внутри сложной по своему пафосу лирики таких поэтов, как Жуковский или Батюшков. Иначе обстоит дело с романтизмом: он как раз переживает пору становления и первого расцвета – первого, потому что, в отличие от методов-«предшественников», прикрепленных к конкретным историческим эпохам, он обладал способностью к возрождению, будучи связан не с какой-то определенной социально-политической системой, а скорее с атмосферой психологического кризиса, вызванного глубокой неудовлетворенностью (относящейся в том числе и к политической ситуации). К сожалению, любой общественный строй рано или поздно подает основания для

неудовлетворенности – а это значит, что романтизм, угасая, вспыхивает снова, как только оживают благоприятные для него условия.

Таким образом, историческим источником романтизма являются общественные кризисы и потрясения, психологическим источником – вызванная ими атмосфера разочарования, неприятие существующего положения вещей; философским – дискредитация разума, в очередной раз не справившегося со своей задачей (хотели как лучше, а получилось как всегда...) Не случайно романтизм в Европе возник впервые на почве Германии – отсталой, раздробленной, - а после якобинского террора и поражения Французской революции утвердился и во Франции. Даже пролитая кровь, даже гражданская война не так подавляли, как тот мрачный факт, что раз в кои-то веки у власти встали люди, движимые прекраснейшими гуманистическими идеалами (Робеспьер всю жизнь считал себя учеником Ж.-Ж.Руссо и неизменно стремился претворить его заветы в действительность), - но последствия применения этих идеалов к реальности оказались почему-то сокрушительнее любой откровенно безнравственной и циничной политики. «Ничто на земле не стоит цены крови человеческой», - сказал Руссо – и вот его честные, возвышенно настроенные последователи сначала оказываются вынуждены прибегнуть к террору, а потом гибнут сами; и, умирая, видят, что ценой этих рек крови оплачено вознесение к вершинам власти негодяев и приспособленцев.

«Неотразимая волна грязи залила всё, - писал А.И.Герцен в «Былом и думах». – В терроре 93, 94 года выразился внутренний ужас якобинцев: они увидели страшную ошибку, хотели ее поправить гильотиной, но, сколько ни рубили голов, все-таки склонили свою собственную перед силою восходящего общественного слоя... Меньшинство было или раздавлено, или распустилось в мещанство.

Сознание бессилия идеи, отсутствия обязательной силы истины над действительным миром огорчает нас... мы готовы, с досады, верить в разумное (то есть намеренное) зло, как верили в разумное добро, - это последняя дань, которую мы платим идеализму».

Исторические корни романтизма в России берут свое начало, как ни странно, в победоносной войне 1812 года – вернее, в ее результатах. Война эта содействовала формированию чувства национального единства (этот пафос уловлен в «Войне и мире» Л.Н.Толстого), осознанию огромных возможностей страны, - и вместе с тем сделала особенно наглядным ее жалкий и позорный статус государства со средневековым общественным устройством, прозябающего в стороне от дорог цивилизации. Система официального рабства в стране, лишенной парламента и конституции, где крестьяне являются рабами дворян, а дворяне – рабами государя, - эта система уже была в глаза своим неприличием. Победителям Наполеона не мешало быть достойными этого своего высокого звания.

По окончании войны ожидался царский манифест. И манифест действительно появился; но по самому больному пункту – о крепостном праве – там была всего одна строчка: «Крестьяне, верный наш народ, да получают мзду свою от Бога». Не польстившиеся на посулы Наполеона, русские крестьяне сражались рядом со своими господами и в регулярных войсках, и в партизанских отрядах, - вчера еще они были такими же людьми, как и те: сегодня они опять превращались в «крещеную собственность». В бумагах А.С.Грибоедова сохранился набросок плана пьесы «1812 год», где писатель предполагал изобразить трагедию крестьянина - человека, которому лишь на краткое время дано было почувствовать себя человеком, чтобы затем с еще большей силой ощутить ужас своего положения – и покончить самоубийством.

Возмущено было и просвещенное дворянство – не все, естественно, но та часть помещичьего сословия, которая обладала развитым чувством собственного достоинства, ощущала себя униженной положением рабовладельцев. Немногие обладали той гипертрофированной способностью к состраданию, которая толкнула А.Н.Радищева написать самоубийственную книгу (в такой степени развития это вообще редчайшее

качество), но чувство справедливости и самоуважения было в них оскорблено. Тот же Л.Н.Толстой хорошо выразил это настроение устами князя Андрея Болконского, который говорит об отмене крепостного права: «Нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют оттого, что у них есть возможность казнить право и неправо... Вот кого и чего жалко, - человеческого достоинства, спокойствия совести, чистоты...»

Эти настроения вызвали к жизни первую волну русского романтизма – после 1812 года: она связана с литературным творчеством декабристов, с именами В.А.Жуковского, К.Н.Батюшкова, молодого А.С.Пушкина. Вторая придет после 14 декабря 1825-го и будет вызвана крушением людей, не пожелавших смириться с подобным положением вещей. Наиболее ярким ее представителем станет М.Ю.Лермонтов и школа русской романтической прозы 1830-40-х гг. Романтические настроения оживут в литературе конца столетия, пропитанной духом кризиса (Н.С.Лесков, В.М.Гаршин, В.Г.Короленко), наберут силу в «серебряном веке» (символизм и акмеизм), проявятся в творчестве А.А.Грина и мн. др.

Фундаментальной отличительной особенностью романтизма делается, таким образом, конфликт мира и не приемлющей его личности. Недоверие романтиков к возможностям человеческого разума привело их к культу внеразумного, иррационального начала, интуиции. Среди последствий этого культа – мистицизм и глубочайшее почитание поэта как человека, постигающего законы бытия интуитивно, помимо неполноценного рассудочного знания. Сразу следует отметить, что у русских романтиков мистическое начало в творчестве оказалось слабо выражено: русский романтизм сохраняет сильную связь с просветительским рационализмом (например, творчество А.А.Погорельского); но тема поэта и поэзии звучит с исключительной силой. Из иных отличий русского романтизма от европейского Е.А.Маймин упоминает ослабление индивидуалистического начала (мешал, очевидно, присущий русскому менталитету общественный пафос) и связанной с ним апологии чувственности (эротизма).

Неприятие наличной реальности провоцировало два возможных типа реакции: борьба и бегство (уход). Отсюда традиционное школьное разделение романтизма на активный и пассивный – либо, еще более резко, на революционный и реакционный (консервативный). И то и другое деление неправомерно, прежде всего потому, что они стремятся всё перевести в политическую плоскость: между тем практически никто из романтиков всецело ей не принадлежал, а многие (как В.А.Жуковский) вообще чуждались социальных вопросов. Но можно ли на этом основании записать Жуковского в реакционеры? Понятия «активный» и «пассивный» в этом отношении не так грубы, но они страдают размытостью: можно быть пассивным по отношению к общественным вопросам, но очень активным в исследовании внутреннего мира личности.

Е.А.Маймин предлагает более гибкий тип рабочей классификации, определяющей романтизм в духе В.А.Жуковского как созерцательный, романтизм К.Ф.Рыльева и декабристов – как гражданский, а романтизм Любомудров и Ф.И.Тютчева – как философский; кроме того, он вводит понятие «синтетический романтизм» («синтетический» - как синтезирующий достижения предшественников и включающий сверх того нечто неповторимое) для характеристики творчества А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова (отдельно друг от друга).

Итак, перестройка мира или уход от него – вот выбор, стоящий перед романтической личностью. После осуществления этого выбора встает вопрос о конкретных формах его реализации, которые закрепляются в определенном жанре:

- Борьба за идеал – романтическая гражданская поэзия декабристов (ода, инвектива)
- Уход в себя, в исследование глубин человеческой души – романтическая психологическая лирика (элегия): Жуковский, Батюшков, Лермонтов и т.д.
- Уход во времени в прошлое – романтический исторический роман и повесть: М.Н.Загоскин, И.И.Лажечников и др.

- Уход во времени в будущее - романтическая утопия и антиутопия: В.Ф.Одоевский, Е.А.Баратынский
- Уход в пространстве – романтическое путешествие в экзотический мир: может совмещаться с уходом во времени, например, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В.Гоголя
- Уход в «виртуальную реальность» - романтическая фантастика, сказка: В.А.Жуковский, А.А.Погорельский, В.Ф.Одоевский, А.Ф.Вельтман и др.

Нетрудно видеть, во-первых, как активизировались все эти жанры в литературе первой трети века; во-вторых, как сложно (да и невозможно) провести однозначную черту между этими формами реакции романтика на жизнь. Так, исторические произведения романтиков были не только формой «ухода», но (иногда и исключительно, как у Марлинского, иногда в значительной степени, как у Лажечникова) также формой поиска ответа на большие вопросы современности (т. наз. «романтический историзм») – и в таком качестве, бесспорно, являлись не уходом от торжествующей несправедливости, а борьбой с нею. Необходимо помнить поэтому, что ни одна классификация или схема не являются адекватным описанием сколько-нибудь сложной картины, а только условным вспомогательным средством структурирования материала.

Новый взгляд на мир и человека в литературе XIX столетия начинался с переосмысления старых, устоявшихся взглядов, оформившихся в наиболее авторитетных идеологиях минувшего века, - классицизме и Просвещении с их культом общественного долга и разума (знания). И прежде чем проявиться у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, он дает о себе знать в творчестве писателей второго и даже третьего ряда, имена которых сегодня хорошо известны только историкам литературы: широкая публика в лучшем случае отмечает для себя еще одну незнакомую фамилию, упомянутую все в том же «Евгении Онегине» как нечто всем (тогда) ведомое: «Там Озеров невольны дани / Народных слез, рукоплесканий / С младой Семеновой делил...» Неоспоримое свидетельство наступления новых времен видится в том, что дерзкие идеи, грозящие взорвать старый порядок вещей, приходят в голову людей, бесспорно, талантливых, но вовсе не гениальных: уже если **они** дерзнули усомниться в справедливости вчерашних аксиом...

2.3. Владислав Александрович Озеров (1769-1816)

Мальчик, который сделался впоследствии единственным русским профессиональным трагедографом, был потомком древнего, но захудалого дворянского рода, осевшего в Тверской губернии; крестили его Василием, но родители называли Владиславом, - имя, которое требовалось оправдать. И он его оправдал: отблеск славы, которой он некогда владел, упал на строчку из пушкинского романа, когда ни самой этой славы, ни ее носителя уже не существовало.

Обучался Озеров в Сухопутном шляхетском кадетском корпусе; словесность там преподавал драматург Я.Б.Княжнин, и самодеятельный кадетский театр функционировал вполне профессионально. Вера эпохи в силу слова была так велика, что первыми учениками в корпусе считались успевавшие по словесности – даже если они не отличались в военных науках. Атмосфера этого заведения, в котором Екатерина II желала воспитывать не тупых служак, а способных и мыслящих военных деятелей, немало способствовала формированию личности Озерова.

Основным результатом литературной деятельности Озерова стали 5 трагедий: две – на сюжеты из древнерусской истории X и XIV веков («Ярополк и Олег» и «Дмитрий Донской»), две – на сюжеты античных мифов («Эдип в Афинах» и «Поликсена»), сюжет пятой («Фингал») был заимствован из поэмы Оссиана.

Бесспорный успех четырех из пяти этих трагедий («Поликсена» была завершена, когда мода на Озерова уже прошла) объяснялся во многом актуальным звучанием, которое драматург вложил в события мифов и летописей. Так, «Дмитрий Донской» (1807) воспринимался на волне патриотического подъема, владевшего русской аудиторией в начале XIX века, а «Эдип в Афинах» (1804) содержал косвенные похвалы миролюбию Александра I - Тезей в трагедии изрекает неприкрыто современный лозунг:

Для славы суетной, мечтательной и лживой
 Не обнажу меча к войне несправедливой...
 Где на законах власть царей установлена,
 Сразить то общество не может и Вселенна.

Формула эта будет позднее повторена в пушкинской «Вольности» (1817):

Склонитесь первые главой
 Под сень надежную Закона,
 И станут вечной стражей трона
 Народов вольность и покой.

Интересно, впрочем, не столько это совпадение: и Озеров, и Пушкин сформулировали один из наиболее устойчивых просветительских тезисов. Более знаменателен выбор эдиповского сюжета для трагедии: Озеров делает своим героем человека, виновного без вины, помимо своей воли. В трагедиях классицизма катастрофа наступала как результат недолжного (неразумного) нравственного выбора героя и несла в себе прозрачный нравственный урок; Озеров повествует о судьбе человека, у которого нет выбора, но который принужден, тем не менее, нести ответственность за поступки, совершенные им по незнанию. Грех отцеубийства и кровосмешения так тяжок, что любая попытка оправдаться выглядит новым кощунством.

«Эдип в Афинах» повествовал об отверженности человека в мире, где правит Рок. Преступление и страдание вплетены в ткань жизни; рождаясь на свет, человек причащается греху и несчастью. Если ясен смысл кары, постигающей злоумышленника, то в чем смысл кары, которую небо обрушивает на несчастного? Очевидно, не все в этом мире так просто, как виделось классицистам... Не случайно у Озерова недоставало мужества сделать свою трагедию трагедией в полном смысле: в финале ее Эдип с детьми находит приют у великодушного Тезея.

Еще яснее проступает кризис классицистской идеологии в «Дмитрии Донском». История послужила здесь лишь материалом для вымышленной автором интриги: Державин возмущался такой бесцеремонностью, а Грибоедов написал даже не дошедшую до нас пародию «Дмитрий Дрянской», но в целом успех пьесы был небывалым. Фабула трагедии такова: Дмитрий любит и любим Ксенией, невестой князя Тверского, и настаивает на своих правах, рискуя накануне решающей битвы с Мамаем быть покинутым не только возмущенным Тверским, но и всеми союзниками, не желающими вставать под знамя вождя с такими деспотическими замашками – если он сейчас таков, то чего ожидать от него в дальнейшем? Как резюмирует князь Смоленский –

- ... Что пользы или нужды,
 Что ты с отечества сорвешь оковы чужды
 И цепи новы дашь? Раздор с Тверским пример,
 Что власти ты своей не полагаешь мер.

Характер конфликта, как видим, вполне классицистский: долг перед отечеством вступает в противоречие с чувством. Но принципиально новым оказалось решение его, предложенное Озеровым: Дмитрий не только не отступает от Ксении, но, что самое важное, симпатии автора (а значит, и зрителей) на его стороне. Очевидно, не только нарушение исторической достоверности, но самая постановка вопроса вызвала неприятие трагедии классицистом Державиным: ставить под угрозу судьбу отечества ради личного чувства – да как же можно находить это похвальным?

Между тем Дмитрий основывает свое право на чувствах не своих, а Ксении. Он полагает первым долгом сильного «невинных охранять и слабых быть защитой». Нельзя, по его мысли, торговать счастьем и свободой человека – даже если на другой чаше весов лежат государственные интересы – нельзя, ибо в таких вопросах «количественные» соображения (что есть большее зло, а что – меньшее) просто не играют роли; нельзя

строить общее счастье на несчастье отдельно взятой личности. Здесь заложена уже нравственная дилемма, которую спустя десятки лет поставит перед своими героями Ф.М.Достоевский: в «Братьях Карамазовых» это вопрос о слезинке ребенка, ценой которой дозволено – или все-таки не дозволено? – окупить устроение мировой гармонии. Алеша без колебаний отвергает такой выбор; но первым в русской литературе это сделал герой Озерова.

Чувство у Озерова не побеждает долг – оно само является долгом. Человек и благо человека становятся мерой вещей. И эта трагедия тоже приходит к благополучной развязке – очевидно, не только потому, что непреложные исторические факты подтверждают, что князья все-таки объединились и разгромили Орду, но и потому, что Озерову важно было счастливым финалом маркировать правильность действий своего героя: князь Тверской, в знак уважения к мужеству Дмитрия, отрекается от своих притязаний на Ксению.

Вместе с тем Озеров видит, что не всегда правота человека служит залогом его спасения. Гибнут самые светлые героини других его трагедий: нежная, любящая Моина («Фингал»), мужественная Поликсена («Поликсена»). Лирико-элегическая стихия озеровских пьес пронизана романтической скорбью о людском уделе - «Поликсена» завершается горькой репликой:

Среди тщеты сует, среди страстей борьбы
Мы бродим по земли игралищем судьбы.
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится;
Счастливее того, кто к жизни не родится!

Строчки эти оказались пророческими. Чуждый интриг, идеалистически настроенный Озеров испытал охлаждение публики, происки завистников, неудовольствие власть имущих, бедность... Следующими ступенями стали безумие и смерть. В.А.Жуковский в «Послании к кн. Вяземскому и В.Л.Пушкину» - друзьям-«арзамасцам» - упомянул об Озерове в словах, подобных тем, что прозвучат спустя 20 лет в лермонтовской «Смерти поэта»:

Увы! «Дмитрия» творец
Не отличал **простых сердец**
От хитрых, полных **вероломства**.
Зачем он свой сплетать венец
Давал **завистникам с друзьями?**
Пусть **Дружба** нежными перстами
Из **лавров сей венец** свила –
В них **Зависть тернии** вплела;
И торжествует: **растерзали**
Их **иглы славное чело** -
Простым сердцам смертельно зло:
Поэт угаснул от печали.

Зачем от мирных нег и **дружбы простодушной**
Вступил он в этот свет **завистливый** и душный
Для **сердца** вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал **клеветникам** ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,
Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок - они **венец терновый**,
Увитый **лаврами**, надели на него:
Но **иглы** тайные сурово
Язвили славное чело.

2.4. Василий Трофимович Нарезный (1780-1825)

Название *Миргород* Гоголь обессмертил позднее в своем цикле повестей. В Миргородском уезде Полтавской губернии, в семье выходца из польской шляхты, появился на свет будущий писатель, в котором уже современная ему критика справедливо видела ближайшего предшественника Гоголя в области сатирической бытовой прозы. Именно романы составляют наиболее ценную часть творческого наследия В.Т.Нарежного, работавшего в разных жанрах. Первое крупное его произведение – героические поэмы в прозе «Словенские вечера» (1809): своего рода попытка применения возвышенно-туманного, эпического стиля Оссиана к отечественному (древнеславянскому) материалу. Они стоят у истоков целой серии «вечеров» в русской литературе: за ними последует ряд, представленный именами А.А.Погорельского, М.Н.Загоскина, А.А.Марлинского, В.Ф.Одоевского, Н.В.Гоголя и др. Перу Нарезного принадлежит плутовской роман

«Российский Жилбляз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814), вторая половина которого была опубликована лишь в 1938 г.; «Черный год, или Горские князья», написанный в духе философско-сатирических повестей Вольтера; «роман воспитания» «Аристион, или Перевоспитание»; бытовая сатирическая повесть с этнографическим колоритом «Два Ивана, или Страсть к тяжбам», сюжетные ходы которой отразились позднее в гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; авантюрно-исторический роман «Бурсак», тоже «гоголевский» по колориту; и, наконец, «разбойничий» роман «Гаркуша».

Неизменно сильная сторона романов Нарезного – интерес к прозе жизни, бытовые сценки в духе жанровых полотен фламандцев («фламандской школы пестрый сор», о котором писал Пушкин). Стоит отметить и внимание к местным (малороссийским) обычаям и образу жизни, и острую социальную сатиру, - всё это, несомненно, готовило почву для прозы Гоголя.

Сам Нарезный ощущал себя последователем Лесажа – недаром самый значительный и острый его роман, «Российский Жилбляз», наполовину «зарезанный» цензурой, содержит в заглавии прямую ссылку на французский прототип. Говоря об отечественной традиции, можно вспомнить «Повесть о Савве Грудцыне», «Пригожую повариху» М.Д.Чулкова и т.п.

«Российский Жилбляз» отвечал основным канонам плутовского романа (пикарески). Во-первых, это тип композиции - цепочка эпизодов, каждый со своей самостоятельной сценической площадкой: масонская ложа, таверна, дворец, притон, монастырь, театр, большая дорога и т.п. Их последовательность определяется простым перемещением героя в пространстве и может быть сколь угодно продолжена. (Этот прием Гоголь использует в «Мертвых душах»: визиты Чичикова к помещикам.) Во-вторых, это тип героя-авантюриста, озабоченного только своим личным преуспеянием, приспособлением к существующему status quo. Такой персонаж давал возможность представить широкую панораму жизни, по которой его «несет». (На русской почве, правда, утвердился дидактический вариант плутовского романа, включающий назидательные размышления героя или повествователя.) Герой Нарезного, как указывает и его фамилия – Чистяков, - по своему природному складу неплохой человек. Но он прагматик, приспособляющийся к обстоятельствам, а обстоятельства эти дурны.

Обличительные тенденции романа Нарезного, пролагая путь критическому реализму, в целом еще не особенно выходят за рамки просветительского мировоззрения. Они оказались достаточно сильными, что видно и по реакции цензуры: Нарезный обрушился на лихоимство судей, корыстолюбие попов, наглость вельмож и их фаворитов. Насмешка задевала не только пороки носителей власти: она била и по системе в целом. Простодушный Никандр, разглядывая два дома, одинаково украшенные государственными орлами, - один большой и каменный, другой маленький и ветхий (суд и кабака) – изумляется, почему из первого люди выходят понурые, а из второго – веселые: «Что за пропасть! – вскричал я с досадою, - орел и там, и тут орел; как будто и это такой же царский дом, только маленький; отчего ж такая разница на лицах выходящих людей?» Сравнение явно оказывается в пользу кабака.

Радикализм автора, впрочем, умеренный. Он, подобно Карамзину, не отрицает необходимости социальной иерархии, в которой каждый элемент «знает свое место». Запрет Елизавете любить бедного Никандра встречает его сочувствие: «приличия никогда забывать не должно». Гуманный помещик, рассуждая о том, что и его дочери, и крестьянские девки «имеют одинаковое стремление нравиться, любить и быть любимыми», выводит отсюда, что они одинаково нуждаются в украшениях, - но уже не одинаковых: для первых – золото и жемчуг, для вторых – «медные перстеньки со стеклом на фольге».

Просветительские установки Нарезного оказались дополнены горьким опытом XVIII столетия – опытом Французской революции, в ходе которой обнажилась несостоятельность прекраснотных идей о доброй человеческой природе и неиспорченных сердцах бедняков. – «Если б монархи были сердцеведы, они б отняли богатство у людей жестоких, во зло употребляющих, и отдали бы бедным добрым людям», - говорит герой, фамилия которого... Простаков. В фамилию помещена и

авторская оценка этой идеи. Опыт другого персонажа романа подкрепляет скептицизм Нарезного. Иван Особняк (т.е., особенный, поступающий самостоятельно, не как все) отпускает на волю своих крестьян, предварительно объяснив им Декларацию прав человека. Свободный народ первым делом ринулся... в шинок: - «Бесчинство, похабство, леность и вообще разврат воцарились в сельце моем... Боже мой, неужели такова натура человека, что одним игом гнетущим можно заставить его идти прямою дорогою!» Третий герой романа, г-н Доброславов, - филантроп. Но средства на свои человеколюбивые предприятия он вымогает мошенническим путем, организовав масонскую ложу, где вытягивает денежки из дураков. Даже благотворители, если они хотят успеть в своих начинаниях, вынуждены исходить из предположения об испорченности человеческой природы, и это предположение, увы, их не обманывает. Противоположная же установка обычно приводит к краху. Сходная мысль была сформулирована позднее – и тоже в связи с опытом Французской революции – А.Франсом: «Робеспьер был оптимист и верил в добродетель. Государственные деятели с подобным характером приносят всяческое зло, на какое они способны». Людьми можно разумно управлять только при помощи кнута и пряника.

Заметное место в романе отводится элементам пародии и литературной полемики. Насмешкам Нарезного подверглись и литературные «староверы», и энтузиасты новейших, модных течений. Чудачества лидера «Беседы» Шишкова осмеяны в образе ученого Трис-мегалоса, изъясняющегося исключительно на старославянском языке, на потеху публике. Никандра он приветствует в таком стиле: - «Благо ти, чадо, аще тако хитр еси в науках, яко же вещает почтенный благоприятель мой! Ты пребудеши в дому моем аки Ное в ковчезе, и треволнения никогда же тя коснутся». Другой персонаж романа, задумавший сочинять романтическую трагедию, для вдохновения прибегает к таким театральным средствам, что его домашние принимают эти импровизированные спектакли за козни нечистой силы:

«Раздался ужасный рев, сопровождаемый страшным треском, как бы целый дом рушился, и вмиг боковые двери с шумом растворяются; быстро выбегает страшилище с обнаженным кинжалом, устремляется к другому, сидящему в креслах, поражает его несколько раз, потом грызет кинжал зубами и, задыхаясь от бешенства, топает ногами.

Герои окаменели...»

В юмористическом духе обыгрывает Нарезный традиционные сентиментально-романтические сцены любовных свиданий. Главный герой романа, князь Гаврила Чистяков, владелец огорода и садика, влюбляется в дочку соседнего князя Сидора Буркалова – княжну Феклушу – и назначает ей свидание в своем огороде. Всю ночь он в волнении топчется по своим капустным грядкам – коварной нет как нет, - а наутро видит полный разор огородика: - «Прекрасные мои бобы, дорогие огурцы, прелестные тыквы, куда вы теперь годитесь!.. Чего ты еще от меня хочешь? У меня уже нет другого огорода. Поди посмотри, жестокосердая!» Все земные блага, которыми располагал герой, оказываются принесены в жертву даме сердца.

Впрочем, и сам роман Нарезного весьма не чужд литературной условности: многочисленных совпадений, чудесных случайностей; сюжет его чрезвычайно запутан за счет переплетения историй нескольких героев, соединенных довольно механически. Это были почти неизбежные издержки жанровой формы плутовского романа. Нарезный оказался последним, кому удалось полноценно реализовать эту форму в ее непреобразованном виде. От «Российского Жилблаза» далее в русской литературе двинутся две линии: одна – вверх, к «Мертвым душам» Гоголя, сохраняющим лишь внешние признаки плутовского романа при гораздо более глубоком авторском замысле; вторая – вниз, на уровень бездарных эпигонских сочинений Ф.В.Булгарина «Иван Выжигин» и «Петр Иванович Выжигин», где происходит окончательное вырождение жанровой традиции.

С особой силой кризис просветительских идей выразился в излюбленном жанре просветителей – басне. Она достигла своих идейно-художественных вершин в творчестве И.А.Крылова; дальнейший путь был невозможен иначе, чем к упадку. И сама форма крыловских басен, с тонкой иронией стилизующих просветительский дидактизм, и вытекающая из них мораль находятся уже за чертой образа мышления XVIII столетия.

2.5. Иван Андреевич Крылов (1769-1844)

Будущий великий баснописец появился на свет в семье армейского офицера, во время пугачевского восстания руководившего обороной Яицкого городка от мятежников (по некоторым данным, Андрей Крылов послужил прототипом для образа капитана Миронова в «Капитанской дочке» Пушкина).

С 9 лет, после смерти отца оказавшийся главой семьи, Крылов поступает на казенную службу. Систематического образования ему получить так и не удалось, и все его обширные познания в языках, литературе, истории, философии, музыке и т.д. были приобретены им самостоятельно.

Первая половина писательской деятельности Крылова принадлежит XVIII веку. Он работал в жанрах комической оперы и комедии, сатирической повести («Каиб» и др.), сатирического эпистолярного романа («Почта духов», прихлопнутая цензурой на IX выпуске). К жанру комедии он будет обращаться и позже: «Подщипа, или Трумф» (1800) ядовито высмеивает павловскую Россию (Трумф – тупой солдафон Павел I, трусливый князь Слюняй – чувствительный «карамзинист»); «Пирог» (1802) – также насмешка над сентиментальничаньем; «Модная лавка» (1806) – бытовая комедия нравов и положений; «Урок дочкам» (1807) потешается над русской французоманией.

С 1812 года Крылов служит библиотекарем в Публичной библиотеке. Молодой задор, с которым он когда-то кидался в литературно-театральную полемику, уступил место надетой им на себя защитной маске чудака, чревоугодника и феноменального лентяя. Крылов формирует свой «имидж» как бы вопреки неписаной традиции, требовавшей от писателя быть или хотя бы казаться выше «толпы»: едва ли можно вообразить себе что-либо менее «поэтическое», чем сонный неповоротливый обжора, каким он будто стремится предстать в глазах публики. С другой стороны, этот созданный Крыловым образ был вполне в духе времени, сформировавшего культ частного существования человека как человека, а не как «общественной единицы». Проникнуть за эту крыловскую маску было практически невозможно: все современники единодушно отмечали его лукавую уклончивость, ироничность, избегание прямых суждений. Все это делало внутренний мир писателя предельно закрытым для окружающих, в то время как жанр басни, в котором Крылов приобрел наибольшую известность, казался таким однозначно-прямолинейным... Но был ли он таким на самом деле?

Первое отдельное издание басен Крылова вышло в 1809 году. В 1843 году его басни будут напечатаны уже в девяти книгах.

2.5.1. Новаторство басен Крылова

За спиной Крылова были века существования басенного жанра. Начало ему положил легендарный Эзоп, у которого мы видим лишь голую схему басни – несколько фраз. Свою вторую молодость басня переживает в XVII-XVIII столетиях, когда литература сознательно возлагает на себя обязательства по исправлению общественных нравов. У Ж.Лафонтена, которого охотно переводили и русские авторы, басня приобретает развернутый сюжет. В России у Крылова также немало предшественников: почти половина авторов XVIII века работала в этом жанре, среди них – А.П.Сумароков, И.И.Хемницер, В.И.Майков, И.И.Дмитриев, Ф.А.Эмин.

В.Г. Белинский первым сформулировал то новое, что внес Крылов в жанр, казавшийся таким консервативным. «Это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что хотите, только не просто басня». Иначе говоря, смысл басен Крылова не исчерпывался их моралью – более того, как показал Л.С.Выготский в работе «Психология искусства», часто он находился с этой моралью в довольно сложных, неоднозначных отношениях. Г.Э.Лессинг видел в басне не более чем частную иллюстрацию к общему нравственному утверждению. Идея любой басни, в общем, есть прописная истина. Но басни Крылова оттачивались не от прописей, а от наблюдений над жизнью.

Крыловская басня, как правило, обладает большей «точностью прицела», чем у его предшественников. «Волк и Ягненок» с его знаменитой фразой «У сильного всегда бессильный виноват» имеет русский аналог в виде басни Эмина «Тигр и африканец», мораль которой гласит: «Кто хочет кому повредить, тот причину всегда может сыскать». Нетрудно видеть, что у Крылова и сама ситуация, и вывод из нее приобретают социально заостренный смысл. Логика Эмина подразумевала как будто, что и Ягненок может повредить Волку: главное – «сыскать причину». У Крылова не остается сомнений, что прикрывающийся демагогией произвол направлен неизменно сверху вниз: на слабых и беззащитных. Непосредственным источником сюжета «Волка и Ягненка» послужила, впрочем, басня не Эмина, а Лафонтена, но формула Лафонтена также менее резкая, чем у Крылова: «довод сильнейшего всегда наилучший».

Сюжет «Кота и Повара» тоже позаимствован Крыловым из Лафонтена. У французского автора повар, придя на кухню и увидев бесчинства кота, начинает ни к селу, ни к городу читать ему назидания. Крылов придает этому условному басенному допущению бытовую мотивировку: во-первых, его Повар – «грамотей»; во-вторых, он возвращается из кабака. Два эти обстоятельства делают вполне правдоподобным и жизненно «узнаваемым» его прочувствованное выступление перед Котом. И не мораль («...речей не тратить по-пустому, / Где нужно власть употребить»), а как раз это узнавание читателем знакомой бытовой ситуации сообщает басне Крылова ее неподражаемый юмор, реализм и жизнеспособность. Крылов преодолел голую иллюстративность, сломал условности, ввел в басню живой разговорный язык.

Традиционная структура басни: поучительная история плюс формульный вывод из нее – у Крылова расшатывается.

Мораль может конкретизировать смысл басни: так, например, в басне «Свинья под Дубом» сюжет развертывает тему неблагодарности, которая в своем ослеплении подрывает основы собственного благополучия, - мораль же уточняет, что речь идет об отношении невежд к науке:

Невежда так же в ослепленье
Бранит науки и ученье,
И все ученые труды,
Не чувствуя, что он вкушает их плоды.

В ряде случаев мораль заведомо уже содержания басни. Например, в «Демьяновой ухе» навязчивое радушие Демьяна комментируется так:

Писатель, счастлив ты, коль дар прямой имеешь;
Но если помолчать вовремя не сумеешь
И ближнего ушей ты не жалеешь,
То ведай, что твои и проза и стихи
Тошнее будут всем Демьяновой ухи.

Варьируется место морали в тексте и ее объем. Поучение может быть и в конце басни («Мартышка и Очки», «Демьянова уха»), и в ее начале («Ворона и Лисица», «Лебедь, Щука и Рак»). Из 198 басен, вошедших в девять книг, в двадцати мораль располагается перед текстом. В 33 случаях она занимает всего 1-3 строчки; в восьми – соизмерима по размеру с основным текстом (в «Плотичке» 33 строчки занимает поучение, 36 – сюжет, в «Ягненке» 18 строчек – поучение, 8 – обращение и еще 18 – сюжет). В басне «Ворона» мораль предшествует сюжету, а за ним следует еще одна история, поясняющая первую: купеческой дочери Матрены, вышедшей замуж за барона («И сделалась моя Матрена / Ни пава, ни ворона»).

В 74 баснях мораль либо выражена в какой-то мере репликой одного из действующих лиц, либо вовсе отсутствует – притом в баснях очень популярных, как «Стрекоза и Муравей», «Слон и Моська», «Квартет», «Лисица и Виноград». По своей структуре они тяготеют не к пословице, а к поговорке, не представляющей собой законченного, застывшего утверждения. Они воспроизводят в художественных образах

повторяющиеся жизненные ситуации, которые не нуждаются в морализировании либо вовсе его не подразумевают. Лисица объявляет зеленым виноград, до которого не может дотянуться, - всем известная и всеми применяемая форма самоутешения в жизненных неудачах. Любое назидание, прикрепленное к этому сюжету, ограничило бы его и обеднило. Художественное чутье подсказывает писателю, где лучше обойтись без морали. Пример другого рода: в басне «Лев на ловле» всякое нравоучение только испортило бы эффект неожиданной концовки – взявшийся разделить общую добычу Лев объявляет:

Вот эта часть моя
По договору;
Вот эта мне, как Льву, принадлежит без спору;
Вот эта мне за то, что всех сильнее я,
А к этой чуть из вас лишь лапу кто протянет,
Тот с места жив не встанет.

Полемика о сатире, завязавшаяся в XVIII веке между журналом «Всякая всячина» (Екатерина II) и «Трутнем» (Н.И.Новиков), обозначила две точки зрения на ее задачи: сатира на порок вообще и сатира на конкретное лицо. Сатира на порок была всеохватывающей, но беспредметной: любой конкретный носитель этого порока был волен не узнавать себя в басне. Сатира на лицо была по вполне определенному адресу – зато все прочие опять-таки могли спать спокойно:

Про взятки Климычу читают,
А он украдкою кивает на Петра.

- съехидничал Крылов в «Зеркале и Обезьяне».

Крылов избежал и беспредметности, и узости. Его басни в большинстве своем восходили к конкретному случаю, но выявляли в нем повторяющиеся, типические черты. В героях «Кукушки и Петуха» современники не без злорадства узнавали одиозные фигуры двух приятелей-литераторов: Н.И.Греча и Ф.В.Булгарина, неумеренно расхваливавших друг друга в печати, так как никто другой хвалить их, по-видимому, не собирался. Обоих давно нет в живых, но басня живет, потому что продолжает повторяться описанная Крыловым ситуация:

За что же, не боясь греха,
Кукушка хвалит Петуха?
За то, что хвалит он Кукушку.

«Обоз» был написан в защиту полководческой стратегии М.И.Кутузова, которого недоброжелатели и сам император попрекали нерешительностью. Молодой конь в басне ругает своего сотоварища, который осторожно везет под гору груженный горшками обоз, - когда же черед доходит до него, он лихо опрокидывает обоз в канаву («Прощай, хозяйские горшки!») Мораль возводит рассказанную историю и ее подтекст на уровень типического обобщения:

Как в людях многие имеют слабость ту же:
Все кажется в другом ошибкой нам;
А примешься за дело сам,
Так напроказишь вдвое хуже.

Наконец, можно отметить, что крыловские басни в ряде случаев ассимилируют черты других жанров: рассказа, притчи, бытовой сказки и т.п. Они активно включают в себя реалии русской жизни и истории. Крылов затронул в этом безобидном «детском» жанре ряд вопросов, которые литературе предстоит серьезнейшим образом обсуждать на протяжении следующих ста лет. Принципиальные изменения, по сравнению с предшественниками Крылова, претерпел и образ автора. Но для доказательства этих тезисов, как и для реконструкции мировоззрения писателя, необходимо обратиться к конкретному идейно-тематическому анализу его творчества.

2.5.2. Тематические группы басен Крылова

Любая классификация крыловских басен неизбежно окажется весьма приблизительной. В зависимости от жизненного контекста, к которому будет применяться ситуация той или иной басни, она может трактоваться по-разному. В самом деле, знаменитый «Квартет», иллюстрирующий мысль, что от перемены мест слагаемых сумма не меняется, может с одинаковым успехом описывать и частную житейскую, и политическую ситуацию. Он применим и к отношениям в семье, и к интригам в Государственной Думе. Тем не менее, для удобства анализа можно условно разделить басни на 3 группы.

Первая группа – наиболее традиционная: это басни, представляющие в смешном виде человеческие слабости. Диапазон, в пределах которого колеблется авторское отношение к героям, здесь очень широк: от беззлобного юмора («Демьянова уха», «Огородник и Философ») до сарказма («Лисица и Осел», «Две Собаки»). Но в большей части этих басен можно отметить ослабление критической направленности. Именно в них чаще всего наблюдается отсутствие или условно-формальный характер морали. Нет ее, например, в басне «Стрекоза и Муравей», и, по-видимому, нельзя даже считать, что она выражена здесь в заключительной реплике муравья. Басня описывает два образа жизни, два модуса человеческого существования, дополняющие друг друга: встать исключительно на точку зрения одного из персонажей – значит расписаться в собственном легкомыслии («...лето целое всё пела...») или бессердечии («... так поди же, попляши!»). И у Стрекозы, и у Муравья – своя правда.

В «Вороне и Лисице» Крылов указывал в качестве прототипов себя и графа Хвостова, чьи литературные опусы он невозмутимо выслушивал («Спой, светик, не стыдись!...») и брал у него займы. Но сам сюжет принадлежит к числу «вечных». Подобные отношения между людьми существовали до крыловских времен, существуют и после них. И в этой басне (в чем, собственно, и заключается новаторство Крылова) мораль также лишь условно прикрепленна к сюжету. Так ли уж «гнусна и вредна» лесь? В конце концов, каждый из героев получил именно то, что хотел: Лисица – сыр, а Ворона – похвалы. Как-то не поворачивается язык утверждать, что Крылов осуждает кого-либо из своих героев. Скорее, он восхищается хитроумием Лисицы и иронически сочувствует Вороне.

По-видимому, можно заключить, что в баснях Крылова неизменно существует большая или меньшая дистанция между повествователем, прямолинейно и привычно морализирующим («Уж сколько раз твердили миру...»), и автором, который не тождествен этому повествователю и обладает более широким и терпимым взглядом на жизнь и людей. Такой дистанции не наблюдалось в баснях XVII-XVIII века.

Вторая группа – басни с выраженной социальной направленностью. Здесь критическое начало, напротив, усилено. По замечанию В.А.Архипова, на плечи Крылова легла нелегкая задача: в условиях подцензурного существования литературы басня являлась единственным жанром, в рамках которого можно было коснуться самых больных вопросов общественной жизни, хотя бы в форме аллегории: крепостное право, произвол власть имущих, коррупция и т.д. Иносказание позволяло избежать цензурных придирок. Где, как не в басне, могла проскользнуть фраза «Царь этот был осиновый чурбан» («Лягушки, просящие Царя»)?

Герои басен, как правило, - животные, наделенные по легенде устойчивым характером. Лев могуч, Волк свиреп, Лиса хитра, Осел глуп, Овцы покорны – и т.д. Это дает прекрасную возможность распределения между ними «социальных ролей» без дополнительных авторских характеристик: характеристики присутствуют в них имплицитно. Царь-Лев – номинальный правитель, его политику, по сути, определяет хитроумная Лиса, направляющая действия хищных и тупых чиновников «на местах» - Волков и Ослов. Внизу прозябает народ – Овцы, которых в лучшем случае стригут, в

худшем – сдирают шкуры. Наличие в системе управления опосредующих звеньев позволяет не бросать тени на правителя. Вера в доброго царя, вводимого в заблуждение дурными слугами и не ведающего о бедствиях народа, жила в русском народе столетиями и пережила даже Кровавое воскресенье 1905 года, когда была расстреляна мирная демонстрация рабочих, наивно пожелавших напомнить государю о себе. Крылов простился с этой верой уже в басне «Пестрые овцы», где Лев, чтобы сжить со света не полюбившихся ему пестрых овец, по совету Лисы приставляет к ним в пастухи волков – с прогнозируемым результатом.

Какие ж у зверей пошли на это толки? –

Что Лев бы и хорош, да все злодеи волки.

В басне «Гуси» демонстративно-формальная мораль («Баснь эту можно бы и боле пояснить - / Да чтоб гусей не раздражить») отсылает читателя к сюжету, который дерзко оспаривает право наследования заслуг и достоинства. Басня метила тем самым не только в привилегированные сословия, но и в государственный строй в целом: по наследству в России передавался и царский престол. Мужик гонит гусей продавать на рынок, и те, возмущенные, ссылаются на исторические заслуги своих предков, некогда спасших Рим. Мужик, однако, желает знать:

- Все так, да вы что сделали такое?

- Мы? Ничего! – Так что ж и доброго в вас есть?

Оставьте предков вы в покое:

Им поделом была и честь;

А вы, друзья, лишь годны на жаркое.

Следует отметить, что трезвый взгляд Крылова пронизал взаимную зависимость отношений народа и его государей: не правитель рождал систему, а система – правителя. В уже упоминавшейся басне «Лягушки, просящие Царя» появление в качестве Царя сначала осинового чурбана, совершенно равнодушного к Лягушкам, а потом Журавля, уж слишком – и притом как-то гастрономически – ими интересующегося, спровоцировано собственными действиями Лягушек:

Лягушкам стало неудобно

Правление народно,

И показалось им совсем не благородно

Без службы и на воле жить.

Сюжет этой басни встречается и у Эзопа, и у Лафонтена, но в передаче Крылова он обогатился новым подтекстом хотя бы потому, что накладывался в сознании читателя на всем известную легенду о призвании варягов на Русь. «Повесть временных лет» описывает, по сути, эту же печальную историю крыловских лягушек: «В год 6370 (862)... И не было среди них правды, и встал род на род, и была среди них усобица, и стали воевать сами с собой. И сказали себе: «Поищем себе князя, который бы владел нами и судил по праву». И пошли за море к варягам...» Крылов первым выходит к мысли, которая впоследствии будет развита М.Е.Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города», а позднее отольется в известную формулу: «Каждый народ имеет такое правительство, которого он заслуживает».

Третья группа басен, так же тесно связанная со второй, как вторая – с первой, - басни философско-политические. В них отразились взгляды Крылова на законы устройства общества в целом, на роль просвещения, науки и литературы. Как раз они нашли наименее адекватную оценку в советском литературоведении, которое рассматривало их как художественную неудачу писателя, вызванную якобы его желанием доказать свою благонамеренность властям. Дело в том, что именно в этих баснях с наибольшей отчетливостью выразился кризис просветительской идеологии и неприятие Крыловым революционных настроений.

Очень показательна в этом плане басня «Конь и Всадник», где изображается гибель Коня, с которого седок снял узду, - вспомним, как развивается похожий сюжет у Пнина.

Если Пнин протестует против тьмы невежества, то Крылов – против анархии, к которой ведет неограниченная свобода людей, не умеющих собою управлять. События Французской революции и Пугачевского бунта, очевидно, витали перед внутренним взором Крылова, когда он писал:

Как ни приманчива свобода,
Но для народа
Не меньше гибельна она,
Когда разумная ей мера не дана.

Мысль о разумности существования общественной иерархии выражена и в басне «Колос» (для полевых колосьев не требуется такой уход, как для оранжерейных цветов), и в басне «Крестьянин и Лошадь». Лошадь, сетующая на неразумное, по ее мнению, уничтожение овса, который Крестьянин рассыпает по полю, не понимает, что ей же предстоит кормиться урожаем с этого поля.

Но с самой древности, в наш даже век,
Не так ли дерзко человек
О воле судит Провиденья,
В безумной слепоте своей
Не ведая его ни цели, ни путей?

Не идеализируя народ, Крылов ясно видит, что народ, тем не менее, заслуживает уважения – не за свои вымышленные сентименталистами добродетели, а за свой труд, который составляет основу благосостояния любого государства и благодаря которому существует вся общественная надстройка: политика, идеология, культура. Всё это обновляется, как листва на дереве, но неизменно остаются корни, питающие пышную крону («Листы и Корни»). Листам похвалиться перед Корнями так же неразумно, как Лошади упрекать Крестьянина. Они составляют единую систему, элементы которой теряют смысл либо вовсе не существуют один без другого. Можно и должно устранять недостатки и злоупотребления в обществе, но преступно подрывать его стабильность.

Именно по этой причине Крылов сурово осуждает писателей, употребляющих во зло свой талант. В басне «Сочинитель и Разбойник» поставлена проблема, над которой впоследствии будут страдать герои Ф.М.Достоевского: ответственность идеолога за действие своей доктрины в обществе. Вина Сочинителя, разливавшего в своих твореньях «тонкий яд», оказывается горше, чем у Разбойника: уже стерлись в мире следы зла, некогда посеянного убийцей, но преступные плоды безответственной деятельности писателя продолжают сеять на земле раздоры и мятежи.

Отсюда ясны причины сдержанного отношения баснописца к просвещению. В «Червонце» развивается мысль, которая окажется впоследствии очень созвучна Л.Н.Толстому (хотя Толстой воспринял ее, скорее, не от Крылова, а от Ж.-Ж.Руссо): образование придает человеку поверхностный блеск, но часто, увы, за счет утраты его природной цельности и полноты. Надраенный кирпичом Червонец играет как жар, - но безнадежно потерял в весе, а значит, в ценности. Тому же учат и «Водолазы», построенные в форме притчи: из троих братьев, задумавших промыслить ловлей жемчуга, лентяй бедствует, прилежный и разумный благоденствует, а жадный гибнет жертвой своей алчности. Мораль вносит уточнение: жемчуг – это знание, но погоня за любым избытком всегда губительна.

Хотя в ученье зрим мы многих благ причину,
Но дерзкий ум находит в нем пучину
И свой погибельный конец,
Лишь с разницею тою,
Что часто в гибель он других влечет с собою.

Осуждает Крылов и атеизм («Безбожники»): человек, посягающий на высший порядок вещей, бросает в небо камни, которые едва ли поразят богов, но в любом случае вернутся и упадут ему на голову.

Как уже говорилось, в целом ряде случаев незатейливые крыловские басни касаются вопросов, над которыми впоследствии бились лучшие умы эпохи. Проблема «отцов и детей» поднимается в басне «Дерево», где молодое Деревцо, упрости, чтобы вокруг него срубили старые, мешающие ему деревья, лишается той защиты, которую они могли бы ему обеспечить до своей естественной гибели: «И ветром, наконец, то Деревцо сломило».

Даже чисто лирическая тема поэта и поэзии оказалась разработана в баснях Крылова: «Орел и Куры» - поэт и толпа, «Осел и Соловей» - поэт и критика, «Кошка и Соловей» - поэт и власть. Идея пушкинского стихотворения «Поэт» (1827):

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел...
- угадывается в крыловских строчках:
Орлам случается и ниже кур спускаться,
Но курам никогда до облак не подняться!..

(«Орел и Куры», 1808)

В заключение можно выстроить список своеобразных соответствий, которые басни Крылова найдут в творчестве русских писателей XIX века. Речь идет, разумеется, не о том, что они что-либо непосредственно «заимствовали» из Крылова, а о том, что по серьезности заявленных проблем Крылов может быть по заслугам поставлен наравне с величайшими из них:

«Червонец» - Л.Н.Толстой («Люцерн», «Казак» и др.)
«Безбожники» - Ф.М.Достоевский («Братья Карамазовы»)
«Орел и Куры» - А.С.Пушкин («Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту»)
«Лягушки, просящие Царя» - М.Е.Салтыков-Щедрин («История одного города»)
«Дерево» - И.С.Тургенев («Отцы и дети»), И.А.Гончаров («Обрыв»)
«Листы и Корни» - Г.И.Успенский («Крестьянин и крестьянский труд»)
«Сочинитель и Разбойник» - Ф.М.Достоевский («Преступление и наказание»)
«Бедный богач» - Л.Н.Толстой («народные рассказы»)

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какое содержание вкладывается в понятие «александровская эпоха»?
2. Перечислите основные литературные объединения начала века и главные идеологические ориентиры каждого из них.
3. В чем видели цель своей борьбы «Арзамас» и «Беседа любителей русского слова», и в чем заключался ее объективный исторический смысл?
4. Подготовьте научный доклад или спецвопрос о творчестве одного из следующих поэтов: И.П.Пнин, А.Ф.Мерзляков, Н.И.Гнедич, А.И.Тургенев.
5. На какой почве возникает романтизм вообще, и какие причины вызвали его появление в России в частности? Отчего этот художественный метод обладает способностью к самовозобновлению?
6. Назовите главный признак (признаки) романтизма. В чем заключается своеобразие его русского «варианта»?
7. Какие типы классификации романтизма вы знаете?
8. Какие жанры получили расцвет в романтическую эпоху, и чем это объясняется?
9. Законспектируйте статью И.А.Тертерян «Романтизм» (История всемирной литературы: в 9-ти т. – Т.6. – М., 1989. – С.16-27), посвященную характеристике общеевропейского литературного процесса. Соотнесите основные положения статьи с тем, что вы успели узнать о русском романтизме.
10. Чем «Дмитрий Донской» Озерова отличается от типичной классицистской трагедии? О каких изменениях в системе ценностей это свидетельствует?
11. Дайте характеристику мировоззрению Нарезного, опираясь на текст романа «Российский Жилбаз».

12. Какие признаки плутовского романа имеются в «Российском Жилблазе»?
13. В каком направлении эволюционировал жанр басни (от момента своего появления в древности)?
14. Что принципиально нового появилось в баснях Крылова? Как можно объяснить тот факт, что после Крылова дальнейшего «совершенствования» жанра уже не происходило и, более того, он оттесняется на самую периферию литературы?
15. Как в крыловских баснях разрешается спор XVIII века о задачах сатиры?
16. Чем объясняет В.А.Архипов тот факт, что критицизм Крылова ослаблен в баснях о человеческих пороках и слабостях и усилен – в баснях с социальной направленностью? О каких изменениях в мировоззрении писателя это говорит?
17. Охарактеризуйте взгляды Крылова на мир, человека и общество, опираясь на тексты философско-политических басен. Почему можно говорить о кризисе просветительских идей в сознании писателя?
18. Найдите самостоятельно примеры крыловских басен, в которых мораль: а) конкретизирует содержание басни; б) обобщает (расширяет) содержание басни; в) не сформулирована. Объясните последний случай: почему автор воздержался от формулировки «идеи»?

Библиографический список

Основной

1. Архипов В.А. И.А.Крылов: поэзия народной мудрости. – М., 1974.
2. Маймин Е.А. Понятие о романтизме. Русский романтизм // Маймин Е.А. О русском романтизме. - М., 1975. – С.3-24.

Дополнительный

1. Выготский Л.С. Анализ басни. «Тонкий яд» // Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987. – С.83-140.
2. Гиллельсон М.И. От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. – Л., 1977.
3. Гордин М.А. Владислав Озеров. – Л., 1991.
4. История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825). – М., 1979.
5. Лотман Ю.М. Поэзия 1790-1810-х годов // Поэты 1790-1810-х годов. – Л., 1971. - С.5-62.
6. Манн Ю. У истоков русского романа // Нарезный В.Т. Сочинения: В 2-х т. – Т.1. – М., 1983. – С.5-44.
7. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1967.
8. Медведева И. Владислав Озеров // Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения. – Л., 1960. – С.5-72.
9. Степанов Н.Л. Крылов. – М., 1969.

Лекция 3. Созерцательный романтизм: В.А.Жуковский, К.Н.Батюшков

В этом разделе речь пойдет только о двух, но самых ярких поэтах-романтиках, которые полнее всего реализовали себя в жанре элегии. Феномен Пушкина подготовлен, как уже говорилось, всем процессом развития русской культуры этого века, но вклад в него двух этих лириков – особенный. Это В.А.Жуковский и К.Н.Батюшков – два лика русского созерцательного романтизма.

3.1. Василий Андреевич Жуковский (1783-1852)

Будущий поэт был сыном турчанки Сальхи, взятой в плен во время русско-турецкой войны, и тульского помещика Афанасия Бунина, владельца села Мишенское, где мальчик и появился на свет. По семейному преданию, Сальху привезли своему барину его крестьяне – участники военного похода, чтобы отвлечь внимание Бунина от деревенских баб и девок. По желанию отца, ребенка усыновил бедный дворянин Андрей Жуковский, проживавший в имении Буниных: это позволило ему избежать незавидного положения незаконнорожденного. Единственный законный сын Буниных умер в молодости, и Васю лелеяли и баловали; он рос в окружении сестер по отцу. 14-ти лет он был определен в Московский университетский благородный пансион, в декабре 1800 г. окончил его с серебряной медалью и посвятил себя литературной деятельности. Первыми шагами его на этом поприще стали основание «Дружеского литературного общества» и перевод элегии Т.Грея «Сельское кладбище» (1801).

3.1.1. Элегический психологизм Жуковского

Жуковскому выпала редчайшая участь: сделаться переводчиком, литературная «продукция» которого печатается под его собственным именем. Преобладающую часть его творческого наследия составляют именно переводные произведения. Он заложил основания принципиально новой школы поэтического перевода, об установках которой еще будет сказано; теперь же следует отметить, что делать «чужое» «своим» поэту помогала отнюдь не переработка сюжетов своих предшественников (он не часто прибегал к этой практике), а умение отобрать произведения, внутренне созвучные его душевному строю, и найти слова для того, чтобы они зазвучали на русском языке.

Первым таким созвучным русскому поэту произведением и стала сентименталистская элегия Т.Грея. (Спустя 38 лет Жуковский снова вернется к ее переводу, пытаясь сделать его еще более точным, и заменит при этом александрийский стих - 6-стопный ямб с цезурой - на русский гекзаметр, т.е. 6-стопный дактиль.) Сентиментальный пафос неизменно был близок Жуковскому и более или менее заметно окрашивал его романтическую лирику, придавая ей неповторимое своеобразие, - что и вызывало у позднейших историков литературы споры о художественном методе поэта. Ведущие темы «Сельского кладбища» - бренность человеческой жизни и дел, участь простых поселян, которым обстоятельства воспрепятствовали проявить дарования, возможно, заложенные в них природой, - но это же помешало им растратить свой «человеческий потенциал», потому что на пути к славе человеку слишком часто приходится отрекаться от милосердия, совести и чести.

Скрываясь от мирских погибельных смятений,
Без страха и надежд, в долине жизни сей,
Не зная горести, не зная наслаждений,
Они беспечно шли тропинкою своей.

Еще большую определенность получает эта строфа в переводе 1839 года:

Чуждые смут и волнений безумной толпы, из-за тесной
Грани желаньям своим выходить запрещаая, вдоль свежей,
Сладко-бесшумной долины жизни они тихомолком
Шли по тропинке своей, и здесь их приют безмятежен.

В связи с фигурой лирического героя – преждевременно угасшего юноши – появляется в элегии и ключевое для Грея и Жуковского понятие – *меланхолия*. Она осмысливается обоими поэтами как дар, равноценный (и родственный) художественному таланту: «Но музы от него лица не отвратили, / И меланхолии печать была на нем».

Среди наиболее задействованных жанров в поэзии Жуковского мы находим и песню-романс, и дружеское послание, – но элегия занимает, бесспорно, ведущее место. Названные жанры пережили в русской поэзии такие узкие по своим художественным задачам и возможностям явления, как ода и сатира, излюбленные XVIII веком, – пережили именно в силу своей большей пластичности и приспособляемости к новым культурно-историческим условиям. Ода могла только воспевать, сатира – только обличать. В песню, послание и элегию можно было вложить в принципе любое содержание. Элегия обладала к тому же богатыми возможностями для изображения внутреннего мира личности, т.е. для решения той самой задачи, которая стояла на повестке дня у романтиков. Принципы и приемы такого изображения составляют содержание понятия *литературный психологизм*; жанр элегии придает им особую окраску, для которой можно принять рабочее определение *элегического психологизма*. Сущность этого явления нуждается в развернутой характеристике.

1. Почти единственное – неписаное, но, как правило, соблюдаемое – требование, предъявлявшееся к элегии в литературе Нового времени, – **наличие временной дистанции** между переживаемым чувством и сегодняшними воспоминаниями о нем, между эмоцией и ее отстраненным созерцанием. Пафос элегии можно определить как «грустное воспоминание (размышление)». Накал страстей при этом исчезает. Почему же элегический герой грустит? Ведь содержание его воспоминаний может быть различно. Но печальные воспоминания оживляют в сердце некогда испытанную боль, а радостные дают основание для сожалений об их мимолетности. Любое воспоминание, таким образом, вызывает печаль, но не горе – по тому же самому принципу: грустные события были, но прошли; радостные – прошли, но были. Повторное переживание некогда испытанного чувства оказывается, таким образом, смягченным. Эта двойная возможность оценки почти афористически выражена в знаменитом четверостишии «Воспоминание» (1821):

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

2. Эта особенность элегического психологизма теснейшим образом связана с его эмоциональной доминантой: уже упоминавшейся *меланхолией*. Это неизменная окраска любого переживания лирического героя. «Меланхолия не есть ни горесть, ни радость, – писал поэт в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», – я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на душе счастливого». Это своеобразное переживание неустойчивости жизни, в которой и счастье, и горе превратны. Такая способность оценивать любое событие в его перспективе, с разных точек зрения сообщает переживаниям личности необычайное богатство и глубину, непостижимые для человека поверхностного: «Слезы – освежение / Запустевшая души», – как выразился Жуковский в «Песне» («Отымают наши радости...», 1820).

Философия меланхолии декларируется в стихотворении «Утешение в слезах» (1817, пер. И.-В.Гёте). Оно строится как диалог между легкомысленными «счастливыми», стремящимися утешить героя, и им самим, берегущим свою печаль как сокровище: «... слезы в сладость нам; / От них душе легко». Здесь появляется, между

прочим, знаменательная формула: «понять тоской». (У Гете ничего подобного нет - в этом месте стоит просто: «Вы не чувствуете, что мучает меня, несчастного».) Меланхолия предстает как глубокий способ постижения жизни, помогающий человеку сделать своими недоступные для него блага и счастье, приобщившись к ним через переживание:

Как вам, счастливым, то понять,
 Что **понял я тоской?**
 О чем... но нет! оно моё,
 Хотя и не со мной.

В 1817 году рухнули надежды Жуковского на земное счастье. В ранней молодости он был домашним учителем у сестер Протасовых, старшую из которых – Машу – полюбил. Маша была дочерью сводной (по отцу) сестры Жуковского, и та категорически воспротивилась их браку, ссылаясь на родство. Десять лет влюбленные ждали, не смягчится ли их участь, пока наконец Машу не выдали замуж за профессора-медика И.Ф.Мойера. 19 марта 1823 года Маша умерла.

Ты предо мною
 Стояла тихо.
 Твой взор унылый
 Был полон чувства.
 Он мне напомнил
 О милом прошлом...
 Он был последний
 На здешнем свете.

(«19 марта 1823»)

3. Элегия обладает собственным *устойчивым стилем* (Г.А.Гуковский), в рамках которого формируется характерный набор опорных слов (*слов-сигналов*), отличающий его от прочих стилей и репрезентирующий идейно-тематический комплекс данного жанра. Проще говоря, в тексте присутствуют ключевые слова, являющиеся основными носителями его смысла. Они обладают тенденцией к повторению – в пределах данного текста, жанра, творчества автора или литературного направления в целом. Для элегии (в частности, элегии Жуковского), как показала И.М.Семенко, такими словами являются **обобщенные обозначения эмоций и состояний**: *печаль, надежда, воспоминание* и т.п. Как правило, обобщен и образ лирического героя, и обстоятельства его жизни. Это способствует восприятию лирического текста не как дневника давно умершего человека, а как рассказанной языком поэзии истории нашей собственной жизни, т.е. придает ему статус общезначимости. Каждому человеку приходилось переживать и радости, и утраты – и слова-сигналы этого ряда ориентированы на пробуждение его собственного душевного опыта: в предложенную общую схему мы можем вписать события собственной биографии.

Отсюда сравнительная «абстрактность» элегий Жуковского. В целом ряде случаев они вообще лишены предметной изобразительности, их действие всецело протекает во внутреннем мире героя. Так, например, строится стихотворение «Таинственный посетитель» (1824), тема которого – готовность души к переменам. Здесь слова-сигналы даже выделены заглавной буквой: *Надежда, Любовь, Дума, Поэзия, Предчувствие*. Так строится и элегия «Я Музу юную, бывало...» (1824), одна из строк которой потом будет связываться нами с именем Пушкина: «Гений чистой красоты». Слова-сигналы: *Муза* (инварианты – *Вдохновение, Поэзия, Гений*), *утрата, минувшее (былое), мечта, очарованье*. Конкретные существительные появляются только в метафорическом значении: луч (вдохновения), арфа (поэзии), цветы (мечты), алтарь (Гения), звезда (Гения). Эти элегии являются чисто медитативными: мысль, окрашенная переживанием, претворяется в художественный образ.

4. Там, где имеет место описание внешнего мира, для элегических композиций Жуковского характерно движение от внешнего (состояние природы) к внутреннему

(состояние героя). Это так называемый *ассоциативно-описательный тип лирического сознания*. В противоположность медитативному, он нуждается во впечатлении, получаемом извне, но лишь как в толчке для потока ассоциаций. Классический пример такого рода элегии – «Вечер» (1806). 11 строф стихотворения посвящены описанию вечера на берегу ручья (ассоциативные ряды: вода – жизнь, вечер – закат – смерть), 12 – размышлениям о быстротечности времени. Динамизм элегии придает движение красок и звуков, отражающих переход от вечера к ночи, а также образ бегущей воды, лейтмотивом проходящий через все 11 строф, чтобы в XII и XIII перейти из прямого плана в переносный в стертых метафорах «протекшие времена» и «иссякнули всех радостей струи». От настоящего мысль героя обращается к прошлому. В финале элегии обе темы – пейзаж и размышление – сливаются в контрапункте, и появляется тема будущего, - но будущего, окрашенного меланхолическим предчувствием:

Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..
 Ах, скоро, может быть, с Минваною унылой
 Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
 Над тихой юноши могилой!

5. Имя Жуковского как певца природы связано с пейзажами Павловска, традиционной летней императорской резиденции, где он проводил много времени, с тех пор как его приблизили ко двору и назначили учителем русского языка великой княгини Александры Федоровны, а затем и наставником наследника, будущего императора Александра II. Павловск представлял собой благодарный поэтический прототип для воплощения такого существенного принципа эгегического психологизма, как **тонкая нюансировка, полутона**, приглушенные краски и звуки. Поэзия неброской, трогательной северной природы максимально была сохранена в павловских парках, распланированных Ч.Камероном по пейзажному принципу. В отличие от парков регулярных, т. наз. французских, выражавших собой классицистскую идею абсолютного господства человека над природой (прямые стрелы аллей, деревья и кустарники, подстриженные в форме геометрических фигур и т.п.), пейзажный, или английский парк в согласии с идеями сентименталистов стремился представить природу в возможно более естественном виде – только облагороженной в соответствии с «чувствительным» вкусом. Если классицисты живописали блеск северного сияния, грохот водопада, то Жуковский приучает видеть едва заметное и слышать едва различимое: «На сумраке листок трепещущий блестит, / Смущая тишину паденьем».

Славянка **тихая**, коль ток приятен твой,
 Когда в **осенний** день в твои глядятся воды
 Холмы, одетые **последнею** красой
Полуотцветшия природы...

Я на берегу один... окрестность вся **молчит**...
 Как **привидение**, в **тумане** предо мною
 Семья младых берез **недвижимо** стоит
 Над **усыпленною** водою.

«Туман» принадлежит к числу любимейших образов Жуковского. Туманность, зыбкость отливаются в картину проницаемых границ между мирами: «зерцало зыбких вод», «сумрак тумана», «дрожащий свет», «трепетал с звездами свод небес», «как дым прозрачный, мгла», «мерцанье луны»... Эта же черта сохранится и в балладах поэта. Например, в «Адельстане» (1813) появляется необычайный световой эффект:

Небо в Рейне дрожало,
 И луна из **дымных туч**
 На ладью сквозь **парус алый**
 Проливала **темный луч**.

Лунный свет оказывается пропущен сквозь зловещие «дымные тучи», затем сквозь романтический (гриновский?) «алый парус» - в результате рождается впечатляющий оксюморон: «темный луч», предвестник готовящегося злодеяния.

Внимание к оттенкам, присущее элегическому психологизму, впечатляюще обогатило видение мира. Так, сам Жуковский в стихотворении «Подробный отчет о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне» (1820) перечисляет обличья, в которых ему довелось запечатлеть ночное светило. Помимо только что упомянутой картины, это неверная луна в темных облаках («Людмила»), луна в венце на мутных небесах («Светлана»), блестящий рог месяца («Варвик»), таинственная лампада («Вадим»), луна, рдеющая во мраке, «как бранный щит» (знаменитый «Певец во стане русских воинов», написанный Жуковским под впечатлением от Бородинской битвы), луна, блещущая в оконницах часовни и на золоте икон («Сельское кладбище»), луна в дыме, без лучей («Минвана») и т.д. и т.п.

6. Обогащаются и возможности слова. Оно становится **многозначным, окружается ореолом ассоциаций**. Критики возмущались строчкой Жуковского: «Душа полна прохладной тишиной» («Рыбак»). Как душа может быть полна тишиной? Как тишина может быть прохладной?! Эпитет перестал быть буквальным. Тишина и прохлада ассоциативно связываются со спокойствием, отдохновением; характеристики внешнего, природного мира сливаются в неразделимый комплекс и перетекают в душу человека, настроенного в унисон с природой. Метафоры романтиков подчеркнута философичны; они не просто уподобляют: «А как В», - они утверждают: «А однородно В». Г.А. Жуковский приводит пример со строкой из «Вечера»:

О тихое небес задумчивых светило!

В строго логическом смысле, светило не может быть тихим, потому что не может быть громким. Небеса не бывают задумчивыми. Объекту приписан эпитет, в действительности относящийся к субъекту (созерцающему). Задумчив человек, глядящий в небо. Тиха ночная земля. Перед нами метонимия, но метонимия, нагруженная философским смыслом: мир у Жуковского един, и отдельные его элементы лишь условно могут считаться отдельными. Задумчивость наблюдателя сообщается луне, на которую он смотрит, тишина земли – небу. Это подчеркивается и синтаксической структурой строки: в ней инверсия «небес задумчивых» разрывает словосочетание «тихое... светило»; смешанный синтаксис косвенно подтверждает, что перед нами – цельнослиянный мир. Любимейшие, наиболее часто (более 100 раз) употребляемые поэтом эпитеты – «милый», «прекрасный», «святой» и «тихий» - неизменно распространяют поле своего действия как на чувства героя, так и на внешнюю реальность.

7. Наконец, важным признаком элегического психологизма Жуковского является то, что можно было бы назвать известной **неопределенностью эмоции и объекта описания**. Этот феномен возникает как результат понимания бесконечной сложности мира – как внешнего, природного, так и внутреннего, психического. Отсюда частые у поэта риторические вопросы: как серия таких вопросов может строиться целое стихотворение, например, «Таинственный посетитель» (1824). Содержание его, в сущности, невозможно пересказать, потому что невозможно передать при помощи логических языковых конструкций то, что задумал в нем отобразить автор. Это состояние некоего приобщения души к горнему, высшему миру, наступающее при определенных условиях. Поэт создает обобщенно-туманный образ прикосновения этого мира:

Кто ты, призрак, гость прекрасный?

К нам откуда прилетал?

Безответно и безгласно

Для чего от нас пропал?

Где ты? Где твоё селенье?

Что с тобой? Куда исчез?

И зачем твоё явленье

В поднебесную с небес?

Далее поочередно перечисляются возможные имена «таинственного посетителя» - тоже как вопросы-догадки: «не Надежда ль ты младая...», «не Любовь ли...», «не волшебница ли Дума...», «иль... Поэзия была...», «иль Предчувствие сходило...» Всё это силы, способные открывать человеку иные миры. Но вопросы так и остаются без ответа - Жуковский описывает своеобразный «общий знаменатель» этих состояний:

Часто в жизни так бывало:
 Кто-то светлый к нам летит,
 Подымает покрывало
 И в далекое манит.

Другой пример – попытка Жуковского изобразить переживание весны как таковое – не конкретный весенний пейзаж, а блики его в человеческой душе («Весеннее чувство», 1816). На 24 строчки стихотворения приходится 10 вопросительных знаков:

Чем опять душа полна?
 Что опять в ней пробудилось?
 Что с тобой к ней возвратилось,
 Перелетная весна?..

Конкретные пейзажные штрихи опять-таки размыты, характеристики объектов свободно меняются местами – глагол-сказуемое превращается в обстоятельство образа действия, и наоборот:

Я смотрю на небеса...
 Облака, летя, сияют
 И, сияя, улетают
 За далекие леса...

Нетрудно также видеть, что эти свободные перемещения вполне в духе той тенденции, о которой шла речь выше: стилистические приемы «работают» на создание цельной картины мира. Вообще названные признаки, как правило, представлены в комплексе: в любой элегии мы находим большинство из них, если не все. Так, для «Весеннего чувства» характерна не только недосказанность переживания и особый характер метафор, но и всё, о чем уже упоминалось: тема взгляда в прошлое («опять», «возвратилось», «снова», «старина»); меланхолическое переживание; характерный набор слов-сигналов («сладко», «тихо», «очарованный», «возвратилось», «вышина», «неведомый», «Там»); движение от внешнего к внутреннему; язык нюансов и полутонов. И еще одна важная черта романтической поэтики ярко выражена в этом стихотворении. Порыв души героя ввысь, в неведомые ему самому сферы, выливается в вопрос, где человеческий язык расписывается в своем бессилии:

Ах! найдется ль, кто мне скажет,
 Очарованное Там?

3.1.2. Романтическое двоemiрие в лирике Жуковского

Концепция двоemiрия легла в основу художественной философии романтизма. Это представление о мире как о тайне, где за явлением скрыта его сущность – непознаваемая, невыразимая до конца. Материальное – лишь временный и грубый слепок с матрицы идеального, небесное отражается в земном, вечное – в преходящем. **Романтическое двоemiрие** представляет реальность как систему оппозиций: плоть – дух, низ (дольнее) – верх (горнее), временное – вечное и т.д.

Язык – естественный посредник между материей и духом, но лишь в слабой степени способен он дать намек на существо явлений. Только поверхностная оболочка вещей вполне доступна ему. Эта идея разрабатывается в программном стихотворении Жуковского, которое так и называется – «Невыразимое» (1819):

Ненареченному хотим название дать –
И обессилено безмолвствует искусство...

Слова есть для «*блестящей* красоты» мира – «пламень облаков», «дрожанье вод блестящих», «пожар пышного заката»...

Но то, что слито с сей блестящей красотой –
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас...
Сие присутствие Создателя в создание –
Какой для них язык?.. Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

В 1821 году Жуковский, путешествуя по Саксонской Швейцарии, запишет в путевом дневнике: «Природа, чтоб пленять и удивлять своими картинами, употребляет утесы, зелень деревьев и лугов, шум водопадов и ключей, сияние неба, бурю и тишину; а бедный человек, чтоб выразить впечатление, производимое ею, должен заменить ее разнообразные предметы однообразными чернильными каракулями... Каждый из этих предметов можно назвать *особенным* словом, но то впечатление, которое все они *вместе* на душе производят, - для него нет выражения; тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы – в ее невыразимости!»

То, что придает вещам, явлениям и миру в целом смысл и высшую ценность, остается за пределом возможностей слова. Ключевое слово последней строки стихотворения – «молчание» - использует спустя 10 лет Ф.И.Тютчев в заглавии знаменитого стихотворения «*Silentium!*» Идея Жуковского в нем повернется несколько иной гранью – закрытость внутреннего мира человека для другого человека – и отольется в чеканную формулу: «Мысль изреченная есть ложь».

Романтическое двоемирие, в «Невыразимом» представленное как идея, в элегии «Море» (1822) облекается в художественный образ. *Небесное*, идеальное отражается в *земном*, материальном, подобно тому как небо отражается в море: ясное – в ясном, бурное – в бурном. Духовный и материальный пласты бытия не раздельны: они пронизывают друг друга:

Когда же собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя –
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подьемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...

Однако помимо художественного образа духовная реальность, Абсолют, к которому порывается сопричастная ему человеческая душа, отягощенная своей плотской оболочкой, не может быть уловлен в слове: «**Как бы эфирное** там веет меж листов, / **Как бы невидимое** дышит...» («Славянка»). Его сущность настолько неуловима, что в «Весеннем чувстве» поэт называет его, лишь субстантивируя местоименное наречие: «Очарованное *Там*» (выделено автором). Слова этого типа приобретают повышенную символическую нагрузку:

Туда, туда душа моя летела:
Казалось сердцу и очам –
Всё там!..

(«Там небеса и воды ясны...», 1816)

О друг, пойдем! туда, туда
Мечта зовет!.. Но быть ли там когда?

(«Мина», 1817)

Стоит отметить, что в песне Миньоны И.-В.Гете, переводом которой является «Мина», нет вопроса-сомнения: «Быть ли там когда?» - вместо него обращение: «Отец, давай уйдем!» («*O Vater, lass uns ziehn!*»)

Ощущение глубины, некоего «подтекста» сопровождает даже те стихи Жуковского, которые по замыслу автора вроде бы не притязали на философичность. Так, «Горная дорога» (1818), перевод Ф.Шиллера, изображает всего лишь перевал Сен-Готард в Альпах; но читателя Жуковского не покидает ощущение, что перед ним некая аллегория во вкусе Данте, символ человеческой жизни:

Там, грозно раздавшись, стоят *ворота*:
 Мнишь: область теней пред тобою;
 Пройди их – долина, долин красота,
 Там осень играет с весною.
 Приют сокровенный! желанный предел!
 Туда бы от жизни ушел, улетел.

Субстантивации с подобными целями подвергаются не только обозначения места, но и обозначения времени: «О милый гость, святое *Прежде!*» («Минувших дней очарованье...», 1818) , «*Теперь* пленительно, как *Прежде*» («Цвет завета», 1819). Категории прошлого и настоящего преломляются философией романтического двоимирия таким образом, что с духовным, идеальным отождествляется именно прошлое. Жуковский, по замечанию П.Сакулина, - поэт воспоминаний, прошедшего как единственной реальности, не подверженной изменению. В балладе «Торжество победителей» (1829) Жуковский сформулировал эту мысль афористически: «Жизнь живущих неверна, / Жизнь отживших неизменна!»

С точки зрения поэта, прошлое неизменно не в том банальном смысле, что минувшего не вернуть. Оно идеально существует в человеческой памяти, очищенное от всего случайного и мелкого; оно реально существует и на временной оси мира – просто оно у нас за спиной, и мы, будучи существами во временном отношении «линейными», не в состоянии вернуться в ту точку, где оно находится. Нас уносит поток времени; но утверждать на этом основании, что прошлого уже нет, равнозначно утверждению, что не существует никакого пространства помимо того, в котором мы в настоящую минуту пребываем. Понимание этого дает герою Жуковского Теону право сказать о минувших днях:

О! нет: никогда не погибнет их след;
 Для сердца прошедшее вечно.
 Страданье в разлуке есть та же любовь;
 Над сердцем утрата бессильна.

«Теон и Эсхин» (1815), – по словам В.Г.Белинского, «программа всей поэзии Жуковского», - рисует судьбу двух друзей. Эсхин долго скитался по свету за счастьем, но лишь изнурил душу и тело. Теон не покидал родины, здесь любил и был любим, здесь похоронил свою возлюбленную. Но смерть не властна над его чувством. Любовь продолжает жить в душе Теона: «Сих уз не разрушит могила». Ему вторит герой стихотворения «Три путника» (1820, пер. Л.Уланда): «Тебя я и в вечности буду любить!»

Заметим в скобках, что нечто подобное – на бытовом уровне – исповедует Софья в «Горе от ума»: ее раздражение против Чацкого получает свое объяснение в нечаянно вырвавшихся у нее словах: «Ах, если любит кто кого, / Зачем ума искать и ездить так далёко?» Пренебрежение, поверхностное чувство – вот что видится ей в отъезде Чацкого, вот чего она не может ему простить.

Тема трагизма человеческого существования, общая для всех романтиков, в лирике Жуковского биографически подкреплялась историей его несчастной любви. Но реакцией, адекватной личности поэта, стал не бунт, а *квиелизм* – философия смирения, отрицания борьбы. Уже античности свойственна рефлексия на тему бренности всех человеческих благ. Не существует ничего, чего бы человек не мог лишиться, часто внезапно: здоровье, сила, слава, любовь, богатство, власть, наконец сама жизнь. Более того, все это уйдет обязательно. Единственный подлинный источник счастья – в том, чего нельзя утратить. Стоики усматривали его в чувстве собственного достоинства, расстаться с которым помимо своей воли человек не может; христианская философия учила: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкапывают и не крадут; ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф., VI,

19-21). Только связывая себя с тем, что нетленно и непреложно, человек приобщается к бессмертию. Но люди проводят жизнь в погоне за материальными благами, устремив свои взоры к земле, как обезьяна из буддийской притчи, пытающаяся поймать отражение луны в воде: ее обезьяньему разумению недоступно понимание того, что настоящая луна наверху; настоящие ценности принадлежат высшему порядку вещей – мы же ловим неверные отражения. Так поступает Эсхин («Он долго по свету за счастьем бродил - / Но счастье, как тень, убегало»). Теону же дано понимание:

Что может разрушить в минуту судьба,
Эсхин, то на свете не наше;
На свете нетленные блага: любовь
И сладость возвышенных мыслей...

Для элегического героя Жуковского настоящее – лишь минута испытания, грань между воспоминанием и надеждой. То, что в земной жизни явлено человеку лишь как отражение, слабый отблеск горнего мира, служит залогом будущего приобщения к Вечности, возврата Былого – очищенным от всего случайного, временного, что его помутняло. В стихотворении «Мотылек и цветы» (1824) эти значения закреплены за символическими образами незабудок и анютиных глазок (французское название цветка – *renées* – *мысли*). «Бессмертья вестник мотылек» (древняя аллегория: бабочка – душа) отличает их среди ярких земных цветов:

Но есть меж вами два избранные,
Два ненадменные цветка:
Их имена, им сердцем данные,
К ним привлекают мотылька.
Они без пышного сияния,
Едва приметны красотой:
Один есть цвет воспоминания,
Сердечной думы цвет другой.

О милое воспоминание
О том, чего уж в мире нет!
О думы сердца – упование
На лучший, неизменный свет!
Блажен, кто вас среди губящего
Волненья жизни сохранил
И с вами низость настоящего
И пренебрег и позабыл.

Убеждение Жуковского, что любое страстное желание земного счастья в определенном смысле греховно, проистекает не из худосочного ханжества, а из сознания опасности, которой подвергает себя человек, бездумно вмешивающийся в планы Провидения. Эта тема станет одной из ведущих в жанре баллады.

3.1.3. Проблематика и поэтика баллад Жуковского. Принципы переводческой деятельности

Жуковскому принадлежит 40 баллад, из которых лишь 3 («Ахилл», «Эолова арфа» и «Узник») – оригинальные. Остальные являются переводами, в основном немецких и английских авторов. 6 имен встречаются по одному разу; 3 раза обращается Жуковский к одной и той же балладе Г.-А.Бюргера «Ленора» (перевод и две переделки – «Людмила» и «Светлана»). 2 баллады переведены из В.Скотта, 2 – из И.-В.Гете, 6 – из Р.Саути, 9 – из И.-Л.Уланда и 9 – из Ф.Шиллера.

С переводами Жуковского в русскую литературу входит тема «потустороннего» со всеми сопровождающими ее аксессуарами, сгущавшими атмосферу таинственного, рокового и страшного. - «Уж то-то черти, то-то гробы!» - восклицает сам автор в письме другу. Общим для всех баллад является представление о загадочности мира, человеческой души и путей Провидения. Действие большинства из них протекает в некоем условно-

литературном средневековье либо в мифологической античности. «Колумбом нашего отечества», открывшим России средние века, немецкую и английскую литературы, называл Жуковского В.Г.Белинский.

Некоторые баллады дополнительно тяготеют друг к другу, образуя отчетливо различимые тематические группы. Во-первых, это истории несчастных влюбленных, чье чувство не имеет будущего на земле, но торжествует в вечности, утверждая идеал верности в любви – верности при жизни и после смерти. На выбор этих произведений Жуковским очевидно повлияли события его собственной жизни. Таких баллад 7 – в их числе знаменитая «Эолова арфа» и «Рыцарь Тогенбург». Любовь уводит героев из земного мира, чтобы они могли воссоединиться друг с другом в вечности («Эльвина и Эдвин»), любовь возвращает их на землю из гроба («Алонзо»).

И нет уж Минваны...
 Когда от потоков, холмов и полей
 Восходят туманы
 И светит, как в дыме, луна без лучей, -
 Две видятся тени:
 Слиявшись, летят
 К знакомой им сени...
 И дуб шевелится, и струны звучат.

(«Эолова арфа», 1815)

Вторая группа баллад, где доминирует «поэтика ужасного», тематически объединяется мотивом греха и небесной кары. Это истории преступников, покупающих себе выгоды и земное благоденствие ценой крови невинных, сделками с дьяволом («Варвик», «Адельстан», «Двенадцать спящих дев», «Рыцарь Роллон» и др.), забывших Божьи заповеди милосердия и прощения («Замок Смальгольм», «Суд Божий над епископом»). Тема «преступления и наказания» является сюжетообразующей в 11 балладах. Впечатление ужаса неотвратимой расплаты нагнетается и поддерживается подбором сюжетных деталей: из черной бездны к младенцу тянутся две огромные руки; мертвец увлекает за собой в пучину своего убийцу; труп колдуньи встает из гроба по велению Сатаны, и пр.

Наконец, ряд баллад (многие из них на «античном» материале) трактует тему рока, призрачности всех людских надежд и свершений, неисповедимости путей Судьбы. 9 раз обращается Жуковский к подобным сюжетам. Здесь особенно ясно отразилось его мировоззрение, и эти баллады представляют более широкий спектр идей, чем упоминавшиеся выше, относительно однообразные.

Так, в балладах на античные сюжеты судьба, на античный лад, видится непостижимым *Роком*, *Фатумом*, с которым не только бессмысленно спорить или пытаться его понять, но который и не предполагает в человеке никакой реакции, помимо смирения. В «Поликратовом перстне» Шиллера (1831) сказочное благополучие героя оказывается лишь прологом к ужасному концу – и не потому, что он в чем-то провинился (как преступники в предыдущей группе баллад), но потому, что всё в мире имеет свою цену, установленную и даже навязанную кем-то помимо нас. За человеком не остается даже права «поторговаться». Сокровище, которое Поликрат предлагает богам в оплату за свой счастливый жребий, возвращается ему обратно: боги не вступают в сделки со смертными. Ценой его удач они назначили не перстень Поликрата, а саму его жизнь. Человеку не дано и в малой мере откорректировать предначертания судьбы, его удел – лишь данная ему текущая минута.

Всё великое земное
 Разлетается, как дым:
 Нынче жребий выпал Трое,
 Завтра выпадет другим...
 Смертный, силе, нас гнетущей,
 Покоряйся и терпи;
 Спящий в гробе, мирно спи;
 Жизнью пользуйся, живущий.

(«Торжество победителей», 1829)

В ином повороте тема сил, управляющих человеческой жизнью, представлена в трех вариациях бюргеровской «Леноры» («Людмила» - 1808, «Светлана» - 1813, «Ленора» - 1831). Здесь «работает» не фаталистическая (античная), а провиденциалистская (христианская) концепция судьбы. Троекратное обращение поэта к одному и тому же произведению указывает на важность мысли, которую он стремился провести. Девушка страстно желает встречи и воссоединения с любимым женихом, и тот возвращается – мертвый, чтобы увести ее в свою могилу.

Необходимо подчеркнуть отличие трактовки этого сюжета от тех, что даются в балладах о верной любви и в балладах о небесной каре, а также и от «античных» баллад. Здесь нет ни поэтизации глубокого чувства, ни осуждения за грех, ни объяснения развязки волей рока. Ленора-Людмила (в «смягченном» варианте сюжета – Светлана) жаждет во что бы то ни стало свидеться с любимым и получает, в сущности, именно то, чего хотела. Романтизм не был склонен недооценивать силу страстного человеческого желания. Драма человека виделась не столько в бессилии, сколько в печальной слепоте неведения. Героиня хочет быть с любимым, **не зная, что он мертв**. Думая, что стремится к счастью, она стремится к смерти. Небо внемлет человеческим желаниям, но всегда ли человек знает, чего ему следует желать?

Смертных ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон Творец;
Час твой бил, настал конец.

(«Людмила»)

Гибель героини – не столько наказание, сколько результат ее недоверия к Божьей воле, желания выпросить себе судьбу по собственному усмотрению. И вот здесь обнаруживается отличие от трактовки темы в «античных» балладах. От человека требуется смирение - не просто слепое, а подкрепленное верой в благость Провидения (и тем самым осмысленное). Следует верить, что Богу лучше знать, что с нами делать:

Лучший друг нам в жизни сей –
Вера в Провиденье.

Благ Зиждителя закон...

(«Светлана»)

Среди этих баллад, которые по масштабу и характеру поставленных в них проблем могут быть названы этико-философскими, следует также выделить «Кубок» (перевод Шиллера) и «Лесной царь» (перевод Гете). «Кубок» (1831) может быть трактован как запрет искушать небеса или притча об опасности, которую таит в себе стремление человека переступить заповеданные ему границы действия и познания. Дерзкий подвиг юноши, когда он осмелился его повторить, стоил ему жизни. «Лесной царь» (1818), наконец, представляет читателю персонифицированный образ стихий, властвующих в земном мире, - стихий природных, нравственных, онтологических; иными словами, всё хаотическое, туманное, непонятное, чреватое неясной угрозой и необоримо сильное, от чего зависит человеческая жизнь, - всё это воплощается в образе Лесного царя. Чего он хочет от младенца, почему его убивает – непонятно. Эти древние изначальные силы предстают как пугающе непостижимые в своей сущности и устремлениях.

Ряд баллад Жуковского существует вне названных тематических групп. В их числе находим и вариации на темы средневекового рыцарского эпоса («Роланд оруженосец»), и гимн возможностям человеческой цивилизации («Элевзинский праздник»), и элегические мотивы («Старый рыцарь»), и многое другое.

В статье «О басне и баснях Крылова» (1809) Жуковский писал: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник... Подражатель, не будучи изобретателем в целом, должен им быть непременно по частям; прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства: что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить

замену, следовательно, производить *собственное*, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?»

Сказанное Жуковским о Крылове в полной мере может быть отнесено к его собственным переводам. Его стихи звучат так, как если бы они были изначально написаны на русском языке. Трудно даже представить себе, например, что лиричная, положенная впоследствии на музыку песня «Кольцо души-девицы...» - перевод с немецкого. Она не только очень естественно звучит по-русски – Жуковский с поразительной интуицией подбирает слова, которые и сегодня, спустя 200 лет, остались в активном словаре: куда только девалась тяжеловесная, архаическая лексика, к которой питал слабость XVIII век!

Главным принципом его переводческой деятельности, установки которой являются ведущими в современной школе литературного перевода, становится передача не слова – словом, а образа – образом. Буквальное следование подлиннику стирает с него все богатство культурных, исторических, национальных и пр. ассоциаций или даже заменяет их иными, часто совершенно неподходящими и нарушающими дух и стиль оригинала. Чукотский писатель Ю.Рытхэу вспоминал, как он в детстве услышал от учителя перевод пушкинского «У лукоморья дуб зеленый...» Звучало это примерно так: «На берегу моря, который изгибается наподобие лука, стоит дерево твердой породы, из которого у нас делают копылья для нарт. На этом дереве висит цепь из денежного металла. На этой цепи сидит маленькое животное, немного похожее на собаку, но очень ловкое. Цепь длинная, достаточная для того, чтобы этому ловкому собакоподобному животному ходить вокруг дерева крепкой породы...»

Задача переводчика виделась Жуковскому прежде всего в том, чтобы текст производил на иноязычного читателя впечатление, во всем подобное тому, которое производит подлинник в своей собственной стране.

К.И.Чуковский приводит в качестве примера такой работы над текстом строфу из «Замка Смальгольм» В.Скотта (1824):

His arms shone full bright in the beacon's red light;
His plume it was scarlet and blue;
On his shield was a hound in a silver leach bound,
And his crest was a branch of the yew.

Это описание рыцаря в доспехах. Жуковский убирает детали, ничего не говорящие русскому читателю. Ветка тиса на гребне шлема превращается в соколиное перо: тис, в Англии являющийся одним из «национальных» деревьев (типа нашей березы), ассоциативно связывается с представлением о стойкости и мужестве. В России тис распространен мало и никаких ассоциаций у русского читателя не порождает. Береза, рябина и пр. несут в себе иную семантику. Но соколиное перо, уводя в сторону от буквы подлинника, прекрасно передает его смысл: перед нами образ красивого, гордого рыцаря (сокол). Собака, изображенная на щите вальтер-скоттовского героя, для англичанина символизирует верность и честь. Однако русская историческая традиция сложилась иначе: само слово «собака» в языке утвердилось как ругательное – в ней видели нечистое животное, а опричники Ивана Грозного с их метлами и собачьими головами у седла только закрепили комплекс негативных ассоциаций. Жуковский заменяет «собаку» на «звезды» – эмблему стремления к высокому идеалу. Наконец, индивидуальный художественный вкус поэта выражается в его желании поместить все описание в единую колористическую гамму, устранив пестроту подлинника, где упоминаются блеск доспехов, красный свет маяка, багровые и синие перья на шлеме, серебряная сворка на щите, ветка тиса (зелень). В переводе остаются только «высокие» цвета – голубой и золотой:

Показалось мне при блестящем огне:
Был шелом с соколиным пером,
И палаш боевой на цепи золотой,
Три звезды на щите голубом.

С.С.Аверинцев подметил также показательную замену устойчивых эпитетов при упоминании героев баллады. Смальгольмский барон именуется “bold Baron”, его жена - “Lady gay”. «Храбрый барон», «веселая леди» - стандартные формулы английского фольклора, не имеющие оценочного значения, т.е. они уже не воспринимаются буквально. Но в русском языке эти эпитеты устойчивыми не являются – они предстают как авторская характеристика героев. Учитывая, что «храбрый барон» злодейски убивает своего счастливого соперника, а «веселая леди» обречена оплакивать свой грех и утрату, в дословном переводе такие определения выглядят, по меньшей мере, неуместными. Но заменить их русскими аналогами – «добрый молодец» и «красна девица» - Жуковский не может, не подвергая текст также совершенно неуместной русификации. Он избирает стилистически нейтральный вариант: «суровый Смальгольмский барон», «его молодая жена».

Жуковский учитывает весь семантический спектр слова в языке, явление полисемии и т.п. Так, в балладе «Лесной царь» ребенок видит в лесной чаще “Der Erlenkönig mit Kron und Schweif” – т.е. царя лесных духов в короне и с хвостом. Но слово «хвост» в русском языке относится к разряду бытовой лексики и явно снижает образ. В подлиннике этого эффекта нет, так как в немецком языке существует два слова с данным значением, но с разной областью употребления: “Schwanz” – хвост животного, “Schweif” – хвост дьявола, шлейф кометы и т.п. Гете избирает второе слово, из области высокого стиля. Как передать мрачное величие этого образа в переводе? Жуковский дает здесь такую строчку: «Он в темной короне, с густой бородой». В слове “Schweif” заключается представление одновременно о стихийной, первобытной природной силе – и о причастности ее миру тьмы. Первый комплекс ассоциаций отразился в превращении «хвоста» в «густую бороду», второй – в эпитете «темный», который «переехал» к слову «корона».

Вместе с тем, сохраняя особенности подлинника, русский поэт часто усиливает их в переводе, подчеркивает то, что представляется ему особенно важным. У переводимых Жуковским авторов появляются, таким образом, своего рода дополнительные акценты. Все они как бы включаются в единую идейно-стилистическую модель романтизма «в духе Жуковского». Так, в переводе баллады Шиллера «Рыцарь Тогенбург» понятие *тишина* приобретает типичное для Жуковского духовное значение. Девушка, объясняя своему поклоннику, что равнодушна к нему, говорит: «Сердце в тишине» - там, где в оригинале стоит просто: «Спокойно встречаю Ваше появление» (“Ruhig mag ich Euch erscheinen”).

В балладе Р.Саути «Суд божий над епископом» (1831) есть драматический эпизод, когда к епископу прибегает бледный слуга и советует ему бежать, потому что на замок движется десять тысяч крыс – Бог отвернулся от него из-за вчерашнего дела (имеется в виду отказ голодным в хлебе):

Ten thousand Rats are coming this way...

The Lord forgives you for yesterday!

У Жуковского крысы заменяются мышами; исчезает точное указание на их численность (вероятно, показавшееся ему неуместным). Но главное, исчезает и сам слуга: Гаттона упрекает не то глас свыше, не то голос его собственной совести, а Бог из пассивного свидетеля превращается в карающую силу («Бог **на тебя**»):

Вот и другое в ушах загремело:

Бог на тебя за вчерашнее дело!

Крепкий твой замок, епископ Гаттон,

Мыши со всех осаждают сторон!

Воспроизводится (тоже часто с усилением) и музыкальное оформление стиха: аллитерации, ассонансы; а также лексическое богатство подлинника. В «Кубке» Шиллер использует 20 синонимичных конструкций (включая метафоры и перифразы) для обозначения моря – у Жуковского их 24: *море, грозное море, дно морское, неприступное дно, жерло, глубь, глубина, седая глубина, глубь источенного чрева, чрево земли, чрево*

пучины, пучина, черная пучина, пучина глубокая, пучина безмолвной, зияющей мглы, подземная таинственная мгла, подземелье немое, бездна, бездна немая, глухая бездна, зияющий зев бездны, бездонное, влажная пропасть, темный гроб.

Помимо баллад, перу Жуковского принадлежит перевод «Орлеанской девы» и ряда стихотворных повестей Шиллера, «Шильонского узника» Байрона, «Одиссеи», а также «Слова о полку Игореве» и фрагментов героического эпоса разных народов (индийского, персидского, испанского), известных ему в основном по немецким вольным переводам и переработкам. Среди поэм и повестей, им переведенных, - произведения как известных (П.Мериме, А.Шамиссо), так и полузабытых сегодня авторов (Ф.Г.Клопшток, И.П.Гебель, Ф. де Ламот-Фуке). Притом даже прозаические произведения Жуковский перевел стихами («Ундина» Фуке, «Маттео Фальконе» Мериме и др.).

3.1.4. Фольклоризм Жуковского. Разработка жанра литературной сказки

При отборе произведений для перевода Жуковский проявляет свойственный ему интерес к поучительным сюжетам, несущим в себе моральный урок для читателя. Таков, например, перевод стихотворной повести немецкого поэта Гебеля «Красный карбункул» (1817). Это типичная для многих переведенных Жуковским баллад история наказания преступника. В оригинале она написана на швабском диалекте, что передается использованием разговорных оборотов. Но стоит обратить внимание на то новое качество, которое появляется в текстах, когда они в сознании Жуковского вступают в отношения своеобразного диалога. В 1831 г. появляется повесть «Две были и еще одна», состоящая из трех свободно переложенных и соединенных русским поэтом текстов. Два первых – вновь сюжеты о каре за злодейство (в данном случае это две баллады Саути). Третья, обозначенная в заглавии отдельно («и еще одна») – опять-таки переработка рассказа Гебеля, на сей раз шуточного. Это история немецкого ремесленника, который попал в Амстердам и начал расспрашивать местных жителей, кто хозяин поразившего его воображение богатого дома, затем – огромного корабля и т.д. На все расспросы он получает ответ: «Каннтиферштан!» (т.е.: «Не понимаю!») Проникшись уже завистью к счастливицу Каннитферштану, он, наконец, получает такой же ответ, когда интересуется именем покойника, которого несут в могилу. – «Бедный, бедный *Каннитферштан!* От такого богатства что осталось тебе?»

... И с тех пор, как скоро

Грусть посещала его и ему становилось досадно

Видеть счастье богатых людей, он всегда утешался,

Вспомнив о *Каннитферштане*, его несметном богатстве,

Пышном доме, большом корабле и тесной могиле.

Уже само совмещение в одном тексте таких разноплановых произведений было проявлением той свободы, которую продемонстрировал романтизм в своей «реакции» на действительность, где есть место и страшному, и смешному. Но еще более заслуживает внимания обращение поэта – притом в шуточном тоне – к одной из его любимых идей: о бренности всех земных благ. Парадоксальность притчи о ремесленнике заключается в том, что он приходит к верному выводу – но ложным путем. Глубочайшая для Жуковского мысль вытекает из забавной ошибки, не переставая при этом быть справедливой. (В 1844 г. поэт опять обратится к художественному воплощению этой же идеи – в «Двух повестях», представляющих собой вольный перевод и соединение стихотворной повести А.Шамиссо «Сказание об Александре» и притчи Ф.Рюккерта о путнике и верблюде, в свою очередь, восходящей к буддийским сказаниям: этот сюжет впоследствии будет использован также в «Исповеди» Л.Н.Толстого).

И над такой важной и, бесспорно, справедливой истиной Жуковский осмелился пошутить. Перед нами наглядное воплощение теоретически обоснованного Ф.Шлегелем принципа *романтической иронии*, подразумевающего демонстрацию относительности всего и вся – не столько, впрочем, истины (в которой Жуковский, повторим, не сомневается), сколько человеческого знания о ней. Романтизм, протестовавший против всякой ограниченности, не желает заключать в твердые рамки ничего, в том числе и собственные идеалы. Они встраиваются в поток текущей живой жизни. Творческий дух, как его понимали романтики, был несовместим с односторонностью, а сложная, противоречивая действительность могла быть адекватно описана только с помощью контрастов и даже противоречий. Стихия *романтической иронии* царит, например, в творчестве Э.-Т.-А.Гофмана, который свободно сталкивает мистическое и бытовое («Золотой горшок»), перемежает эпизоды трагической истории Крейсера фарсовыми похождениями кота Мурра.

Романтическая ирония вторглась и в сказки Жуковского, которые он начал писать, как известно, в порядке «состязания» с Пушкиным. Как и можно было ожидать, победителей и побежденных в этом поединке не оказалось. Художественные миры и поэтические системы Жуковского и Пушкина были слишком несхожи, и сказки их, строго говоря, несравнимы. Пушкин создал прекрасные стилизации, воспроизводящие дух и поэтический строй народного творчества; Жуковский – так называемые литературные сказки, более свободные как в плане сюжетных ходов, так и в отношении к своему материалу.

Стилизация (как и сказ, типа бажовского) предполагает в целом серьезное отношение рассказчика к повествованию. Он находится внутри того мира чудес, о котором повествует, - и другого для него не существует. Напротив, литературная сказка неизменно соотносится с реальностью; у нее, таким образом, нечто вроде двойного дна, а на заднем плане просвечивает улыбка повествователя, обыгрывающего контраст между «сказочным» и «взаправдашним». Подчеркивается условность сказочных приемов. Такая сказка может вторгаться в сегодняшний быт (таковы, допустим, сказки П.Трэверс, А.Линдгрэн и пр.) или, напротив, включать элементы этого быта в условно-волшебный мир, где протекает действие. Так, Серый Волк в поздней (1845) «Сказке об Иване-царевиче и Сером Волке» Жуковского в знак признания его заслуг взят на придворную службу и обряжен в парадный костюм: куртка с золотым шитьем, лайковые перчатки с бахромою, алые шаровары, сафьянные туфли и на хвосте – «серебряная сетка с жемчужной кистью». По окончании своих сказочных подвигов он преподает грамматику и арифметику детям Ивана-царевича.

Шутливый тон литературной сказки тоже дает основания говорить о духе романтической иронии. Из ранних сказок, написанных в ходе соревнования с Пушкиным в 1831 г., этот дух почти неощутим в «Спящей царевне» (обработка сюжета братьев Гримм и Ш.Перро), замечен в «Сказке о царе Берендее...» (в основном построенной на русских фольклорных мотивах) и доминирует в отрывке «Война мышей и лягушек» (на сюжет древнегреческой сатирической поэмы). Ничтожество величия земных властителей осмеяно в изображении царствующих особ лягушиного и мышиноного племен. Квакун двадесятый вылезает из своей мокрой столицы, «окруженный блестящей свитой придворных» - насмешливо обыгрывается двойное в данном случае значение эпитета «блестящий» - □великолепный□ и □мокрый□. Мышиный царевич похваляется своим родом и богатством:

...отец мой из дома

Древних воинственных Бубликов, царь Долгохвост Иринаруй
Третий; владеет пятью чердаками, наследием славных
Предков, но область свою он сам расширил войнами:
Три подполья, один амбар и две трети ветчинни
Он покори, победивши соседних царей; а в супруги

Взявши царевну Прасковью-Пискуню белую шкурку,
Целый овин получил он за нею в приданое. В свете
Нет подобного царства...

Полжизни прослуживший при дворе Жуковский не понаслышке был знаком с людьми, почитавшими себя «солью земли». Сам же он свое положение - светского человека, признанного литератора, наконец, придворного - неизменно использовал для поддержки тех, кто в этом нуждался: Жуковский оказывал помощь и покровительство юному поэту Кольцову, способствовал освобождению из крепостной зависимости Тараса Шевченко, заступался за Пушкина, опального Вяземского... Чашу терпения императора переполнило настойчивое ходатайство Жуковского за ссыльных декабристов. Поэту неоднократно давали почувствовать монаршее неудовольствие. В 1841 году он подал в отставку и уехал в Германию, где женился на дочери своего друга-художника Елизавете Рейтерн, полюбившей этого уже немолодого, 58-летнего человека. Но счастья на его долю пришлось немного: сразу после рождения первого ребенка жена тяжело заболела, и семейные хлопоты задержали его за границей до самой смерти, которая последовала спустя 11 лет.

Место Жуковского в русской литературе определяется не только его заслугами в области поэтического перевода и репутацией «учителя Пушкина». Он явился первым поэтом нового времени, разработавшим язык метафоры, к которому будет прибегать романтическая лирика; первым продемонстрировал богатые возможности белого стиха. Созерцательный романтизм, его идеология и поэтика нашли в лице Жуковского наиболее крупного и одаренного представителя. Мотивы, образы, интонации стихов Жуковского слышатся в поэзии не только Пушкина или Лермонтова, но и Фета, и даже Некрасова, чей трехсложный размер и образная система неожиданно предвосхищаются, например, в балладе «Суд божий над епископом»:

Были и лето, и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод; народ умирал...

И собственное творчество Жуковского, и то продолжение, которое оно получило в русской поэзии, таким образом, блестяще оправдало пророчество Пушкина: «Его стихов пленительная сладость/Пройдет веков завистливую даль...»

3.2. Константин Николаевич Батюшков (1787-1855)

Батюшков родился в Вологде, в старинной дворянской семье. Образование он получил в петербургских частных пансионах. С 1802 г. служил при Министерстве народного просвещения, сблизился с «Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств», в дальнейшем также с «Обществом любителей российской словесности», сделался одним из членов «Арзамаса».

Для биографии русского дворянина пушкинской эпохи типична была военная служба, хотя бы в течение недолгого времени, - тем более что Отечественная война 1812 года захватила даже людей самого невоинственного склада, таких, как, например, кроткий Жуковский, принимавший участие в Бородинском сражении. Батюшков с его беспокойной, непоседливой натурой от начала антинаполеоновских походов проделал три военных кампании - в Пруссии (1807), Швеции (1808-09) и под Лейпцигом (1813): как писал он сам, «три войны, все три на коне и в мире на большой дороге». Д.Д.Благой называл Батюшкова «первым онегинским типом русской жизни», имея в виду известную характеристику Онегина:

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест

(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест).

«Вот моя Одиссея, поистине Одиссея! – восклицает Батюшков в письме. – Мы подобны теперь Гомеровым воинам, рассеянным по лицу земному. Каждого из нас гонит какой-нибудь мститель-бог: кого Марс, кого Аполлон, кого Венера, кого Фурии, а меня – Скука. Самое маленькое дарование мое, которым подарила меня судьба, конечно – в гневе своем, сделалось моим мучителем. Я вижу его бесполезность для общества и для себя. Скажи мне, к чему прибегнуть, чем занять пустоту душевную; скажи мне, как могу быть полезен обществу, себе, друзьям!»

Творчество Батюшкова пришлось на эпоху культурного перелома. Мы найдем в его поэзии, как и у Жуковского, сочетание сентименталистских мотивов и романтического пафоса; кроме этого, исследователи обнаруживают у Батюшкова признаки неоклассицизма и рококо, воспринятые им у предшествующего столетия, а также тенденции, опережающие современное ему развитие литературы на десятки лет. «Странствователь и домосед» (1815) воспринимается как ироническая вариация на темы романтических поэм, хотя этих поэм на русской почве еще не существовало. Очерк «Прогулка по Москве» (1811) общим своим тоном, образами, даже конструкцией отдельных фраз предвосхищает и «физиологические очерки» 1840-х гг., и «Невский проспект» Гоголя, который будет написан в 1834 г. «Военные записки» Батюшкова напоминают батальную прозу Толстого. Поздний цикл стихов «Подражания древним» разрабатывает образную систему, на рубеже XIX и XX веков подхваченную акмеистами.

3.2.1. Анакреонтика первого периода творчества Батюшкова

Ведущее направление раннего творчества поэта – *анакреонтика*, прославляющая простые радости жизни. Программное для этих лет послание «Мои Пенаты» (1812) отразило философию *гуманного эпикурейства*, противопоставляющего частное существование человека в кругу семьи и близких друзей - круговращению в официальном обществе в качестве «социальной единицы», как истинное – фальшивому. Герой адресует к античным божествам домашнего очага:

А вы, смиренной хаты
О Лары и Пенаты!
От зависти людской
Мое сокройте счастье,
Сердечно сладострастье
И негу и покой!

Мирные домашние утехи воспевал еще Г.Р.Державин в «Приглашении к обеду» (1795), традиция которого отчетливо заметна в «Моих Пенатах»:

Державин	Батюшков
Приди от дел попрохладиться, Поесть, попить, повеселиться Без вредных здравью приправ.	Придите в час беспечный Мой домик навестить, Поспорить и попить!
А вражий дух да отженется, Моих порогов не коснется Ничей недоброхотный шаг!	Да к хижине моей Не сыщется ввек дороги Богатство с суетой...
Доколе не пришли морозы, В саду благоухают розы, Мы поспешим их обонять. Так! будем жизнью наслаждаться...	Сорвем цветы украдкой Под лезвием косы, И ленью жизни краткой Продлим, продлим часы!
Блаженство не в лучах порфир, Не в вкусе яств, не в неге слуха, Но в здравьи и спокойстве духа, - Умеренность есть лучший пир.	Фортуна! прочь с дарами Блистательных сует! Спокойными очами Смотрю на твой полет...

Вместе с тем у Державина частная жизнь человека не столько противопоставляется «государственной», сколько органично ее дополняет. В XIX веке обозначился непримиримый характер двух ценностных систем, соответствующих каждому из этих аспектов. Вполне выявилась антигуманность русской государственности, далекой от мысли блюсти интересы человека. И у Батюшкова частная жизнь становится антитезой зависимости и синонимом свободы. Еще в стихотворении «Счастливец» (1810) удел временщика, купающегося в роскоши, вызывает у поэта необычное сравнение с крокодилом, притаившимся на дне спокойного колодца. Философия «Моих Пенатов» будет поддержана и в элегии «Беседка Муз» (1817), где герой просит себе у небес не злата и даже не славы, а обновления своей любви к искусству, молодой веселости и свежести чувств.

Лирический герой этого периода – гедонист, исповедующий тезис: «Лови момент!» Отсюда устойчивый, сохранившийся на всю жизнь интерес поэта к античным образам и мотивам, к итальянской лирике; к анакреонтике во вкусе галантной французской поэзии рококо, в частности, любимца молодого Пушкина – Э.Парни. Вольным переводом из Парни является и знаменитая «Вакханка» (1815) – апофеоз чувственной любви, ярко красочная, динамичная. Белинский отмечал «скульптурность» стиха Батюшкова – он «видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки».

Пафос упоения жизнью своеобразно отражается в системе художественных средств. Любимые цвета Батюшкова резко отличны от сдержанной, холодноватой колористической гаммы Жуковского: у него преобладают теплые, насыщенные цвета: багряный, пурпурный, румяный, золотой, желтый, янтарный, синий, лазурный, зеленый, серебряный, лилейный. Декоративна, богата, часто экзотична и флора стихов Батюшкова: черемуха, тополь, акация, виноград, лимон, роза, лилия, нарцисс, лотос, мирт, тис, кипарис, нард, киннамон и т.п.

И, однако, по ближайшем рассмотрении эта предметная образность часто обнаруживает условно-эмблематический характер. Г.А.Гуковский комментирует описание бегущей вакханки, указывая на невозможность буквального, зрительного истолкования образа:

Стройный стан, кругом обвитый
Хмелья желтого венцом,
И пылающи ланиты
Розы ярким багрецом,
И уста, в которых тает
Пурпуровый виноград...

Бежать, на ходу лакомясь виноградом, – невозможно. Сомнения вызывает и хмель, вьющийся вокруг талии вакханки: он должен заметно стеснять движения, между тем она бежит «легче серны молодой». Все эти образы – хмель, роза, пурпур, виноград – эмблемы с устойчивыми значениями: наслаждение, радость, любовь... Уста, в которых тает виноград, – метафорический перенос: это уста, зовущие к поцелуям, сладкие, как виноград, пьянящие, как вино... Эти тропы отсутствуют у Парни.

«Современный» вариант героя-гедониста представлен в стихотворении «Разлука» (1812), ставшем романсом. В нем реализуется стереотипная сентиментально-романтическая ситуация нарушенной клятвы. Молодой гусар, прощаясь с возлюбленной, заверяет ее в своей верности. Но подозрения внушает уже сама формула клятвы: «Клянуся **честью и усами** / Любви не изменить!» Совмещение понятий, принадлежащих к разным смысловым рядам, бросает тень авторской иронии на заверения героя и напоминает характеристику, которую впоследствии даст Пушкин Ленскому: «Всегда восторженную речь / И кудри черные до плеч». Действительно, гусар изменяет своей пастушке, и, вопреки всем сюжетным шаблонам, небесная кара его не настигает. Впрочем, и пастушка не спешит разделить судьбу бедной Лизы: она утешается с другим. Любовная драма оборачивается любовной комедией. Афористическая заявка темы первой части: «Любви

непобедима сила» - снимается во второй части: «Любовь красавицам – игрушка». Но и это заключение не имеет характера всеобщности. Вместо назидательной морали стихотворение венчается легкомысленно-насмешливой концовкой:

Всё здесь, друзья! изменой дышит,
Теперь нет верности нигде!
Амур, смеясь, все клятвы пишет
Стрелюю на воде.

Трансформируется древняя эмблема: вонзенная в сердце стрела Амура неожиданно «склеивается» с русской поговоркой «вилами по воде писано», создавая представление о неверном, зыбком мире, которому вполне отвечают столь же неверные и мимолетные чувства героев.

Литературная позиция Батюшкова как члена «арзамасского братства» была им сформулирована в сатирах 1813 года «Видение на берегах Леты» и «Певец в Беседе любителей русского слова». Резкий характер сатир объясняет, почему поэт так и не решился при жизни их опубликовать: они распространялись в списках. «Утопив» всех шишковистов в Лете, Батюшков сделал, однако, исключение для Крылова и для самого Шишкова, которого уважал «за твердый ум и за дела». Остальные подверглись едким насмешкам, причем Батюшков возвел их литературную генеалогию к языковым несуразицам Тредиаковского: «Один отец «Телемахида» / Слова сии умел понять». Вторая сатира (где Тредиаковский выступает в той же роли идейного вдохновителя «беседчиков») комически обыгрывала оду Жуковского «Певец во стане русских воинов». Певец возглашает пародийную хвалу поочередно всем участникам «Беседы» и призывает кару на головы их врагов:

Но месть тому, кто нас бранит
И пишет эпиграммы,
Кто пишет так, как говорит,
Кого читают дамы.

В заключение Хвостов предлагает порадовать присутствующих своей новой басней, но собрание в страхе разбегается.

Анакреонтические мотивы ранних батюшковских стихов не вовсе исчезают в зрелый период творчества, но их непосредственная веселость приугасает и их начинают теснить стихи иного рода: печальные, драматические. Первым событием, ознаменовавшим этот перелом, стала война 1812 года.

3.2.2. Послевоенное творчество Батюшкова

«Нищета, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством», - пишет поэт в 1812 году. Зрелище горящей, разоренной Москвы вытеснило из его сознания прежние поэтические образы:

Мой друг! Я видел море зла
И неба мстительного кары:
Врагов неистовых дела,
Войну и гибельны пожары...
Лишь угли, прах и камней горы,
Лишь груды тел кругом реки,
Лишь нищих бледные полки
Везде мои встречали взоры!..

(«К Дашкову», 1813)

В качестве адъютанта Батюшков проделал военный поход 1813-14 гг., дошел с победоносными русскими войсками до Парижа. Но восстановить утраченную безмятежность взгляда на мир ему уже не удалось. Даже зрелище французской толпы, с энтузиазмом свергающей памятник Наполеону, вызывает у него только горькие мысли о

превратности любого счастья и славы: «... та самая чернь, которая приветствовала победителя на сей площади...»

Легкомыслие и неблагодарность толпы, неспособной оценить гения, - тема, которую будут развивать и Пушкин, и Лермонтов, - начинается в русской поэзии едва ли не с Батюшкова. Жуковский сознательно писал «для немногих», и даже озаглавил так сборник своих стихов («Für wenige»), Батюшков же с душевной болью изображает судьбу поэта, непонятого современниками. В элегии «Гезиод и Омир, соперники» (1817) он избирает сюжетом легенду о поэтическом состязании Гомера с Гесиодом, где народ присудил победу последнему, будучи не в состоянии оценить гомеровский гений. То же и в «Умирающем Тассе»: любимый поэт Батюшкова, всю жизнь гонимый судьбой («Повсюду перст ее неотразимый!») дождался признания соотечественников буквально накануне смерти и умер в день, когда его должны были венчать в Капитолии лавровым венком. Мрачным пророчеством звучал комментарий Батюшкова к элегии, где он в числе прочих бедствий, постигших Торквато Тассо, упоминает заключение в сумасшедший дом: «Тасс, к дополнению несчастья, не был совершенно сумасшедший и, в ясные минуты рассудка, чувствовал всю горечь своего положения». Эта же участь постигла драматурга Озерова (смерть которого и привела поэта на память судьбу Тассо), а спустя 5 лет - и самого Батюшкова.

В лирике Батюшкова послевоенных лет начинает все отчетливее звучать романтическая тема бренности всех человеческих дел и ценностей. Всеразрушающее время стирает следы былой славы в элегии «На развалинах замка в Швеции» (1814): «Где прежде скальд гремел на арфе золотой, / Там ветер свищет лишь уныло!» Мотив руин, наглядно выражающий это переживание, культивировался и в романтической живописи пушкинской эпохи:

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

Другой романтический мотив – странствия – нашел у Батюшкова принципиально иное решение, нежели у Жуковского. Если «Теон и Эсхин» последнего призывает обрести покой и счастье у домашнего очага (в «Моих Пенатах» Батюшков еще солидарен с этой точкой зрения), то в маленькой поэме «Странствователь и домосед» (1815) авторская позиция изменяется. Возможно, счастье – в покое, но все ли созданы для такого счастья? Герой поэмы Клит так же хочет тихо прожить свой век «под сенью отчего Пената»; а его брат Филалет желает повидать мир, усовершенствоваться в познаниях, стяжать громкую славу. В юмористических тонах Батюшков описывает злоключения своего героя, который вынужден бежать сперва из Египта, где он наступил священному псу «на божескую лапу», потом из Кротоны, где философ, ученик Пифагора, едва не уморил его постами. Его обируют грабители, закидывает камнями афинская толпа, которой он вздумал некстати проповедовать пользу сомнения, - и, наконец, полумертвого, его забирает домой добродушный Клит. Но «возвращение блудного сына» так и не состоялось, несмотря на все уговоры Клита. Через пять дней Филалет начал скучать.

Потом... проведая он от старых грамотеев,
 Что в мире есть страна,
 Где вечно царствует весна,
 За розами побрел – в снега гипербореев.

Если картина счастья в тесном семейном и дружеском кругу, нарисованная в «Моих Пенатах», идеализирована, но вполне осуществима, то в творчестве зрелого Батюшкова идеал приобретает отчетливые черты утопии, ни при каких обстоятельствах не совместимой с реальностью. Розы в снегах – вот чего ищет его герой, вот что могло бы его утешить. Как не припомнить насмешливую (и опять-таки – еще не прозвучавшую!) пушкинскую рифму: морозы – розы!

И даже прежний идеал счастья в скромной частной жизни переводится в статус утопии. В «Тавриде» (1815) герой зовет возлюбленную:

Друг милый, ангел мой! сокроемся туда,

Где волны кроткие Тавриду омывают
И Фебовы лучи с любовью озаряют
Им древней Греции священные места...

.....
Забудем имена фортуны и честей...

Возникает, казалось бы, уже знакомая оппозиция «личной» и «социальной» жизни. Но место, куда стремится герой, заведомо не существует (буквальное значение греческого слова *утопия* - «место, которого нет»): это не реальный Крым, а древняя Таврида, т.е. прошлое, вдобавок прошлое мифологическое, существующее в замкнутом, огражденном от внешнего мира пространстве и циклическом времени, где сменяющие друг друга времена года не оставляют следа на вечно юных влюбленных.

Безнадежное стремление к счастью, оставшемуся позади, увидел Батюшков и в истории Одиссея. В «Судьбе Одиссея» (1814, перевод стихотворения Ф.Шиллера) отражен исполненный для него глубокого значения эпизод гомеровской поэмы, где герой, которого сонным перенесли с корабля на землю родной Итаки, проснувшись, не узнал своей отчизны. Он страстно желал оказаться здесь, но не *сейчас*, а *тогда*; он хотел вернуться в свое прошлое, но оно ушло вместе с людьми, которые помнили его молодым.

И потому особую роль приобретает у Батюшкова тема памяти и воспоминаний – единственной нити, связывающей людей с их мечтой. Утрата памяти – едва ли не худшее несчастье, могущее постигнуть человека. В «Последней весне» (1815) угасающий юноша просит у небес лишь памяти в сердце возлюбленной, но его просьба остается тщетной. (Этот мотив будет впоследствии использован Пушкиным в картине заброшенной могилы Ленского.)

И дружба слез не уронила
На прах любимца своего:
И Делия не посетила
Пустынный памятник его,
Лишь пастырь в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял,
Уньлой песнью возмущал
Молчанье мертвое гробницы.

О былой славе предков вспоминает странник из элегии «На развалинах замка в Швеции», и эта память, да еще руины – единственное, что сохранилось. О друге, павшем на поле боя, думает другой странник - герой элегии «Тень друга» (1814); притом погибший товарищ является ему во сне веселым и цветущим. Память очищает сохраняющийся в ней образ от всего, что могло бы его омрачить. О родине мечтает в элегии «Пленный» (1814) молодой казак, которого не радует пышная красота южной Франции: в его воображении проносятся милые ему картины отечества, причем опять-таки это образ не реально существующей в данный момент некой точки пространства, а обобщенный образ России, утопающей в снегах (хотя действие стихотворения протекает летом), где «в древнем тереме» его ждет краса-девица.

С темой памяти связано и самое, пожалуй, знаменитое стихотворение Батюшкова – «Мой гений» (1815), где размышления поэта о ее волшебной, преображающей силе отлились в чеканную формулу: «О память сердца! Ты сильнее / Рассудка памяти печальной...» Образ возлюбленной, сохранившийся в сердце, является герою во сне и утешает его в разлуке. Но в стихотворении, которое воспринимается как парное по отношению к «Моему гению», - «Пробуждении» (1815) – картина меняется. Оно начинается с того, чем оканчивается предыдущее: сон покидает героя, и всё великолепие и радость улыбающегося ему мира не в силах развеять его тоску. Батюшков передает ее глубину как бы «от противоположного»: она такова, что не уступает ни розовым лучам утра, ни лазурному небу, ни аромату полей, ни азарту охоты. «Пробуждение» завершается строчками, возвращающими нас к противопоставлению «памяти сердца» и «памяти рассудка»: «И гордый ум не победит / Любви – холодными словами». Оба стихотворения, таким образом, замыкаются в композиционное кольцо. Но «память сердца» здесь из блаженства превращается в боль.

В 1815 году Батюшков переживает драму: любовь к Анне Фурман. Брак их был уже решен, когда он понял, что его чувство безответно, и вернул ей данное слово. Любовная лирика поэта с этого времени утрачивает свой легкий, жизнерадостный характер. Мотив «любви-памяти-страдания» проходит и через «отрывок» «Воспоминания» («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» - 1815), и через элегию «Разлука» (1815), где пятикратно – лейтмотивом – звучит слово «напрасно»:

Напрасно покидал страну моих отцов,
Друзей души, блестящие искусства
И в шуме грозных битв, под тению шатров
Старался усыпить встревоженные чувства.
Ах! небо чуждое не лечит сердца ран!

Напрасно я скитался...

Представление о тщетности всех человеческих устремлений распространяется и на мирозерцание поэта в целом, вследствие чего в его лирике возникает нехарактерная для раннего периода тема *двоемирия*. – «Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?» - вопрошает он в послании «К другу» (1815). Одна лишь Вера на «мир лучший» питает надежду людей там, где земная мудрость не дает ответа:

Напрасно вопрошал я опытность веков
И Клии мрачные скрижали,
Напрасно вопрошал всех мира мудрецов:
Они безмолвьем отвечали.

В 1817 году выходит в свет единственный прижизненный сборник Батюшкова, скромно озаглавленный «Опыты в стихах и прозе» и утвердивший его репутацию одного из первых поэтов современности. Как написал в рецензии на «Опыты» С.И.Уваров, Батюшков – «не второй, а другой», имея в виду Жуковского. Действительно, и человеческие характеры, и поэтические индивидуальности этих авторов очень различны. Не случайно и их кумиры в поэзии были абсолютно непохожи: «ориентация» Жуковского – англо-германская, Батюшкова – итало-французская. Жуковский – туманный, возвышенный, идеальный; Батюшков (ранний) – яркий, радостный, земной. Зато и пережитые им потрясения сбросили его в такие глубины отчаяния, в которые никогда не погружался меланхоличный Жуковский, как бы заранее решившийся принять любой свой жребий.

С уже основательно расстроенным здоровьем Батюшков уезжает в Италию в качестве советника при русской дипломатической миссии в Неаполе, затем в Риме. Всю жизнь он мечтал побывать на родине Петрарки и Тассо. Но ему суждено было испытать то же разочарование, что и Одиссею: он попал «не в ту» Италию. Его глазам открылись лишь следы разрушения и гибели древних культур. Старинный город Байя близ Неаполя, где некогда высились роскошные античные дворцы и купальни, сейчас поглощенные морем, вызвал Батюшкова на маленькое стихотворение-реплику (1819):

Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы
При появлении Аврориных лучей,
Но не отдаст тебе багряная денница
Сияния протекших дней,
Не возвратит убежищей прохлады,
Где нежилась рой красот,
И никогда твои порфирны колоннады
Со дна не встанут синих вод.

В антологическом жанре, навеянном воспоминаниями об античности, будет написан и маленький цикл «Подражания древним» (1821). Но там снова возникнет странный и жутковатый образ крокодила, «зияющего» под водою, - образ, появившийся еще в раннем стихотворении «Счастливец». Батюшкова подстерегал собственный «крокодил». Нервное расстройство, которым он страдал уже давно, постепенно обнаруживает все признаки душевной болезни, от которой страдала и мать поэта: мании преследования. Еще в 1809 году он писал: «Если я проживу еще 10 лет, я сойду с ума. Мне

не скучно, не грустно, а чувствую что-то необыкновенное, какую-то душевную пустоту...»

В 1834 году поэт А.И.Подолинский опубликовал трагическое стихотворение Батюшкова «Изречение Мельхиседека» (1821):

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

Подолинский сопроводил стихотворение примечанием, что оно было найдено уже после смерти поэта. Между тем Батюшков был жив, и жить ему оставалось долго. Болезнь настигла его, когда ему было 34 года, и расколола его жизнь надвое. Он просуществовал после этого еще 34 года (и умер случайно, от тифа): сначала в лечебницах, потом, когда надежда на выздоровление исчезла, был помещен под наблюдение родственников в Вологду. В минуты просветления, понимая, что с ним происходит, он пытался покончить с собой. Пушкин, посетивший его, написал после этого визита свое известное стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума...»

Впрочем, помешательство Батюшкова было тихое. Большую часть времени он рисовал, притом рисунки эти были очень необычны: они не походили ни на те беспомощные наброски, которые он делал в молодости, ни вообще на что-либо из современной ему живописи. Тревожная, ярко-сумрачная, необычная цветовая гамма его рисунков больше всего напоминает колорит будущих полотен Ван Гога. Упорно повторялся один и тот же мотив: белая лошадь, пьющая воду; с одной стороны – желтые, зеленые и красные деревья, с другой – замок, вдали море с кораблями, темное небо и бледная луна.

Даже безумие его было по-своему поэтично. Он не терпел, когда его спрашивали о времени; задавал встречный вопрос: «Что такое часы?» - и сам себе отвечал: «Вечность!» И в жизни, и в поэзии удел Батюшкова был уделом вечного странника, искателя, пролагающего новые пути, по которым суждено идти другим. Его находки разрабатывали позднейшие, более известные и «удачливые» авторы: от Пушкина до акмеистов. Такая судьба трагична, но, как все трагическое, и возвышенна. Маленькая книжечка стихов Батюшкова открыла ему дорогу в вечность – ту самую вечность, о которой он, уже больной, упорно вспоминал.

- Который час? – его спросили здесь.

А он ответил любопытным: - Вечность.

(О.Э.Мандельштам)

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что такое *элегический психологизм*? Вспомните главные его признаки.
2. Законспектируйте работу Л.Я.Гинзбург «Школа гармонической точности» (в ее книге «О лирике». – Л., 1974. – С.19-50).
3. В чем романтикам виделась нравственная и эстетическая ценность меланхолического переживания?
4. Что такое *устойчивый стиль*, и какую роль в нем играют «слова-сигналы»?
5. Почему для передачи настроения и состояния элегия предпочитает пользоваться **обобщенными** обозначениями эмоций?
6. Почему в романтической лирике такую важность приобрела метафора, и какие новые качества у нее появились?
7. Найдите самостоятельно примеры метафоры нового типа у Жуковского и у Батюшкова.
8. Как романтики пользуются пейзажем для выражения внутреннего состояния героя?

9. Выделите все признаки *элегического психологизма* в элегии Жуковского «Славянка».

10. Какая концепция жизни лежит в основе *романтического двоемирия*? Что означает строчка Жуковского: «И лишь молчание понятно говорит»?

11. Отчего для романтиков оказалась сверхзначимой тема памяти и воспоминаний?

12. Чем отличается представление о судьбе, воплощенное в «античных» балладах Жуковского, от того, какое мы видим в «Людмиле» и «Светлане»? В чем смысл «наказания», постигшего Людмилу, и можно ли считать его наказанием? Почему?

13. Сформулируйте вкратце основные принципы переводческой работы Жуковского.

14. Сравните какую-нибудь из переводных баллад Жуковского с оригиналом (в зависимости от языка, который вы изучаете: английский, немецкий или французский) и обобщите свои наблюдения.

15. Чем сказки Жуковского отличаются от пушкинских?

16. Что такое романтическая ирония, и в чем заключается ее сущность? Приведите пример.

17. Почему русский вариант «анакреонтики» (Батюшков) имел оттенок оппозиции по отношению к официальной идеологии?

18. Какими особенностями мировоззрения Жуковского и Батюшкова определяется разность их отношения к герою-«странствователю»?

19. Проанализируйте, на выбор, любую из следующих элегий Батюшкова: «На развалинах замка в Швеции», «Воспоминания» («Я чувствую, мой дар в поэзии погас...»), «Тень друга», «Разлука» («Напрасно покидал страну моих отцов...»), «Таврида», «Последняя весна», «Пленный», «Беседка Муз». (За основу можно взять любой сборник, в котором представлены образцы анализа лирического произведения.) Обратите внимание на различия поэтических стилей Батюшкова и Жуковского.

20. Объясните слова С.Уварова: «Батюшков – не второй, а другой». В чем конкретно это выразилось? Чем различаются «характеры» лирических героев Жуковского и Батюшкова, общее настроение их лирики? Можно ли говорить о ее существенной эволюции у обоих поэтов?

21. Попытайтесь подвести итог: в каком отношении романтическая элегия «подготовила» появление Пушкина?

Библиографический список

Основной

1. Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М., 1965.
2. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. – М., 1970.

Дополнительный

1. Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и русская литература конца XVIII - начала XIX века. – М., 1988. – С.251-275.
2. Касаткина В.Н. Предромантизм в русской лирике. – М., 1987.
3. Кошелев В.А. Константин Батюшков: странствия и страсти. – М., 1987.
4. Маймин Е.А. Созерцательный романтизм Жуковского // Маймин Е.А. О русском романтизме. – М., 1975. – С.25-52.
5. Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. – Л., 1987. – С.138-166.
6. Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975.
7. Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. – М., 1971.
8. Эткин Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л., 1973. – С.55-154.
9. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А.Жуковского. – Томск, 1985.

Лекция 4. Гражданский романтизм. Писатели-декабристы

Великая Отечественная война обратила мысли молодого поколения России к судьбам отечества, чья новая роль освободителя Европы плохо согласовалась с собственным рабским положением: крепостное право, отсутствие конституции, неограниченный характер русской монархии – всё это выглядело особенно возмутительно в сравнении с относительно цивилизованным государственным устройством европейских стран.

Таким образом, 1812 год, помимо своего самостоятельного значения для страны, которой он принес чувство национального единства, стал вдобавок прологом к следующей исторической вехе – году 1825-му. Между осознанием ненормальности существующего положения вещей и попыткой его переменить пролегло 13 лет своеобразной «подготовки почвы». Воспитанные на идеях Просвещения, будущие декабристы разделяли его тезис: «Мнение правит миром». И это мнение они стремились сформировать в обществе, обращаясь к нему с пропагандистским словом. Их произведения (главным образом, поэтические) являлись не только и не столько формой художественного самовыражения личности, что было вполне типично для эпохи, так ценившей слово, сколько ярким образчиком политически тенденциозной, идейно «заданной» литературы, преследующей агитационно-просветительские цели.

Литературным творчеством занимались очень многие декабристы, как до, так и после восстания, пытаясь осмыслить случившееся. В их числе талантливый поэт и прозаик, автор «Писем русского офицера» Ф.Н.Глинка; П.А.Катенин, стремившийся возродить высокую гражданскую трагедию («Андромаха»); прозаик Н.А.Бестужев (брат А.А.Бестужева-Марлинского); публицист и поэт В.Ф.Раевский, достигший вершины творчества уже в своей «тюремной» лирике; Г.С.Батеньков, осужденный к 25 годам одиночного заключения (поэма «Одичалый»), и многие другие. Однако на этом фоне выделяется несколько наиболее ярких, характерных фигур, отразивших ведущие тенденции декабристской литературы.

4.1. Кондратий Федорович Рылеев (1795-1826)

Род Рылеевых – не старинный, из нового, т. наз. «петровского» дворянства. В семье подполковника Рылеева умирали новорожденные дети, и супруги решились последовать древнему поверью: очередному младенцу пригласили в крестные первых встречных, попавшихся на дороге. Это оказались отставной солдат и нищенка. Так мальчик получил простонародное имя Кондратий. Необычные обстоятельства и случаи, задним числом получающие символическую окраску, сопутствовали ему всю жизнь. Дважды он чудом избежал гибели – и в то же время знаменитая парижская гадалка, мадам Ленорман, в 1814 году предсказала Рылееву страшную смерть. Сам Рылеев не раз выражал уверенность, что имя его войдет в историю; но предчувствие его имело оттенок драматический. – «Если современники не будут уметь понять и оценить меня, может быть, потомство отдаст мне справедливость, а история запишет имя мое вместе с именами великих людей, погибших за человечество». Судьба поэта стала впечатляющим примером **романтического жизнестроения** – Ю.М.Лотман писал о нем как о модели поведения, «сознательно творимой по законам и образцам высоких текстов»; бытовое поведение декабристов, и Рылеева в первую очередь, было знаковым, отражало их романтическое мирозерцание.

После окончания кадетского корпуса в 1814 г. Рылеев принимает участие в военных действиях во Франции. Он прослужил в армии вплоть до своей женитьбы на Наталье Тевяшовой в 1819 г. – брак был заключен по страстной взаимной любви и

оказался счастливым, хотя над этим счастьем уже нависала тень будущей катастрофы: в том же 1819 г. Рылеев пишет сатиру «К временщику».

Ранние стихи Рылеева – песни, элегии, мадригалы – отражают средний уровень версификации той эпохи, когда умение слагать стихи было почти обязательно для образованного человека. Они безнадежно банальны – даже те из них, что вдохновлены глубоким, искренним чувством, как, например, послания к невесте. Свой самобытный поэтический голос Рылеев нашел в гражданской лирике.

Сатира «К временщику» была снабжена подзаголовком: «Подражание Персиевой сатире «К Рубеллию». Отсылка эта никого не ввела в заблуждение. Граф А.А.Аракчеев, печально известный своей попыткой введения в России военных поселений, которые обещали ко всем тяготам мужицкой жизни добавить солдатскую муштру, - Аракчеев первый узнал свой портрет. Не занимавший никакой видной официальной должности, он пользовался подавляющим влиянием на Александра I. «Властитель слабый и лукавый», как назвал царя Пушкин, находил удобным иметь при себе человека, на которого можно было переложить ответственность за все непопулярные меры. Личность самого Аракчеева чрезвычайно способствовала созданию образа «злого гения» при императоре. Угрюмый, ограниченный, жестокий, он пользовался всеобщей ненавистью, как в народе, где его считали антихристом, так и при дворе.

Надменный временщик, и подлый и коварный,
 Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
 Неистовый тиран родной страны своей,
 Взнесенный в важный сан пронырствами злодей...

Аракчеев потребовал отдать под суд цензора, пропустившего сатиру. Но министр, к которому он обратился, любил временщика ничуть не больше прочих и попросил его указать, какие именно выражения в сатире он принимает на свой счет. Льстец, тиран, подлец – в каком из этих эпитетов он узнает себя? Аракчеев отступил, однако взял себе Рылеева на заметку. Позже он подойдет к нему провокатора, но в этом уже не будет надобности: приближался роковой день 14 декабря...

Оставив военную службу, Рылеев поступил в гражданскую – заседателем в Петербургскую уголовную палату, где скоро зарекомендовал себя как неподкупный и энергичный чиновник, затем - правителем дел в Российско-Американскую компанию. Одновременно он вступает в масонскую ложу (1820); избирается членом «Вольного общества любителей российской словесности» (1821), «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1823). В 1823-25 гг. он совместно с А.А.Бестужевым издает 3 выпуска альманаха «Полярная звезда». Это – видимая всем сторона его общественной жизни, казалось бы, до отказа заполненной разносторонней деятельностью. Но есть и другая. В 1823 г. И.И.Пущин принимает его в декабристское Северное общество. Энергичный по натуре, прирожденный лидер, обладающий даром зажигать слушателей, Рылеев скоро становится его фактическим главой.

Гражданская лирика Рылеева вдохнула новую жизнь в жанры, казалось, ушедшие вместе с XVIII веком – сатиру и, в первую очередь, оду. Ода создавала зримый образ героя – идеального гражданина. В «Видении» (1823) поэт от лица Екатерины II обращается к цесаревичу Александру, вкладывая в уста покойной императрицы поучения внуку, выдержанные в просветительно-демократическом духе. Оду «Гражданское мужество» (1823), запрещенную цензурой, Рылеев посвятил Н.С.Мордвинову, оппозиционно настроенному члену Государственного совета. Главная мысль оды – превосходство мужества гражданского над воинским. Оно приносит больше добрых плодов и встречается реже. Много труднее быть героем в одиночестве, окруженным врагами, чем на поле боя, среди товарищей.

Увы, Аттил, Наполеонов
 Зрел каждый век своей чередой:
 Они являлися толпой...

Но много ль было Цицеронов?..

Эта мысль получит подтверждение в 1826 г., когда Мордвинов окажется единственным членом Верховного суда, не согласившимся подписать смертный приговор декабристам.

Имя Цицерона в декабристской поэзии в ряду прочих имен античных героев включается в круг «слов-сигналов», характеризующих ее устойчивый стиль. Среди нарицательных существительных здесь преобладают такие слова, как *отчизна, тиран, свобода, борьба, гражданин, народ, самовластье* и пр. Среди имен собственных – *Цицерон, Катилина, Брут, Катон, Аристид* и т.п. Неугасающий интерес к истории, в частности, римской, носил у Рылеева (и вообще в творчестве декабристов) не самодовлеющий характер. В прошлом они искали ключи к пониманию современности. В начале XIX века римская история провоцировала на аналогии с недавно отгремевшими событиями. В 1802 г. «Вестник Европы» печатает перевод из французского журнала под названием «История Французской революции, избранная из латинских писателей». Подборка цитат из Тацита, Саллюстия, Цицерона, Тита Ливия, Светония создает впечатление, что речь идет о 1789-1794 годах.

У декабристов (замечает В.Н.Касаткина) обширная Римская империя с ее многочисленными провинциями, рабовладением и восстаниями рабов, разрывом между рабами и знатью и расколом среди самой знати, большая часть которой давно забыла о своем долге перед государством и народом, а меньшая с негодованием на это взирала, – эта Римская империя вызывала ассоциации с царской Россией. Поэтому имена тираноубийцы Брута, Цицерона, дерзнувшего выступить против всемогущего диктатора, прославившихся своей справедливостью и мужеством Катона, Аристиды, Фемистокла, Сократа (подключается, как видим, и греческая история) устойчиво фигурируют в поэзии декабристов.

Общность идеологической платформы способствует единству стиля гражданской декабристской поэзии. В ряде случаев они работали в соавторстве (например, Рылеев и Бестужев). Политическая лирика Рылеева почти неразличимо схожа со стихами молодого Кюхельбекера: не случайно элегия «На смерть Чернова» (1825) до сих пор вызывает споры об атрибуции. Она сейчас публикуется в сборниках стихов и Рылеева, и Кюхельбекера: кто из них в действительности ее написал, неизвестно. К.П.Чернов был двоюродным братом Рылеева. Он погиб на дуэли (в которой Рылеев был секундантом) с флигель-адъютантом В.Новосильцевым, скомпрометировавшим сестру Чернова и отказавшимся на ней жениться. Вызов подпоручика Чернова (тоже декабриста), брошенный богатому аристократу, был интерпретирован декабристами в общем смысле: как протест личности, сознающей собственное достоинство, против прав, самовольно присвоенных себе богатством и властью:

Клянемся честью и Черновым:
Вражда и брань временщикам,
Царей трепещущим рабам,
Тиранам, нас угнесть готовым...

Образ героя-современника создается Рылеевым и в оде «На смерть Байрона» (1824), где он, в соответствии со своей установкой, видит в английском поэте не разочарованного и пресыщенного романтического героя, а страстного поборника свободы, отдавшего жизнь «в святой борьбе за вольность грека». Если Мордвинов сравнивался с Цицероном, то Байрон – «умом Сократ, душой Катон». Рылеев находит сильные слова для изображения могущества времени:

Из океана своего
Текут лета с чудесной силой:
Нет ничего уже, что было,
Что есть, не будет ничего.
Грядой возлягут на твердыни

Почить усталые века,
Их беспощадная рука
Преобразит поля в пустыни...

Но время не властно над памятью потомков о герое.

Политическое кредо Рылеева сформулировано в его знаменитом стихотворении «Гражданин» (1824) («Я ль буду в роковое время...»), где борьба за свободу именуется «предназначением века». Образы Брута, Риэго (вождя испанского освободительного восстания 1820 г.), возникающие в финале, исполняют роль исторических образцов, на которые надлежит равняться «гражданину», чтобы не оказаться в рядах тех, кто «с холодной душой бросают холодный взор / На бедствия своей отчизны». Этот призыв Рылеева будет впоследствии подхвачен Некрасовым в стихотворении «Поэт и гражданин» (1856): «Не будет гражданин достойный / К отчизне холоден душой».

В 1821-23 гг. Рылеев создает лиро-эпический цикл «Думы», ориентированный на народные песни-сказы и включающий 25 произведений. Каждая из них представляет собой эпизод из биографии какого-либо русского исторического деятеля (или известного лица), переосмысленный в декабристском духе. Велик оказывается «разброс» в хронологии (от Олега Вещего до Державина), социальном положении (от мужика Ивана Сусанина до царей и императоров) и психологической характеристике персонажа (от святого мученика Михаила Тверского до преданного анафеме Самозванца). Но неизменно привлекает Рылеева возможность проиллюстрировать свои убеждения судьбами знаменитых личностей.

Рылеевские думы наглядно показывают в действии такой феномен, как *романтический историзм*. Прошлое не только интересует его в качестве пути к пониманию происходящего сегодня и сейчас: оно подвергается при этом очень вольному переосмыслению, подчас с деформацией реально имевших место фактов и особенно побуждений исторических лиц. Герои дум наделены психологией человека начала XIX столетия, и позиция их оценивается в системе одной-единственной пары критериев: как совпадающая с декабристским идеалом гражданина и патриота или противоречащая ей. Перед нами, по сути дела, своеобразное костюмированное представление. Так, Ольга над могилой своего мужа, князя Игоря, убитого древлянами за непомерное корыстолюбие («Ольга при могиле Игоря»), поучает своего малолетнего сына:

Вот, Святослав, к чему ведет
Несправедливость власти;
И князь несчастлив и народ,
Где на престоле страсти.

Вопрос о том, могла ли реальная Ольга так рассуждать, перед поэтом даже не встает. В ее уста вкладываются мысли самого Рылеева. Естественное следствие такой установки – анахронизмы не только психологические, но и фактические: Олег Вещий прибывает на врата Царьграда «щит с гербом России», хотя Пушкин тогда же замечал Рылееву, что при Олеге не было еще ни герба, ни даже России как таковой.

Соответственно, оценка героев тоже, как правило, однозначна и определяется их исторической ролью в судьбе России, точнее, той роли, которую автору угодно им приписать. Она не всегда оказывается соответствующей объективным данным. Артемий Волынский, фаворит Анны Иоанновны, проигравший в борьбе с Бироном и сложивший голову на плахе, трактуется Рылеевым как ревнитель интересов отечества, возмущившийся происками иноземца (думы «Волынский», «Видение Анны Иоанновны»).

Положительные герои исполняют свой долг перед Россией так, как диктуют им это обстоятельства: впереди войска на поле брани («Святослав», «Мстислав Удалый», «Дмитрий Донской»), жертвуя жизнью для блага страны («Михаил Тверской», «Иван Сусанин»), сражаясь за ее интересы («Смерть Ермака», «Богдан Хмельницкий»), отстаивая правду и справедливость («Артамон Матвеев», «Волынский»), славя подвиги соотечественников («Боян», «Державин»). Заслуги поэта приравниваются к заслугам

воинов и полководцев. Замечательно, что в число героев Рылеев включает и Наталию Долгорукову, которая последовала за мужем в ссылку, а после его казни удалилась в монастырь. Верность человеку и верность отчизне – для Рылеева проявления одного и того же качества характера. Отрицательные герои, напротив, разрывают связи, соединяющие их с родиной и близкими людьми: Таков братоубийца Святополк Окаянный, изменник Глинский, тиран и узурпатор Дмитрий Самозванец, царевич Алексей Петрович, «сбирающий перуны на отца и на царя». Еще до своей страшной кончины они становятся добычей угрызений совести.

Среди наиболее удачных неизменно называют думу «Иван Сусанин», выдающуюся не только своей патриотической идеей, но и изобразительностью, в том числе картинами зимнего леса. Она легла в основу оперы М.И.Глинки. Так же популярна и «Смерть Ермака», ставшая народной песней, с трижды повторяющимся пейзажным рефреном, как бы усиливающим тему роковой судьбы героя (она в думе даже персонифицируется):

Но роковой его удел
Уже сидел с героем рядом
И с сожалением глядел
На жертву любопытным взглядом.
Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали,
Бесперерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали.

Наиболее сложный психологический портрет создается в думе «Борис Годунов». Терзаемый раскаянием Борис надеется лишь на то, что ему удастся оставить в народе память не только о своем преступлении:

О так! хоть станут проклинать во мне
Убийцу отрока святого,
Но не забудут же в родной стране
И дел полезных Годунова.

Мотив суда совести, совпадающего с приговором народа, как и сама мрачная картина бессонных ночных скитаний Бориса по царским покоям, предвосхищают трагедию Пушкина:

Пред образом Спасителя, в углу,
Лампада тусклая трепещет,
И бледный луч, блуждая по челу,
В очах страдальца страшно блещет.
Тут зрелся скиптр, корона там видна,
Здесь золото и серебро сияло!
Увы! лишь добродетели и сна
Великому недоставало!

«Мальчики кровавые в глазах», преследующие пушкинского Годунова, также восходят к «балладному» мотиву рылеевских дум – призраки жертв, преследующие убийцу:

И всюду грозные бегут
За ним убитых братьев тени.
(«Святополк»)

Там в чертогах кто-то бродит –
Шорох – заскрыпела дверь!..
И вот призрак чей-то входит...
Это ты – Бориса дочь!..
(«Дмитрий Самозванец»)

Вперила мертвая глава
В царицу трепетную очи...
(«Видение Анны Иоанновны»)

В думе «Петр Великий в Острогжске» появляется образ героя загадочного, данного «извне», без попытки проникновения в его мысли и чувства («что-то в сердце затаил...»). Это Мазепа – один из персонажей будущей поэмы Рылеева «Войнаровский» (1824). Как видим, и в обращении к этому сюжету поэт оказался предшественником Пушкина.

Войнаровский – племянник Мазепы, слепо доверившийся вкрадчивым речам о благе отчизны и ополчившийся вместе с дядей и шведским королем на Петра I. Уделом его стала ссылка в Сибирь, где он искупает свою роковую ошибку. Но и сейчас он не в силах понять побуждений гетмана: «... хотел ли он / Спасти от бед народ Украйны / Иль в ней себе воздвигнуть трон...» Образ Мазепы до конца остается непроясненным, а побуждения его – таинственными; он, по справедливому замечанию Е.А.Маймина, находится «в сфере романтического, но не в сфере лирического». Напротив, характер его юного племянника представлен преимущественно через лирическую исповедь.

В рылеевском стихотворении «Я ль буду в роковое время...» появляется формула «предназначенье века». Человек, не пожелавший или не сумевший его угадать, обречен суду потомства. Именно таким – трагическим в данном случае – героем является Войнаровский. Рылеев не берется определять точную меру его вины или невинности перед Петром и народом. Он показывает судьбу личности, вставшей поперек пути неотвратимого хода событий, заблудившейся на тропах истории. И здесь открывается уже проблематика, которую – спустя сто лет! – будут разрабатывать авторы «Тихого Дона», «Хождения по мукам», «Белой гвардии», «Доктора Живаго»...

И здесь, как и в «Думах», можно отметить не только чрезвычайно насыщенный идеологический план, но и план изобразительный. Особенно оригинальны сибирские зимние пейзажи, как бы поддерживающие психологическую атмосферу холода, отчуждения, безнадежности, которой овеян образ изгнанника:

Повсюду сосны вековые
Иль кедры в инее седом;
Сплелися ветви их густые
Непроницаемым шатром...

Уж было ясно и светло,
Мороз стрелял в глуши дубравы,
По небу серому текло
Светило дня, как шар кровавый...

Зрелище безбрежных холодных равнин изгнания («Вдали, как море, с степью снежной / Сливался темный свод небес») – своего рода ответ судьбы на страстную тоску Войнаровского о «родных полях», которые он навеки покинул. Мотив «полей отчизны», поддерживавший патриотическую тематику декабристской поэзии, восходит к фольклорному образу «чистого поля», но семантика его оказывается осложненной. Пустой, однообразный простор рождает чувство печали («полей холодное молчанье» у Лермонтова). Автор статьи «О народной поэзии», опубликованной в 1823 г. в «Трудах вольного общества любителей российской словесности», писал о *чистом поле* народной поэзии: «... ничто не останавливает взоров: они стремятся все далее и далее и, утомленные скучным однообразием, теряются вместе с чувствованиями души, погруженной в какое-то грустное бездействие».

Много личного вложил Рылеев в образ героя другой своей поэмы, оставшейся незавершенной: «Наливайко» (1824-25). Романтическая установка на изображение в первую очередь внутреннего мира героя проявилась, как отмечает В.Н.Касаткина, в характере оформления фрагментов поэмы как глубоко личных, субъективных: «**исповедь** Наливайки», «**молитва** Наливайки», «**сон** Жолкевского».

Прототип главного героя Наливайко – исторический предводитель казачьего восстания против польских магнатов (1594-96), но мысли и чувства, которые ему

приписаны в поэме, в соответствии с принципом романтического историзма спроецированы на современность.

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

Наливайко (как и рылеевский Годунов) готов «на душу принять» все грехи и преступления, чтобы вернуть народу его свободу. Не только жизнью, но и загробным спасением готов он пожертвовать ради этой высокой цели. И сюжетная ситуация (исповедь), и сама бескомпромиссность героя, для которого свобода – высшая из земных ценностей, предвосхищают лермонтовского Мцыри – с той только разницей, что в поэме Лермонтова понятие свободы имеет сугубо личный - не политический - смысл.

Зловещими предчувствиями овевя и отрывок под названием «Сон Жолкевского», где разворачивается мрачная фантазмагория публичной казни: палач влечет к костру жертву в саване, а за ними следует череда людей, которые в окровавленных руках несут собственные головы, «подняв их страшно над плечами».

Между тем деятельность по подготовке восстания шла полным ходом. Для воздействия на народ (в первую очередь солдат, на поддержку которых декабристы рассчитывали во время переворота) Рылеев совместно с А.А.Бестужевым пишет агитационно-сатирические песни, сочинение которых на следствии было вменено им в вину наряду с «покушением на цареубийство». Да, собственно, они и призывали к цареубийству:

Разве нет у них рук, чтоб избавиться от мук?
 Разве нет штыков на князьков-голяков?..
 Уж вы вейте веревки на барские головки,
 Вы готовьте ножей для сиятельных князей,
 И на место фонарей поразвешивать царей.

Парадоксально, что этот призыв к бунту исходил от людей, которых традиционно именуют «представителями правящего класса». Русское дворянство так же, как народ (хотя и в меньшей степени), испытывало на себе «прелести» несправной жизни в стране с самодержавным устройством, - но, в отличие от народа, обладая развитым самосознанием, гораздо тяжелее ее переживало. Сам по себе военный переворот не был несбыточной мечтой, но в отсутствие сколько-нибудь серьезной поддержки масс на успех рассчитывать не приходилось. «Сто человек прапорщиков», как назвал их Грибоедов, обсуждали план действий, – в том числе и на случай победы, - но немногие верили в ее возможность.

Н.Бестужев вспоминал впоследствии слова Рылеева: «Каждый день убеждает меня в необходимости моих действий, в будущей погибели, которою мы должны купить нашу первую попытку свободы для России, и вместе с тем в необходимости примера для пробуждения спящих россиян».

Тайное общество, насчитывавшее в своих рядах столько членов, что только в поле зрения следствия попали 579 человек, разумеется, не долго могло оставаться тайным. О заговоре знал и Александр I. Но ничего явно не предпринимал. Очевидно, он выжидал, когда все нелояльно настроенные к власти личности окажутся в рядах мятежников, чтобы можно было уничтожить их одним ударом. (Впрочем, романтическая легенда, сложившаяся вокруг фигуры Александра, гласила, что он видел в заговоре кару небес за отцеубийство – свое негласное одобрение мартовского переворота 1801 г., когда был

задушен Павел I. Продолжение этой – чрезвычайно живучей – легенды повествует, что Александр I не умер в 1825 г., а ушел от мира и стал искупать свои грехи под именем старца Федора Кузьмича.)

Так же по-разному – кто страхом, кто угрызениями нечистой совести – объясняют историки страсть Александра I к разъездам, которая дала в свое время Пушкину основание назвать его «кочующим деспотом». Именно во время одной из таких поездок, 27 ноября, в Петербурге стало известно, что император скончался в Таганроге 8 дней назад: это время потребовалось курьеру для доставки депеши.

Смерть императора и последовавшие за ней события создали удобный повод для выступления. Сына у Александра не было, и на царство должен был взойти следующий по старшинству сын Павла I – Константин, находившийся в это время в Варшаве в качестве главнокомандующего. Практически никому не было известно, что Константин 2 года назад подписал отречение в пользу третьего брата, Николая, так как был женат на дворянке не царской крови и дети его не могли наследовать престол. Войска присягали Константину, между тем курьеры циркулировали между Петербургом и Варшавой; создалась заминка, которой и воспользовались заговорщики.

Выступление 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади имело своим последствием массовые аресты. Утром Рылеев вышел на площадь; в полночь за ним замкнулась дверь камеры в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости. Следственная комиссия, работавшая с января до мая 1826 года, похоронила надежды декабристов на гласный судебный процесс, в ходе которого они могли бы, по выражению Рылеева, показать пример «спящим россиянам». И суд, и приговор были заочными. Русское общество получило интерпретацию декабрьских событий из опубликованного доклада М.М.Сперанского, где восставшие именовались «скопищем кровожадных царубийц», действовавшим под влиянием моды и «личной корысти». Николай I, знавший о симпатиях Сперанского к декабристам, поручил ему и этот доклад, и подготовку суда, чтобы морально его уничтожить, принудить к публичному отречению от бунтовщиков – и не ошибся в своих расчетах. Спасая себя, Сперанский потребовал для 31 подсудимого смертной казни через отсечение головы, для пятерых – четвертования. Это были Рылеев, Пестель, Каховский, Муравьев-Апостол и Бестужев-Рюмин.

Смертной казни в своде законов Российской империи тогда не предусматривалось, и Николай I не особенно хотел компрометировать себя перед Европой, начиная подобным образом свое царствование. Массовые расправы над мятежниками плохо вязались с представлением о прочности и популярности режима. В итоге осужденные на плаху были отправлены на вечную каторгу. В Сибирь оказалось сослано – на разные сроки – 121 человек. Пятеро были повешены 13 июля. У троих – Рылеева, Муравьева и Бестужева – во время казни оборвались веревки. По неписаному обычаю, дважды не вешали: это рассматривалось как своеобразное вмешательство небесного суда в приговор суда земного. Тем не менее, казнь была доведена до конца. Тела декабристов были вывезены на маленький островок Гонаропуло в дельте Невы, сброшены в яму и залиты негашеной известью. Яму засыпали и сравняли с землей. Николаю хотелось уничтожить даже физический след существования мятежников. Только в 1988 г. по указаниям, сохранившимся в черновых заметках Пушкина, место их погребения было установлено и на глубине 5 метров при раскопках обнаружена соответствующая химическая аномалия почвы.

Имена их были преданы официальному забвению. Но по мере того как шло время, масштаб личности этих людей, не желавших жить рабами, значение принесенной ими жертвы все больше прояснялось в сознании русского общества, вызывая устойчивые ассоциации с подвигами мучеников и даже искупительным самопожертвованием Христа. Ю.М.Лотман писал: «Если поэзия декабристов была исторически в значительной мере заслонена творчеством их гениальных современников: Жуковского, Грибоедова и Пушкина, если политические концепции декабристов устарели уже для поколения Белинского и Герцена, то в создании совершенно нового для России типа человека вклад их в русскую культуру оказался непреходящим и своим приближением к норме, к идеалу напоминающим вклад Пушкина в русскую поэзию».

4.2. Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1797-1846)

Отец Кюхельбекера – саксонский дворянин, в 1770-х гг. переехавший в Россию и ставший первым директором Павловска. У Вильгельма, таким образом, было два родных языка: сначала русский, а потом немецкий. Это не помешало ему в дальнейшем сделаться истовым славянофилом и негодовать против обычая поручать воспитание детей иностранным гувернерам, о чем он саркастически писал: «мы вверяем своих детей благочестивым, умным иностранцам, которые, хотя ни малейшего не имеют понятия ни об нашем языке, ни об нашей святой вере, ни о прародительских обыкновениях земли нашей, но всячески силятся вселить в наших юношей привязанность ко всему русскому» (сатира «Земля Безглавцев», 1824). Его возмущению сродни негодование Чацкого («пустое, рабское, слепое подражанье»), отчасти списанного автором со своего друга Вильгельма.

Сам Кюхельбекер получил образование в Царскосельском лицее, и даже среди его незаурядных воспитанников, в числе которых были будущие поэты, декабристы, государственные деятели, выделялся по многим «параметрам». Экзальтированный, вспыльчивый характер, склонность к крайностям и увлечениям и оригинальность вкусов и мнений сочетались в нем с добротой, чувствительностью и деликатностью. Если прибавить сюда склонность к высокопарному слогу и долговязую, неуклюжую, тощую фигуру, то становится понятно, почему он напоминал всем Дон-Кихота. Несмотря на все странности (а может быть, отчасти и благодаря им) обаяние личности Кюхельбекера было так велико, что он с легкостью завоевывал себе друзей, в числе которых были самые разные люди.

Уже среди лицейских поэтов Кюхельбекер проявляет себя как автор нешаблонный. И ориентиры в литературе у него иные. Его сверстники увлекаются французской поэзией, игривым, изящным Парни; он – поэзией немецкой, причем не только Гете, но и дидактичным, тяжеловесным Клопштоком. Его архаичные по манере, часто нескладные стихи регулярно навлекали на него дружеские, но довольно колкие насмешки лицеистов, на фоне которых известная пушкинская эпиграмма («... Вильгельм, прочти свои стихи, / Чтоб мне заснуть скорее!») – далеко не самая едкая.

Однако это тот самый случай, когда критический настрой аудитории вызван не низким качеством творений графомана, а самобытным новаторством поэта, решительно идущего своим путем, не считаясь с модой и господствующими вкусами, с признанными литературными авторитетами. Исключая жанр гражданской политической лирики, где у всех поэтов-декабристов проявляется единая идейно-стилистическая основа, Кюхельбекер по своей оригинальности не уступит ни одному автору-современнику и решительно превосходит большинство из них. Не случайно большинство исследователей не склонно относить его, как это делает И.М.Семенко, к «поэтам пушкинской поры». В своем дневнике Кюхельбекер записал: «Люблю и уважаю прекрасный талант Пушкина: но, признаюсь, мне бы не хотелось быть в числе его подражателей».

Яркое своеобразие Кюхельбекера сочеталось в нем со стремлением вдохнуть новую жизнь в архаические жанры, даже такие, как античная трагедия («Аргивяне») и средневековая мистерия («Ижорский»), хотя эти эксперименты не всегда оказывались удачны. Это совмещение архаизма с новаторством в литературе и прогрессивными взглядами в политике было, по наблюдениям Ю.Н.Тынянова, характерным феноменом Александровской эпохи (Катенин, Грибоедов и др.).

После выпуска из Лицея Кюхельбекер служит в архиве Иностранной коллегии, преподает словесность в Благородном пансионе при Педагогическом институте (о котором грибоедовская княгиня Тугоуховская отзывается как о рассаднике «расколов и безверья»). Он становится членом сначала «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», затем – «Вольного общества любителей российской словесности».

Вместе с тем его собственные творческие поиски отчасти сближают его с установками «Беседы любителей русского слова».

Он апробирует разные жанры: оды, элегии, послания, песни, анакреонтику... Идейно-тематический диапазон ранней лирики Кюхельбекера колеблется от шутки до мрачных lamentаций на тему бренности жизни. Он воспевае кофе – «нектар мудрецов» («Кофе», 1816), адресуе Пушкину юмористические стихи, где жалуется, что замерз, дожидаясь друга в его холодной квартире, и предполагает, что сам Пушкин согревается в ней исключительно сочинением вдохновенных стихов («К Пушкину из его нетопленной комнаты», 1819). И одновременно пишутся такие стихи, как «Осень», «Зима», «Memento mori», «Ручей» и др., где привычная для эпохи элегическая меланхолия преобразуется в безысходную скорбь: «Спит на гробах человек и видит тяжелые грезы...» По замечанию И.М.Семенко, эмоция у Кюхельбекера всегда форсирована: радость тяготеет к ликованию, уныние – к трагизму:

Взор мой бродит везде по немой, по унылой пустыне;
Смерть в увядшей душе, всё мёртво в безмолвной природе,
Там на сосне вековой завыванию бури внимае
Пасмурный вран.
(«Зима», 1817)

Где же ты прежде дышал, о зephir? где, сладостный, веял?
Ты заунывен и тих: урны ли ты облетал?
«Урны я облетал! по безмолвным веял могилам:
Там не стонет печаль! там непробудный покой!»
(«Memento mori», 1817)

Совершенно противоположное настроение пронизывает блестящий перевод стихотворения Гете, творческий и вместе с тем воспроизводящий дух подлинника - «Амур живописец». Кюхельбекер не механически воспроизводит чужую образную систему: он вживается в нее. На холсте тумана Амур рисует герою, сидящему на утесе и погруженному в раздумья, прелестный пейзаж и пастушку. Рисунок оживает:

Что же тут, когда все всколебалось –
Роща и ручей, цветы и ножка,
Дымка, кудри, покрывало милой?
Други, верьте, что и я не пробыл
На скале один скалой недвижимой!

Теоретические взгляды Кюхельбекера на искусство нашли наиболее полное выражение в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824). Необходимыми условиями всякой поэзии он называет «силу, свободу и вдохновение» - а всем этим признакам, по его мнению, удовлетворяет только ода, посвященная высоким и достойным предметам. Напротив, популярный жанр элегии Кюхельбекер ценит невысоко, находя, что она занимается предметами мелкими: печальми и радостями стихотворца, в ней нет места сильным эмоциям, и удел ее – умеренность (для Кюхельбекера тождественная посредственности). Лучший результат, которого элегия может надеяться достичь, - своими художественными красотами заставить забыть о ничтожестве темы. Объектом иронии критика в первую очередь стала меланхолическая школа Жуковского:

«Картины везде одни и те же: луна, которая – разумеется – *уныла и бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляют заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения *Труда, Неги, Покоя, Веселия, Печали, Лени* писателя и *Скуки* читателя; в особенности же – туман: туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя».

Сочувственный печатный отзыв о высылаемом из столицы Пушкине (стих. «Поэты»: «Таланту что и где отрада / Среди злодеев и глупцов?») привлек к Кюхельбекеру неблагоприятное внимание властей. Он поспешил отправиться в заграничную поездку. Впрочем, радикальные суждения, которые Кюхельбекер позволил себе в Париже (лекции о России и русском языке, прочитанные им в обществе «Атеней»), насторожили и французские власти. Кюхельбекер вынужден вернуться в Россию; в 1821-22 гг. он служит на Кавказе, в канцелярии генерала А.П.Ермолова. После дуэли ему приходится оставить и это место. Он существует случайными заработками, ездит из города в город. За ним укрепляется репутация политически неблагонадежного лица. Такие стихотворения, как «К Румью!» («Греческая песнь»), «Ницца» (оба - 1821), призывающие на тиранов «народные перуны», всецело выдержаны в духе декабристской идеологии. Он сочиняет тираноборческую трагедию «Аргивяне», при его жизни опубликованную только в отрывках, сатиру в духе Свифта «Земля Безглавцев» («Большая часть жителей сей страны без голов, более половины – без сердца...»). Буквально накануне восстания Рылеев вовлекает его в Северное общество.

Первоначальный приговор – смертная казнь – был ему заменен 15-ю годами одиночного заключения и вечной ссылкой. До конца 1835 г. его уделом становятся стены крепости.

Увы! Я щит свой бросил в прах,
Сковал мне длани победитель,
Но ты почти меня, властитель, -
Не ползал я в твоих ногах!

(«Аргивяне»)

Творчество «тюремного» периода, как можно было ожидать, оказалось попыткой осмысления произошедшего. Он отдает дань почтительной памяти мученичеству товарищей («Тень Рылеева», 1827). В «Море сна» (1832) развернута поэтическая метафора встречи с ушедшими друзьями, которые еще приходят к нему – во сне:

Мне ведомо море, седой океан:
Над ним беспредельный простерся туман.
Над ним лучезарный не светится щит,
Но звездочка бледная тихо горит.

Пускай океана неведом конец,
Его не страшится отважный пловец;
В него меня манят незанятый блеск,
Таинственный шепот и сладостный плеск...

К жанру политической трагедии Кюхельбекер обращается в «Прокофии Ляпунове» (1834), отражающем события Смутного времени. В портрете вождя доминируют черты жертвенности, в образе народа – пассивности, благодаря чему события трагедии также проецируются на декабрьскую катастрофу. Образ Ляпунова окружен ореолом обреченности, но притягательность его личности, сила его нравственной правоты так велика, что привлекает к нему и беспринципную авантюристку Марину Мнишек, и его личного врага Ржевского.

Вопрос о путях, которыми Провидение свершает свои предназначения, выдвигает на первый план тему судьбы, человеческих заблуждений, грехов и покаяния. Искушают свои ошибки герои поэмы «Юрий и Ксения» (по мотивам древнерусской «Повести о Тверском отроче монастыре», 1835), Ижорский в одноименной мистерии (1827-41), где томимый скукой байронический герой включен в «фаустовский» сюжет (один из художественных экспериментов писателя). Случай ставит на службу Ижорскому духов зла, которые, потакая его эгоистическим желанием и страстям, надеются сделать его добычей ада, но воспоминания о друге и возлюбленной удерживают Ижорского на краю пропасти.

Противоположный вариант - победа темного начала в душе героя – представлен в романтической повести «Последний Колонна» (1832-45). Злодейское убийство из ревности, совершенное злосчастным Колонной, предсказано ему таинственной личностью – *серым человеком*, который называет его Каином. В образе *серого человека* просвечивает агасферовская легенда: образ Агасфера притягивает внимание Кюхельбекера и становится центральным в поэме «Агасвер», над которой писатель работал до самой смерти и которая может рассматриваться как узловая для проблематики его зрелого творчества.

Апокрифическая легенда о Вечном жиде, осужденном на скитальческое бессмертие за то, что он не дал идущему на Голгофу Христу передохнуть у его дома, переосмыслена поэтом как история человека близорукого, привязавшегося к земным идеям и ценностям и неспособного подняться до более возвышенной и широкой точки зрения на вещи. У Кюхельбекера Агасвер увлекается Христом, видя в нем земного освободителя иудейского народа, и переживает горькое разочарование, убедившись в своей ошибке. Прогоняя Христа от своего порога, он вымещает на нем это разочарование. И бессмертие – проклятие Христа – дает ему возможность в полной мере оценить мирскую славу и величие. Он переживает своих близких, свое отечество; он становится свидетелем возвышения и падения царств:

И нагляделся Агасвер всего:
 Всего величья мировой державы,
 Всей суеты ее земной, ничтожной славы;
 Ее когда-то он небесной предпочел,
 И вот вблизи ее увидел и нашел,
 Что мед ее смертельной полн отравы.

Агасвер видит, что среди грязи и крови человеческой истории все-таки неизменно находятся люди, которые исповедуют в ее мраке свет духовной истины, не отступая даже перед угрозой смерти. Она дороже всех земных благ, дороже самой жизни. Сатане нет надобности являться среди людей в своем традиционном облике, с рогами и хвостом: дело Сатаны с успехом выполняют на земле его приверженцы в рясах, во фраках, в эполетах, которые стремятся посеять сомнение в этой истине:

По языку я узнавал его;
 Его холодный, благозвучный лепет
 Рвал струны сердца моего;
 Я ужас ощущал, и обморок, и трепет,
 А он учтиво продолжал:
 «Итак, я, кажется, вам доказал:
 Бог, красота, добро, бессмертье – предрассудок,
 И глупость, стало быть, единственный порок,
 Вселенной правит случай или рок,
 Людьюми же – похоть и желудок»...

Начало и конец поэмы обрамлены космическими, апокалиптическими мотивами, выводящими ее проблематику в философский план. В них отчетливо ощутима ведущая оппозиция романтического двоемирия: материальное (временное) – духовное (вечное).

Потухнут солнца, сонмы рати звездной,
 Как листья с древа, так падут с небес,
 И бег прервется мировых колес,
 Земля поглотится, как капля, бездной,
 И, будто риза, обветшает твердь.
 Но мысль мой образ: мысли ли нетленной
 Млеть и дрожать? Ей что такое смерть?
 Над пеплом догорающей вселенной,
 Над прахом всех распавшихся миров
 Она полет направит дерзновенный
 В свой дом, в страну родимых ей духов...

Пророчества вступления («потухнут...», «падут...») реализуются в финале. Мир одряхлел, воскресли первобытные чудовища – и вот, наконец, на опустелой Земле бессмертный Агасвер ждет как освобождения второго пришествия «из-за пучины солнцев и светил / Христа, распятого велением Пилата». Последнему человеку открывается картина, которая своей выразительностью сопоставима с видениями библейских пророков:

И сидит, один и страшен,
Он, единый властелин
Мира трупов и личин:
Были там остатки башен,
Камни, след каких-то стен,
Медь, железо, даже золото;
Город там стоял когда-то,
Но теперь все прах и тлен, -
Нет ему нигде ответа;
С мужем горя нет и пса;
Звезды без лучей и света...
Нет луны, одна комета
Озаряет небеса...

Подобные космические образы в контексте философской и натурфилософской проблематики поэзии Кюхельбекера давали основание позднейшим исследователям говорить о нем как о прямом предшественнике Ф.И.Тютчева. Тютчевские мотивы пугающего и желанного погружения в мировую бездну, растворения в ней («Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!») ощутимы также, например, в «Родстве со стихиями» (1834):

Есть что-то знакомое, близкое мне
В пучине воздушной, в небесном огне;
Звезды полуночной таинственный свет
От духа родного несет мне привет.

Огромную слышу ли жалобу бурь,
Когда умирают и день и лазурь,
Когда завывает и ломится лес, -
Я так бы и ринулся в волны небес...

В 1835 г. амнистия по случаю десятилетия николаевского царствования на 5 лет раньше срока забросила поэта в Сибирь, которую ему уже не суждено было покинуть. Там он женился на простолюдинке, и только детям его впоследствии было разрешено жить в Петербурге, но не под фамилией отца.

«Вольные» сибирские годы оказались еще горше лет, проведенных в крепости. Там были книги, были получаемые «с воли» известия от друзей и о друзьях, свидетельствующие о том, что его не забыли. В Сибири Кюхельбекер «увяз в ничтожных, мелких муках», как он с горечью заметил в стихотворении «Они моих страданий не поймут...» (1839):

Судьба берет меня из стен моей темницы,
Толкает в мир (ведь я о нем жалел) –
А мой-то мир исчез, как блеск зарницы,
И быть нулем отныне мой удел!

Непонимание окружающих, необходимость непосильной для больного писателя физической работы, чтобы прокормить семью, туберкулез, надвигающаяся слепота, утрата друзей, которые один за другим уходят из жизни, - всё это обрушилось на Кюхельбекера, превратив его собственную жизнь в доживание: «Еще прибавился мне год / К годам унылого страданья...»

Есть поэты, много пишущие о любви. Через всю лирику Кюхельбекера красной нитью проходит тема дружбы. И самый яркий жанр в поэзии сибирского периода - безусловно, стихи, посвященные друзьям. Их уже нельзя назвать дружескими посланиями: это, скорее, надгробные элегии. С опозданием на месяцы приходят в Сибирь известия о смерти людей, которых он знал и любил. Трижды – в 1828, 1836 и 1837 годах - Кюхельбекер пишет стихи на лицейскую годовщину, и вот в 1837 году происходит роковое смыкание дат: день Лицея в год смерти Пушкина:

А я один средь чуждых мне людей
Стою в ночи, беспомощный и хилый,
Над страшной всех надежд моих могилой,
Над мрачным гробом всех моих друзей...

Не только друзей – сейчас он оплакивает и бывших врагов, людей ушедшего времени, которое ему, как Агасферу, было суждено пережить. Так случилось и с А.И.Якубовичем, умершим в ссылке («На смерть Якубовича», 1846):

Лицейские, ермоловцы, поэты,
Товарищи! Вас подлинно ли нет?
А были же когда-то вы согреты
Такой живою жизнью! Вам ли пет
Привет последний, и мои приветы
Уж вас не тронут? – Бледный тусклый свет
На новый гроб упал: в своей пустыне
Над Якубовичем рыдаю ныне...

Употребленное здесь слово «товарищ» в декабристской поэзии приобрело новое – политическое – содержание. Изменилось и самое содержание понятия «друг», «дружба»: сочувствие («со-чувствование») сердец, объединявшее героев эпохи сентиментализма («сердечный друг»), дополняется представлением об идейном единомыслии, об общих гражданских идеалах. В подобном же смысле и Пушкин обращался к Чаадаеву: «Товарищ, верь...»

Стихотворение «Участь русских поэтов» (1845) констатирует уже обозначившуюся трагическую закономерность отечественной истории: имена великих поэтов России навеки вписываются в ее мартиролог. Рылеев, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов... В этот печальный список попал и сам Кюхельбекер.

Горька судьба поэтов всех племен;
Тяжеле всех судьба казнит Россию...

Наиболее разносторонний, оригинальный (и, возможно, наиболее талантливый) из декабристов автор скончался от чахотки в сибирской ссылке, не реализовав полностью своего богатого литературного дарования. Но и того, что он сделал, оказалось достаточно, чтобы оправдать смелую заявку оды, прочитанной им перед Державиным в день лицейского выпуска: «Бессмертие есть цель жизни человеческой».

4.3. Александр Иванович Одоевский (1802-1839)

А.И.Одоевский (двоюродный брат и друг А.С.Грибоедова и прозаика В.Ф.Одоевского) родился в Петербурге, в княжеской семье, получил хорошее домашнее образование и избрал обычный для русского дворянина путь военной службы. В самой ранней юности Одоевский уже остро переживал бесчеловечное утеснение народа. Это чувство отразилось в монологе «Молитва русского крестьянина» (дошедшем до нас только во французском переводе): «Бог людей свободных, Боже сильный!.. Я долго молился царю, твоему представителю на земле... Царь не услышал моей жалобы <...>, ведь так шумно вокруг его престола! <...> Тогда я сказал себе: есть Бог для птицы, для растений, но нет Бога для раба!»

В 1825 г. Одоевский был принят в Северное общество. Приговором по делу 14 декабря его осудили на 8 лет каторги с последующей ссылкой.

Стихи Одоевский писал и до 1825 года, но не печатал, считая их незрелыми. Из наиболее значительных образчиков ранней его лирики можно выделить стихотворение «Бал» (1825), образно отражающее представление о мертвенности блестящего «света». В самый разгар общего веселья уединившийся герой, задумчиво созерцающий из окна серебристую от лунного света Неву, внезапно оборачивается на звук музыкальной какофонии и видит в меркнувшем свете пляску скелетов. Только улыбки их сохранились прежними – одинаковые, неизменные улыбки черепов:

Но одинаков был у всех
Широких уст безгласный смех.
Глаза мои в толпе терялись,
Я никого не видел в ней:
Все были сходны, все смешались...
Плясало сборище костей.

Эта тема будет подхвачена В.Ф.Одоевским в рассказе «Бал» (1833) («пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями...»), затем – в стихотворении в прозе И.С.Тургенева «Череп» (1878) («выступила наружу мертвенная белизна черепов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы...»). Тень этого мотива проходит в описании салона Анны Павловны Шерер в «Войне и мире». Наконец, он будет положен в основу знаменитого цикла А.А.Блока «Пляски смерти» (1912-14):

...И острый яд привычной светской злости
С нездешней злостью расточает он...
«Как он умен! Как он в меня влюблен!»

В ее ушах – нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости...

Главные свои произведения Одоевский создал уже после декабрьской катастрофы. В Читинском остроге он стал «первым поэтом каторги», принимал активное участие в импровизированной «академии», прочитав своим товарищам по памяти курс лекций по русской литературе и грамматике. Стихов своих он, как правило, не записывал, и при жизни Одоевского в печать попали – и то анонимно – лишь несколько стихотворений. Наиболее широкую известность получил его (распространявшийся в списках) ответ на послание Пушкина «Во глубине сибирских руд...» - «Струн вещих пламенные звуки...»

Наш скорбный труд не пропадет:
Из искры возгорится пламя...

Образы «мучеников свободы» - казненных и сосланных декабристов, поляков, отстаивающих свою национальную независимость (Польша в XIX веке была российской провинцией), создаются в стихотворениях «Что за кочевья чернеются...» (1830), «Недвижимы, как мертвые в гробах...» (1831). Стихотворение «По дороге столбовой» (опубл. в 1859) посвящено судьбе девушки, чей подвиг менее известен, чем имена Трубецкой и Волконской (всего за ссыльными мужьями последовало 11 женщин). Француженка Камилла Ле Дантю поехала в Сибирь за В.П.Ивашевым, которого любила без надежды когда-либо с ним соединиться – слишком высокопоставленным было его семейство. Когда он стал бесправным изгнанником, это препятствие рухнуло. Камилла обвенчалась с ним в Сибири и вскоре умерла, не перенеся ее сурового климата.

Мчатся кони... От копыт
Вьется легкая метелица...
Сердцу горе суждено,
Сердце надвое не делится, -
Разрывается оно...
Дальний путь пред нею стелется...

Использован фольклорный образ тройки. Но эстетическая тональность его (пишет В.Н.Касаткина) «темнеет, внутренний смысл мотива раздваивается: быстрая езда сулит вечную разлуку с родной матерью, но и свидание с милым женихом-узником. На дороге жизни одна радость-печаль сменяется другой, тоже радостью-печалью... Не только кони мчат, но метелица «несет», и таким путем навеивается мысль о стихийной силе, неподвластной человеку».

На смерть Грибоедова Одоевский откликается элегией «Что вы печальны, дети снов...» (1829), близкой по духу к аналогичным элегиям Кюхельбекера. Изгнанники утешаются мыслями о друзьях, - а друзей их уже нет на земле, и печальная весть, пришедшая с опозданием, обременяет сердце двойной тяжестью. Возникает образ «тюрьмы в тюрьме»: стены, возведенные природой, кольцом охватывают темницу, построенную людьми (позднее у Лермонтова – крепость в горах, куда после дуэли направляют Печорина):

Кто жаждал жизни всеобъятной,
Но чей стеснительный обзор
Был ограничен цепью гор,
Темницей вкруг его темницы,
Кто жаждал снов, как ждут друзей,
И проклинал восход денницы...
И, небесам во всем покорный,
Просил в молитвах одного:
От друга вести животворной,
И кто узнал, что нет его, -
Тот мог спросить у провиденья:
Зачем земли он путник был
И ангел смерти и забвенья,
Крылом сметая поколенья,
Его коснуться позабыл?..

С Лермонтовым Одоевского сближают и мотивы рефлексии, несбыточности желаний, «прерванного полета». В историческом прошлом его также привлекают трагические картины. Он стремится осмыслить внутренние причины гибели новгородских и псковских вольностей, которые оказались принесены в жертву объективной необходимости централизации Руси. Таким образом, возникает проблема цены прогресса. В основу стихотворения «Зосима» (1829) положено предание о пире у Марфы Посадницы, на который был приглашен святой игумен Зосима. И ему явилось видение: пирующие предстали перед Зосимой без голов, окровавленными трупами. Иван Грозный, покоря новгородцев под руку Москвы, уничтожит сопротивляющихся и разобьет вечевой колокол:

Колокол, на вече призывающий!
Я услышу гул твой умирающий,
 Не воскреснет он в веках.
Поднялась Москва престольная,
И тебя, столица вольная,
 Заметет развалин прах.

«Зосима», как и «Бал», как и многие другие вещи Одоевского («Дева 1610 года», «Неведомая странница», «Старица-пророчица»), строится по принципу «видения». Особенно этот прием оказался удобен для поэта при создании картин старины: как бы выхваченная лучом прожектора, она вспыхивает перед читателем – и сцена опять погружается во мрак. Остается лишь установить связь между промелькнувшим видением и днем сегодняшним: в «Зосиме» - между падением вольного Новгорода и крушением декабристов.

Однако в поэме «Василько» (1829-30) на сюжет об ослеплении Василька Теробовльского в 1097 г. («Повесть временных лет») трагическая участь героя, трактованного автором как жертва тирании, не препятствует выводу, оптимистическому в своей исторической перспективе:

Пройдут князья, пройдет и суд князей,
Но истина на небе и в потомстве,
Как солнце, воссияет...

В 1832 г. Одоевский был с каторги отправлен на поселение: сначала в Иркутскую, затем в Тобольскую губернию. В мае 1836 г. в виде милости его перевели рядовым на Кавказ, где он познакомился с Лермонтовым. В стихотворении «Куда несетесь вы, крылатые станицы...» (1837) драматичный поэтический образ рождается из антитезы: птица (воля) – плен, свободный полет – вынужденная ссылка. (Аналогичный прием использован Кюхельбекером в стихотворении «Счастливицы вольные птицы...»; Пушкиным - в «Узнике»: «Вскормленный в неволе орел молодой...»; Лермонтовым - в «Тучах»: «Нет у вас родины, нет вам изгнания...») Летящая на юг стая птиц вызывает у Одоевского печальное сопоставление:

И мы – на юг! Туда, где яхонт неба рдеет
И где венки из роз себе природа вьет,
И нас, и нас далекий путь влечет...
Но солнце там души не отогреет
И свежий мирт чела не обовьет.

Спустя 2 года Одоевский скончался от малярии. Большая часть его наследия оказалась безвозвратно утерянной. Стихотворение «Умиравший художник» (1828), которое он посвятил памяти Д.В.Веневитинова, оказалось пророческим и в отношении его собственной судьбы:

... рано выпала из рук
Едва настроенная лира,
И не успел я в стройный звук
Излить красу и стройность мира.

4.4. Александр Александрович Бестужев (Марлинский) (1797-1837)

Один из пяти братьев Бестужевых (все пятеро оказались вовлечены в события 14 декабря и разбросаны по ссылкам), сын небогатого дворянина, Бестужев получил на свою долю участь в некотором роде парадоксальную. Испытывая живой интерес к литературе и политике, он «профессионально» прикован к военной среде (драгунский офицер); совершив прекрасную служебную карьеру (адъютант герцога Вюртембергского), принимает участие в деятельности революционного Северного общества; один из первых русских литературных критиков, он будет впоследствии заслонен фигурой Белинского; популярнейший для своего времени писатель, он постоянно выслушивает упреки в надуманности своих сюжетов и манерности стиля, после 1825 года самое имя его исчезает из печати, а для потомков он оказывается в невыгодной роли соперника гениев, чья слава затмила его собственный скромный блеск.

Прижизненная слава Марлинского-писателя (свой литературный псевдоним он образовал от названия местности под Петербургом, где был расквартирован его полк) была не только больше, чем у любого из декабристов – мало кто вообще мог с ним сравниться. Отчасти это объясняется тем, что он работал преимущественно в прозаических жанрах, и его романтические герои были не только чувствующими (как в лирике), но и действующими, а их эффектность вызывала на подражание – то самое

романтическое жизнестроение, о котором уже говорилось, только в данном случае уже вторичное, спровоцированное литературой.

В повести «Стук... стук... стук!..» (1870) И.С.Тургенев очень выразительно характеризует этот феномен: «... в тридцатых годах он <Марлинский> гремел, как никто, - и Пушкин, по понятию тогдашней молодежи, не мог идти в сравнение с ним. Он не только пользовался славой первого русского писателя; он даже – что гораздо труднее и реже встречается – до некоторой степени наложил свою печать на современное ему поколение. Герои á la Марлинский попадались везде, особенно в провинции и особенно между армейцами и артиллеристами; они разговаривали, переписывались его языком; в обществе держались сумрачно, сдержанно... Женские сердца «пожирались» ими. Про них сложилось тогда прозвище: «фатальный». Тип этот, как известно, сохранялся долго, до времен Печорина. Чего-чего не было в этом типе? И байронизм, и романтизм; воспоминания о французской революции, о декабристах – и обожание Наполеона; вера в судьбу, в звезду, в силу характера, поза и фраза – и тоска пустоты...»

Это удачная характеристика как героя Марлинского, так и его подражателей в жизни – с тем только замечанием, что если Печорин перерастает тип Марлинского, то Грушницкий способен только быть жалкой карикатурой на этот тип. О популярности творений Марлинского свидетельствует и Гоголь: о нем слышал даже невежественный Хлестаков - желая блеснуть своим литературным дарованием, он приписывает себе его повесть: « - «Фрегат Надежды»... это я написал».

До 1825 года Бестужев, издатель (совместно с Рылеевым) альманаха «Полярная звезда», член «Вольного общества любителей российской словесности», - исполняет роль ведущего русского критика. Он сожалел о неразвитом состоянии отечественной словесности (особенно прозы) и ратовал за использование всех богатств русского языка: пока же в своем отношении к языку, по его мнению, мы точь-в-точь дикие индейцы, менявшие сокровища на заморские безделушки («Взгляд на старую и новую словесность в России», 1823).

Общий для декабристов интерес к истории в творчестве Марлинского привел к появлению серии повестей на «древнерусские» и «ливонские» сюжеты. Они оказались сопряжены с актуальными размышлениями о долге перед отечеством (конфликт личного и общественного интереса), путях борьбы со злом и насилием. Нетрудно видеть, что здесь много общего с проблематикой классицизма, - и действительно, декабристская идеология была сложносоставной: романтическое начало (возмущение неправдой мира) сочеталось в ней с целым рядом установок просветительского классицизма (рационализм, вера в разумное начало, в безграничные возможности человека и т.п.). Как же это сочетание было реализовано в сюжете?

Действие повести «Роман и Ольга» (1823) отнесено к концу XIV века. Перед читателем – опять декорации Великого Новгорода. Роман Ясенский поставлен перед необходимостью выбора между тайным браком с любимой Ольгой и возможностью послужить отечеству. И этот выбор он совершает, как герой классицистской трагедии (не случайно Белинский называл русские повести Марлинского «расиновскими трагедиями в форме рассказов»): «- Видно, Бог не хотел союза тайного, неблагословенного; да будет воля его святая!» Независимо от него к подобному же выбору приходит и Ольга, вспоминая о своем долге перед родителями: «- Пусть буду несчастна, зато невинна!» Нравственное мужество героев, позволяющее им сделать верный выбор, покоряет им и людей, и обстоятельства. В финале повести влюбленные благополучно соединяются.

Последствия выбора неверного Марлинский показывает в повести «Изменник» (1825). Фон ее – события Смутного времени. Девушка, которую полюбил Владимир Ситцкий, и власть, которой он домогался, достались в удел его брату Михаилу, и в час страшного испытания для отечества Владимир принимает сторону врагов – только потому, что они враги и его ненавистного брата. Череда преступлений Владимира

завершается братоубийством и страшной смертью отщепенца, презираемого даже его собственными сподвижниками.

Таким образом, в «русских» повестях, как и в рылеевских «Думах», герои делятся на идеальных и «антиидеальных» в зависимости от того, исполняют ли они свой долг - общественный и нравственный.

В цикл так называемых «ливонских повестей» входят 4 произведения: «Замок Венден» (1823), «Замок Нейгаузен» (1824), «Ревельский турнир» (1825) и «Кровь за кровь» (1825, опубл. в 1827 под названием «Замок Эйзен»). Ливонией именовались земли современной Латвии и Эстонии, в середине XIII века завоеванные немецким рыцарским (Ливонским) орденом. Бестужев обращается к истории зарубежной, но в каком-то смысле и «отечественной», так как в XIX веке Прибалтика была частью Российской империи.

«Ревельский турнир» утверждает демократическую идею нелепости представлений о сословном превосходстве. Молодой купец Эдвин, красивый и отважный, своим мужеством завоевывает любовь и руку дочери рыцаря Минны. На весах здравого смысла «добрая слава» значит больше, чем отсутствие «добраго имени» (разумно рассуждают герои повести).

В трех других повестях с разных точек зрения рассматривается очень важный для декабристов вопрос: какие методы допустимы (с нравственной точки зрения) в борьбе со злом? Они были революционерами, но революционерами, получившими христианское воспитание, и дилемма, перед которой они стояли, выглядела крайне неприятно. Пренебрегать существованием зла невозможно; противиться злу добром – не получается, противиться злу злом – тоже есть зло. Вооруженное восстание – это кровь, жертвы (в том числе невинные). Допустим ли террор? Декабрист И.Д.Якушкин, вызывавшийся на царубийство («цареубийственный кинжал» Якушкина упоминается в отрывках из «Евгения Онегина»), говорил: «Убийца не должен жить. Я убью царя, и сам застрелюсь». С его точки зрения, это был выход: убийство превращалось тем самым в поединок «с двойным смертельным исходом».

В «Замке Венден» рыцарь Вигберт фон Серрат, мстя за свою обиду, убивает надменного магистра Рорбаха – и сам гибнет от руки палача. Резюмируя, автор пишет, что ненавидит в Серрате злодея, но не может отказать ему в сострадании как человеку, которого на злодейство толкнуло отчаяние и «дух варварского времени». В «Замке Нейгаузен» проблема рассматривается с другой стороны: справедливая кара злодею не требует искупления. Рыцарь фон Мей, чтобы погубить своего соперника, решается на низкие интриги, клевету, убийство; но когда он собирается зарезать свою жертву, является спаситель – и фон Мей погибает страшной смертью: « - Чудовище, - сказал Эвальд, содрогаясь от ужаса, - ты жаждал чужой крови и теперь задыхаешься своею».

В повести «Кровь за кровь» («Замок Эйзен») ситуация выглядит наиболее сложной. Характер сюжетной интриги программируется заглавием: это кровавая цепочка преступлений и воздаяний. Жестокий барон Бруно отбивает невесту у своего племянника Регинальда. Со временем Регинальд и Луиза уступают своей взаимной склонности, и их проступок влечет за собой все более тяжкие грехи: чтобы дядя не отослал его прочь, Регинальд начинает принимать участие в его разбойничьих набегах, а когда Бруно застаёт любовников врасплох, Регинальд убивает дядю. Таким образом расплачивается за свои злодеяния барон; но теперь уже переполнилась и чаша грехов двух других героев. Брат Бруно казнит их – «кровь за кровь» - и сам гибнет в битве («его зверство не осталось без наказания»).

Регинальд восстает против Бруно не раньше, чем оказались затронуты его собственные интересы, поэтому его расправа над ним не оправдана (как в предшествующей повести – необходимостью заступничества за невинную жертву), тем более что эта расправа вынуждена собственными преступлениями Регинальда. Таким образом, итог «ливонским повестям» можно подвести следующий: оправдано может быть лишь то насилие, которое совершается в защиту *другого*, несправедливо угнетаемого человека.

Свой приговор автор формулирует очень четко: «Бруно погиб – и дельно: он был виноват; да только правы ли его убийцы? Регинальд был малый благородный, добрый,

зачем же он ходил с дядей на разбой, когда знал, что это дурно? Конечно, он делал это невольно, да зачем же не ставало у него воли от этого отказаться?»

Задержка с публикацией повести произошла оттого, что тираж альманаха «Звездочка», для которого она предназначалась, был запрещен к распространению после 14 декабря. Бестужеву удалось скрыться, но, узнав об аресте своих товарищей, он сам явился в Зимний дворец. Во время следствия он пишет Николаю I письмо из Петропавловской крепости «Об историческом ходе свободомыслия в России», где, подбирая, по мере возможности, вежливые выражения (в ходе следствия император находил нужным имитировать со своей стороны сочувствие к мятежникам), описывал злоупотребления власти и излагал политическую программу общества.

Приговор осудил Бестужева на смертную казнь, впоследствии замененную ссылкой. Он попал в Якутск, а в 1829 г. был по прошению переведен рядовым на Кавказ, под тайный надзор и с указанием императора не повышать в чине независимо от боевых заслуг. Там начинается второй период его литературной деятельности.

Критерии оценки человеческой личности остаются у Марлинского неизменными. По-прежнему автор любит мужеством, находчивостью, энергией своих героев, к какому бы сословию они ни принадлежали («Лейтенант Белозор», 1831; «Мореход Никитин», 1834). Основой сюжета почти неизменно является испытание (одна из повестей 1830 г. так и называется – «Испытание»). Белозор, Никитин и многие другие получают возможность проявить свою храбрость в столкновении с врагами, а персонажи «Вечера на Кавказских водах в 1824 году» (1830) – даже в весьма нестандартных ситуациях, как будто почерпнутых из страшных баллад Жуковского. Тут фигурирует и приглашение на ужин болтающемуся на виселице мертвецу, и охраняемый злыми духами клад, который надо откопать, чтобы вернуть его бедной сироте, и ночлег в доме с привидениями, и ночь, проведенная героем в часовне рядом с гробом – покойник, естественно оживает (отсылка на источник делается здесь самим рассказчиком: «точь-в-точь как в «Светлане» Жуковского»).

Фантастика у Марлинского так называемая *неявная*: она получает ту или иную сюжетную мотивировку. Оживающие мертвецы и прочие кошмары находят довольно прозаическое объяснение. Романтические ужасы окрашены налетом романтической же иронии. Вдобавок они включены в ситуацию «рассказывания», которая снимает с автора «ответственность» за достоверность приключения, перекладывая эту ответственность на рассказчика. Пестрое общество, собравшееся на водах, перед отходом ко сну развлекается жуткими историями, причем первая из них так и остается незавершенной, обманывая возбужденный интерес слушателей (и читателя): - «Я бы дал отрезать себе левое ухо, чтобы услышать первым окончание повести о венгерце...» Фрагментарность композиции – вообще один из характерных признаков романтического текста, принципиально незаконченного.

Сказовый принцип организации повествования, прием *рассказ в рассказе* использовался Марлинским и раньше. В сказовой манере написана «Кровь за кровь»; «Вечер на бивуаке» и «Второй вечер на бивуаке» (обе – 1823) строятся как беседы (тоже вечерние) офицеров в военном походе. Сейчас эту традицию продолжают «Страшное гаданье» (1831), «Латник» (1832). Субъективированное повествование сообщает происходящему повышенную экспрессию, непосредственность. В столкновении с экстремальными обстоятельствами исход – победа или поражение – по мысли Марлинского, всецело в руках человека и зависит от его стойкости, способности быть верным своему долгу. В этом смысле его концепция не претерпевает изменений по сравнению с ранней прозой, просто долг из категории политической становится категорией чисто нравственной.

Наибольший интерес в поздней прозе Марлинского представляют как раз произведения, рассказывающие о роковом заблуждении людей, возомнивших, будто они могут позволить себе уклониться с пути исполнения долга и не понести за это наказания. Первое из них – повесть «Аммалат-бек» (1832). Повести Марлинского, написанные на «кавказские» сюжеты, ценны и в отношении представленного в них этнографического материала, и в том плане, что они стояли у истоков «кавказских» мотивов Лермонтова. В

частности, промежуточное положение Аммалата между его родной средой, где правят первобытные законы гор, и тем миром, в который он попадает, оказавшись в русском плену, служит завязкой трагедии, подобной трагедии Измаил-бея в одноименной поэме М.Ю.Лермонтова 1832 года.

Но в отличие от Измаил-бея, который не в состоянии повлиять на ход событий, Аммалат сам навлекает на себя свой жребий. Он предательски убивает своего друга и спасителя полковника Верховского, довольствуясь ничем не подтвержденными и даже неубедительно мотивированными заверениями врагов Верховского о его якобы коварных намерениях. И рассудок, и совесть Аммалата сопротивляются, но он верит в коварство друга, потому что ему в глубине души хочется и удобно в это верить: смерть Верховского – объявленное условие брака с любимой им девушкой.

Неизменно верный своей дидактической тенденции писатель показывает, что преступление героя не только не соединяет его с любимой, - но, напротив, навсегда разлучает с нею: накануне своей гибели Верховский как раз занимался подготовкой свадьбы Аммалата с Селтанетой. В повести звучит имя библейского Каина; и тень жребия первого братоубийцы падает на весь остаток жизненного пути Аммалата. Он навлекает на себя ужас и проклятия окружающих. Каина бог запрещает трогать; и от Аммалата люди отшатываются: «Все, однако ж, уступали ему дорогу, но, кажется, более избегая его, чем уважая...» В финале он гибнет от руки брата Верховского (автореминисценция «Крови за кровь»).

Наиболее сложная нравственная коллизия разворачивается в повести «Фрегат "Надежда"» (1833). Обычно она толкуется как драма двух людей, увлеченных глубоким чувством и ставших жертвами своей роковой судьбы. Но при ближайшем рассмотрении никаких фаталистических мотивов в повести мы не находим. Фабула ее довольно проста. Герой повести, капитан Правин, страстно любит светскую даму, княгиню Веру, и любим ею, но она не хочет запятнать себя нарушением супружеской верности. Наконец, Правин добивается любовного свидания, но какой ценой? Чтобы сойти на берег, он бросает в опасности – в виду надвигающейся бури – свой фрегат и свою команду.

Решение, принятое под влиянием страсти, кладет начало целой серии катастроф. Муж Веры узнает о ее измене и, адресовав любовникам горькие, полные уничтожающего презрения слова, навсегда покидает жену. В отчаянии Вера обращается к Правину – но именно теперь он вынужден ее оставить: заря освещает терпящий бедствие фрегат с изломанными бурей мачтами. Его появление уже мало что может поправить: 16 человек команды погребло; умирает и сам Правин; умирает Вера.

Правин не изображен автором ни как слабохарактерная личность, управляемая собственными импульсами, ни как человек, застигнутый врасплох неожиданно сложившейся ситуацией. Добиваясь взаимности замужней женщины, он с открытыми глазами движется навстречу тому будущему, о котором его постоянно предупреждает и друг, и его собственная совесть. В час страшного прозрения он судит свои действия так: «...я, преступник, который играл царскою доверенностию, который обольстил, погубил любимую женщину, обидел друга, запятнал русский флот, утопил 16 человек, для насыщения своей прихоти...»

Ни масштаб личности, ни сила чувства – качества, за которые писатели-романтики многое «прощали» своим героям, - в глазах Марлинского не оправдывают Правина, нарушившего свой долг. Как офицер – он погубил свой корабль и своих людей; как мужчина – погубил любимую женщину. Символический план повествования развивается параллельно событийному. Имя возлюбленной героя – *Вера*, название его фрегата – *Надежда*, смысл жизни – *любовь*. *Вера* гибнет, *Надежда* терпит крушение, *любовь* превращается в разрушительную силу. Написанное двумя годами ранее «Фрегата "Надежды"» «Страшное гаданье» в аналогичной ситуации представляет альтернативу гибельному пути Правина: «Я дал слово не видеть более Полины и сдержал его».

Таким образом, судьба, по мысли Марлинского, в руках человека; в основе мироздания лежит нравственный закон – постижимый, осмысленный и глубоко справедливый (и притом с точки зрения человека, а не загадочных конечных целей Провидения). Здесь писатель близок к просветительскому мировоззрению. Во всем, что

касается языка, средств изображения, характера героя – страстной, сильной натуры, – Марлинский выступает как романтик, подчас не чуждаясь даже крайностей в духе французского «неистового романтизма». Чего стоит хотя бы одна сцена из «Аммалатбека», где убийца разрывает могилу своей жертвы, чтобы отрубить голову у трупа!

Выработанный Марлинским стиль прозы – фигурный, усложненный, перенасыщенный метафорами – по имени своего создателя получил название *марлинизм*. Условно-литературны и фамилии его героев: Ольский, Лидин, Гремин, Стрелинский, Мечин, Ничтович... Язык автора тождествен языку любого из его персонажей. Все они изъясняются цветисто и высокопарно, остряют на каждом шагу. Сам Марлинский называл такие свои пассажи «блестками» и объяснял их желанием продемонстрировать богатые возможности русского языка:

«Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык <...>. Однажды и навсегда – и с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова. Я хочу и нахожу русский язык на все готовым и все выражающим. Если это моя вина, то и моя заслуга.» (Письмо Н.А. и М.А.Бестужевым 1.XII.1835 г.)

Творчество его породило толпу подражателей – и критиков. В статье «Полное собрание сочинений А.Марлинского» (1840) В.Г.Белинский иронизировал:

«Поэт берется изображать мне людей не на трибуне, не на кафедре, а в домашнем быту их частной жизни, передает мне разговоры, подслушанные им у них в комнате, – и я, вместо этого, читаю речи, составленные по правилам старинных реторик. <...> Скажите, бога ради, кто, когда и где говорит таким языком? <...>

«Что на свете тайного, кроме нашего сердца. Рассветает ночь, крившая злодейство; дремучий лес находит голос на обвинение; расступается хлябь моря и выдает утопленное хищниками добро. Могилы, самые могилы не скрывают во мраке своем преступлений, и с червями зарождаются в них мстители... Пусть отрубят мне голову, что ж найдет в этой голове судья для объяснения моего преступления? Пусть вырежут сердце, как отгадают в нем пружины, которые двинули на убийство?..»

Кто это говорит: ливонский рыцарь, итальянский разбойник, французский литератор романтической школы?.. Нет, это «речь» кавказского татарина... Умный татарин! Уж и видно, что наукам учился, особенно реторике...»

Претензии Белинского не ограничились сферой языка. Он упрекал автора и в психологической недостоверности: «ни характеров, ни лиц, ни образов, ни истины положений, ни правдоподобия в интриге...» В сущности, это была критика романтизма с реалистических позиций. Тем не менее, критик отдал должное повестям Марлинского как необходимому этапу в последовательном воспитании литературного вкуса публики.

Помимо прозы, Марлинский писал стихи, хотя и немного. Строчка из поэмы «Андрей, князь Переяславский» – «Белеет парус одинокий...», подхваченная Лермонтовым, воспринимается как символический образ одиночества романтического героя.

Одно из последних произведений Марлинского, лирическая исповедальная повесть «Он был убит» (1835), оформлена как отрывки из дневника убитого в бою юноши, обрамленные рассуждениями повествователя, который оплакивает участь героя, не понятого миром и уносящего в могилу свое пылкое сердце и светлый ум. Больше, чем в любом другом произведении Марлинского, здесь выражено личное, автобиографическое начало, печальное предчувствие, владеющее автором. Летом 1837 года Бестужев-Марлинский был убит в бою у мыса Адлер.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие цели преследовало декабристское движение, и в чем Ю.М.Лотман усматривал вклад декабристов в отечественную культуру?
2. Составьте сводную хронологическую таблицу важнейших произведений писателей-декабристов.

3. Какие жанры предпочтительно используются в поэзии Рылеева? Как это связано со стоявшими перед ним задачами?
4. В чем выразилась связь гражданского романтизма с классицистской и просветительской традицией?
5. Выделите слова-сигналы в стихотворениях В.А.Жуковского «Мотылек и цветы», К.Н.Батюшкова «Вакханка», К.Ф.Рылеева «На смерть Бейрона». В чем вы видите разницу?
6. Что такое *романтический историзм*, и какие его проявления наблюдаются в рылеевских «Думах»? По каким критериям автор оценивает своих героев?
7. Почему Кюхельбекер в ссылке обращается к апокрифу об Агасфере? Как его интерпретация истории «вечного жида» соотносится с размышлениями об исходе декабристского восстания?
8. Сравните поэму Кюхельбекера «Агасвер» и стихотворение Одоевского «Зосима». Одинаково или различно понимают оба поэта причины и внутренний смысл крушения, постигшего порыв декабристов к свободе?
9. Объясните смысл понятия *романтическое жизнестроение*.
10. Что общего между героями ранней прозы Марлинского и героями рылеевских «Дум»? Как изменяется характер позднего творчества Марлинского?
11. Где и в каких аспектах рассматривает Марлинский проблему насилия как метода борьбы со злом? Почему эта проблема видится ему такой сложной?
12. Можно ли рассматривать героя позднего Марлинского (Аммалат-бек, капитан Правин) как жертву рока или предубеждений общества? Можно ли назвать отношение автора к ним однозначным? В чем нравственный смысл постигшей их катастрофы?
13. Что такое *марлинизм*? Выпишите несколько фрагментов из прозы Марлинского, представляющих собой, на ваш взгляд, типичный образчик этого стиля.
14. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем: «Отражение мировоззрения и гражданской позиции декабристов в их литературной критике», «Рылеевские «Думы»: исторический прототип и художественный образ героя», «Философская проблематика творчества В.К.Кюхельбекера», «Декабристы и декабризм в оценке А.С.Пушкина».

Библиографический список

Основной

1. Касаткина В.Н. Поэзия гражданского подвига: литературная деятельность декабристов. – М., 1987.
2. Маймин Е.А. Поэты-декабристы. Гражданский революционный романтизм поэзии Рылеева // Маймин Е.А. О русском романтизме. – М., 1975. – С.53-73.

Дополнительный

1. Афанасьев В.В. Рылеев. – М., 1982.
2. Базанов В.Г. Очерки декабристской литературы. – М.:Л., 1961.
3. Голубов С.Н. Бестужев-Марлинский. – М., 1960.
4. Гордин Я.А. Право на поединок. – Л., 1989.
5. Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести (А.А.Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX в.). – Томск, 1973.
6. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.158-205.
7. Семенко И.М. Кюхельбекер // Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. – М., 1970.
8. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
9. Цейтлин А.Г. Творчество Рылеева. – М., 1955.
10. Цурикова Г.М. Сто прапорщиков: к портрету одного поколения. – Л., 1989.
11. Ягунин В.П. Александр Одоевский. – М., 1980.

Лекция 5. Александр Сергеевич Грибоедов (1795-1829)

Грибоедов – одна из самых загадочных фигур русской литературы. Даже чисто биографические сведения о нем (включая точный год рождения) неполны и темны. Родился он в Москве, в дворянской семье; первоначальное образование получил дома, в 1803-06 гг. учился в Московском университетском благородном пансионе, в 1808 окончил словесное отделение Московского университета, затем слушал лекции на этико-политическом отделении. Разносторонне одаренный, он свободно владел семью языками, сочинял стихи, музыку (в концертных программах и сегодня чрезвычайно популярны грибоедовские вальсы ля-бемоль мажор и ми минор), был блестящим дипломатом. С 1812 г. Грибоедов состоял на военной службе. В 1818 г., после дуэли, в которой он принимал участие в качестве секунданта (дуэль закончилась смертью одного из противников), Грибоедов уехал в Персию секретарем русской дипломатической миссии.

С этого времени он постоянно находился в разъездах. Тавриз, Тифлис, Москва, Петербург... Многие документы, которые могли бы пролить свет на жизнь писателя, были потеряны во время этих переездов. Иные сжег он сам в 1825 году, когда завязалось следствие по делу декабристов. Иные были похищены или уничтожены во время разгрома русского посольства в 1829 г. Оставшиеся бумаги, когда они были, наконец, собраны в одно место, погибли в результате пожара.

Между тем многое в личности Грибоедова было непонятно уже тогда. Среди прочего – его дружба с таким одиозным персонажем, как беспринципный и продажный Ф.В.Булгарин, всем известный как агент Третьего отделения. Одновременно Грибоедов был близок со многими декабристами, хотя скептически относился к их политическим теориям.

После разгрома декабристов он пытается наладить контакт с новым императором, предложив проект «Российской Закавказской кампании». В случае своей реализации проект обещал немалую экономическую выгоду для России; однако принцип «служения делу, а не лицам» был плохо понятен современникам, которых ужаснула расправа Николая I над декабристами – и, соответственно, шокировало поведение Грибоедова. Наконец, даже отзывы о его внешности и характере диаметрально противоположны. Очевидно, с разными людьми Грибоедов и сам был очень разным.

Но самую большую загадку представляет собой его знаменитая комедия. Прежде всего, она не одна. Помимо «Горя от ума» и незавершенных набросков, Грибоедову принадлежат вольные переводы комедий французских драматургов – «Молодые супруги» (1815) и «Притворная неверность» (1818), написанные в соавторстве комедии «Студент» (с П.А.Катениным, опубл. в 1889 г.), «Своя семья, или Замужняя невеста» (с А.А.Шаховским, 1817), «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (с П.А.Вяземским, 1824). Но художественные достоинства этих пьес ничуть не выше среднего уровня эпохи. «Горе от ума» настолько значительнее их, что этот факт почти вызывал сомнения в авторстве Грибоедова.

«Среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе, с лицом неподвижным, в котором «жизни нет», мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик... написал гениальнейшую русскую драму», - писал А.А.Блок.

И, наконец, сам текст комедии, каким мы знаем его сегодня, очевидно, далек от того, каким его хотел видеть автор.

5.1. Отражение в комедии Грибоедова русской жизни начала XIX века и ее современный смысл

«Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его, - писал Грибоедов. – Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было».

«Горе от ума» так и не увидело света при жизни автора. Не помогли даже изменения, сделанные в угоду цензуре. Однако комедия распространялась в списках и имела бешеный успех благодаря своей злободневности, острым намекам на всем известных лиц, обстоятельства и т.п. (так называемые аллюзии). Тысячи таких списков дошли до наших дней. Реакционная политика властей в области просвещения («ученый комитет», упоминаемый в комедии), дружба императора с Фридрихом III Прусским («привыкли верить мы, что нам без немцев нет спасенья»), атмосфера «клубов» (фигура Репетилова), упоминания о Байроне, о карбонариях, возмущение крепостным правом – все это и многое другое нашло отражение в пьесе.

Сегодняшний вариант «Горя от ума» восстановлен текстологами на основе четырех авторизованных редакций. Первая из них – т.наз. «Музейный автограф» (1823): ранняя редакция, почти целиком написанная самим Грибоедовым и подаренная им С.Н.Бегичеву (в 1902 г. приобретен Московским Историческим музеем). Новую редакцию (1824) Грибоедов передал А.А.Жандру по его просьбе (Жандровская рукопись). В 1825 г. со значительной цензурной правкой были опубликованы 7-10 сцены I акта и III акт. Самой поздней является рукопись, подаренная автором Ф.В.Булгарину в 1828 г. (Булгаринский список).

Злободневность пьесы, афористический стиль сыграли решающую роль в ее дальнейшей судьбе, заслонив от глаз читателей и зрителей вечный смысл ее центральной коллизии. Еще и сегодня идейным центром комедии, своеобразной точкой опоры объявляется знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?», содержащий обличение крепостничества. Между тем отмена крепостного права в 1861 г. не погрузила в забвение «Горе от ума»: напротив, его настоящее значение к тому моменту только начинало вырисовываться.

Современники, дружно восхищаясь языком комедии и блестящей «портретной галереей», в целом находили туманную основную идею пьесы. Не случайно в школах изучается – из всей богатой критической литературы о «Горе от ума» - статья И.А.Гончарова, написанная уже в 1872 г. Ведущий критик первой половины века – В.Г.Белинский – нашел пьесу «сатирой, а не комедией», то есть принципиально не художественным произведением («Горе от ума», 1840). Самой неудачной, психологически неубедительной и неуместной фигурой в пьесе Белинский назвал... Чацкого. В целом, по его мнению, «Горе от ума» стоит выше комедий Фонвизина и ниже «Ревизора»: это произведение еще незрелое, но талантливое – «какое-то уродливое здание, ничтожное по своему назначению, как например сарай, но здание, построенное из драгоценного паросского мрамора, с золотыми украшениями, дивною резьбою, изящными колоннами...»

Утверждая, что в комедии «нет идеи», Белинский, по существу, вторит Пушкину, который еще в 1825 г. в частном письме к П.А.Вяземскому писал о «Горе от ума»: «ни плана, ни мысли главной, ни истины». Но в то время как Белинский считал Чацкого «выражением мыслей и чувств своего автора», Пушкин – и это очень важно – их разделяет: «Чацкий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умен». Это же суждение Пушкин повторяет одновременно в письме к А.А.Бестужеву:

«В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что он говорит, очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми...»

Свои суждения о комедии и ее герое оставили А.И.Герцен и Д.И.Писарев, А.А.Григорьев и Ф.М.Достоевский, Д.С.Мережковский и А.А.Блок... Критический этюд И.А.Гончарова «Милльон терзаний» (1872) выделяется в этом ряду благодаря тому, что писатель увидел в пьесе нечто большее, чем серию более или менее убедительных типажей. Гончарову-писателю было свойственно искать вечные конфликты и образы в тех формах, которые придавало им их историческое время, и не случайно он, не занимавшийся литературной критикой, сделал единственное исключение для «Горя от ума». У Грибоедова он разглядел то, что было свойственно ему самому: непреходящий характер основной коллизии, которая повторяется «на каждом шагу, в каждом доме, где под одной кровлей уживается старое с молодым, где два века сходятся лицом к лицу в тесноте семейств, - все длится борьба свежего с отжившим...» Ирония истории: в качестве примера «современного Чацкого» Гончаров привел... Белинского, который считал Чацкого самым ненужным из действующих лиц.

И по мере отступления в даль исторической перспективы масштаб «Горя от ума», вопреки всем законам, продолжал укрупняться. В 1919 г. такой далекий от Грибоедова автор как А.А.Блок назвал его «непревзойденным, единственным в мировой литературе, неразгаданным до конца», а в своей итоговой поэме «Возмездие» посвятил несколько строк Грибоедову, в котором видел одно из ключевых явлений русской культуры:

Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,
Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог...
Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах холодных и жестоких
Он видит «Горе от ума»...

Система персонажей комедии держится на противопоставлении одного героя всем прочим. Лишь смутно вырисовываются за Чацким упоминаемые, но не появляющиеся на сцене – племянник княгини Тугоуховской («Чинов не хочет знать!»), двоюродный брат Скалозуба («крепко набрался каких-то новых правил...»). Стоит заметить, что эти внесценические единомышленники Чацкого связаны кровным родством с «фамусовским обществом»: его мораль, таким образом, приемлема уже не для всех и рождает «перебежчиков».

О зоркости Грибоедова, оценившего этот новый феномен русской жизни и предсказавшего его будущее, свидетельствует история П.Я.Чаадаева – одного из прототипов Чацкого (первоначальное написание этой фамилии у Грибоедова – Чадский – позднее было изменено, вероятно, как слишком «указывающее» на Чаадаева и вместе с тем дающее герою однозначную характеристику: «находящийся в чаду, в угаре»). П.Я.Чаадаев, сейчас известный больше всего как адресат пушкинского послания, был одним из духовных вождей русского общества второй четверти XIX века. В 1821 г. он добровольно прервал блестящую служебную карьеру («Чин следовал ему – он службу вдруг оставил...»), вышел в отставку и вступил в общество декабристов. От репрессий его спасло только то обстоятельство, что с 1823 по 1826 гг. Чаадаев находился в заграничном путешествии («Охота странствовать напала на него...»)

Уже после гибели Грибоедова, в 1836 г., в журнале Н.И.Надеждина «Телескоп» было напечатано первое из «Философических писем» Чаадаева», после чего журнал был закрыт, а издатель выслан в Усть-Сысольск. Горькие истины, которые автор наговорил в своем «Письме», не пришлись по вкусу ни одной власти: Чаадаева мало издавали и при царе, и при Советах. Автор, как и следовало ожидать, свои произведения в печати вообще не увидел (кроме злополучного «Первого письма»).

Россия, по мнению Чаадаева, - страна, которая не обрела еще своего «лица», страна без сколько-нибудь значительного, ценного прошлого: без своей истории, без своей культуры: «Мы так страннo движeмся во времени, что с каждым нашим шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно. Это – естественный результат культуры, всецело основанной на заимствовании и подражании». («Пустое, рабское, слепое подражанье!») Пафос, одушевлявший речи Чацкого, еще заметнее в коротеньких чаадаевских «афоризмах», большая часть которых при жизни автора также не увидела света:

«Я предпочитаю бичевать свою родину, предпочитаю огорчать ее, предпочитаю унижать ее, только бы ее не обманывать.

Слава богу, я не произнес ни одного слова, которое могло бы ввести в заблуждение общественное мнение.

Слава богу, я не заблуждался относительно нравственных и материальных ресурсов страны.

Слава богу, успехи в салонах и кружках я не ставил выше того, что считал истинным благом своего отечества».

Судьба, постигшая Чаадаева в жизни, оказалась той же самой, которая досталась в удел Чацкому в пьесе. Начальник III Отделения А.Х.Бенкендорф по высочайшему повелению составил относительно «Философического письма» резолюцию замечательного содержания:

«... говорится о России, о народе русском, его понятиях, вере и истории с таким презрением, что непонятно даже, каким образом русский мог унижить себя до такой степени, чтоб нечто подобное написать. Но жители древней нашей столицы, всегда отличающиеся чистым, здравым смыслом и будучи преисполнены чувства достоинства Русского Народа, тотчас постигли, что подобная статья не могла быть писана соотечественником их, сохранившим полный свой рассудок, и потому, - как дошли сюда слухи, - не только не обратили своего негодования против г. Чеодаева, но, напротив, изъявляют искреннее сожаление свое о постигшем его расстройстве ума, которое одно могло быть причиною написания подобных нелепостей. Здесь получены сведения, что чувство сострадания о несчастном положении г. Чеодаева единодушно разделяется всею московскою публикой. Вследствие сего Государю Императору угодно, чтобы <...> приняли надлежащие меры к оказанию г. Чеодаеву всевозможных попечений и медицинских пособий <...>, чтоб сделано было распоряжение, дабы г. Чеодаев не подвергал себя вредному влиянию нынешнего сырого и холодного воздуха...»

Чеодаев оказался под домашним арестом и медико-полицейским надзором.

Ученье – вот чума, ученость – вот причина,

Что нынче, пуще, чем когда,

Безумных развелось людей, и дел, и мнений.

Логика властей досконально воспроизвела ход мыслей грибоедовских героев:

Ф а м у с о в

Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!

Попробуй о властях, и нивесть что наскажет!

Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом,

Хоть пред монаршиим лицом,

Так назовет он подлецом!..

Х л ё с т о в а

Туда же из смешливых;
Сказала что-то я: он начал хохотать.

М о л ч а л и н

Мне отсоветовал в Москве служить в Архивах.

Г р а ф и н я в н у ч к а

Меня модисткою изволил величать!

Н а т а л ь я Д м и т р и е в н а

А мужу моему совет дал жить в деревне.

З а г о р е ц к и й

Безумный по всему.

Изобретенная фамусовским обществом тактика уничтожения идейных оппонентов прижилась и в XX веке была также с успехом использована властью.

Запущенная в ход сознательная ложь о безумии Чацкого служит естественным развитием мотива лжи, под знаком которого начинается и проходит вся пьеса. Лиза переводит часы, чтобы их бой прервал затянувшееся свидание Софьи и Молчалина. Фамусов заигрывает с Лизой – и аттестует себя словами: «Монашеским известным поведением». Софья оправдывает свой испуг, сочиняя будто бы приснившийся ей страшный сон, Молчалин объясняет свое появление, ссылаясь на казенные бумаги – и т.д. Загорецкого характеризуют как «лгунишку», Репетилов – вообще фантастический враль («Послушай! ври, да знай же меру»). В мире, где все лгут, человек, говорящий правду, обречен на то, чтобы быть понятым превратно, т.е. как раз наоборот: на его слова делается привычная «поправка на 180°» (Фамусов о сне Софьи: «Тут всё есть, коли нет обмана»). И даже сам Чацкий невольно усваивает эту привычку – откровенное признание Софьи в любви к Молчалину вызывает у него тем большее недоверие:

С о ф ь я

Чужих и вкривь и вкось не рубит, -
Вот я за что его люблю.

Ч а ц к и й (*в сторону*)

Шалит, она его не любит.

Если же человек настаивает на своих словах, то добивается как раз такой развязки, к которой пришли и Чацкий, и Чаадаев («Безумный! что он тут за чепуху молот!»)

«Да умный человек не может быть не плутом», - подтверждает даже пустомеля Репетилов, выражая общее мнение. Фигура Репетилова кажется в пьесе малозначительной: основной идеологический конфликт как будто сосредоточен в «дуэте» Чацкого и Фамусова («фамусовское общество»). Между тем этот «дуэт», по сути дела, состоит из самостоятельных «арий». Едва уловив суть гневных филиппик Чацкого, Фамусов буквально затыкает уши; до самого конца сцены реплики Чацкого падают в пустоту:

Ч а ц к и й

Длитель споры не мое желанье.

Ф а м у с о в

Хоть душу отпусти на покаянье.

С л у г а (*входит*)

Полковник Скалозуб.

Ф а м у с о в (*ничего не видит и не слышит*)

Тебя уж упекут

Под суд, как пить дадут.

Ч а ц к и й

Пожаловал к вам кто-то на дом.

Ф а м у с о в

Не слушаю, под суд!

Ч а ц к и й
 К вам человек с докладом.
 Ф а м у с о в
 Не слушаю, под суд, под суд!
 Ч а ц к и й
 Да обернитесь, вас зовут.
 Ф а м у с о в (*оборачивается*)
 А? бунт? ну так и жду содома.

Но и в конце III действия, отвечая на вопрос Софьи: «Что вас так гневит?» - Чацкий в самой середине своих рассуждений о «французике из Бордо» оглядывается и видит, что «все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Диалога не получается. Просветительская стратегия декабризма терпит в лице героя поражение: может быть, миром и правит мнение, но как повлиять на мнение тех, кто не желает тебя слушать? Мотив «глухоты» в пьесе комедийно усилен фигурами князя и княгини Тугоуховских, глухой графини-бабушки Хрюминой:

З а г о р е ц к и й
 В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны.
 Г р а ф и н я б а б у ш к а

Что? к фармазонам в клоб? Пошел он в пусурманы?

В свою очередь, Чацкий не желает принимать всерьез Фамусова и все эти экспонаты из кунсткамеры. Восторженный рассказ о Максиме Петровиче, вовремя разыгравшем из себя шута, вызывает у Чацкого даже не гнев, а презрение. Подлинного столкновения не получается. Для него это – допотопные диковинки, которые доживают свой век, и с ними можно уже не считаться («Нет, нынче свет уж не таков»).

Но точно ли он не таков? Фамусов, Тугоуховские, Хлестова – доживающие типажи екатерининского века. В комедии больше, однако, ровесников Чацкого: кроме Софьи, это Скалозуб, Молчалин, Загорецкий, наконец, тот же Репетиллов.

Как было показано в работах А.А.Лебедева и В.М.Марковича, Репетиллов – личность, представляющая едва ли не самую серьезную опасность для Чацкого. Он рекомендует себя как его искренний друг («Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы...») и, более того, говорит что-то очень похожее на речи Чацкого. Как следует из его слов, он член тайного общества, которое требует «радикальных лекарств» для России. Лидеры этого общества – Удушьев, сочинивший *отрывок, взгляд и нечто* («Об чем бишь *нечто?* – обо всем»), и «ночной разбойник, дуэлист» и шулер, проповедующий «высокую честность». Легко можно представить себе, что Чацкий не в восторге от такой навязываемой ему компании. Еще хуже, что, повествуя Скалозубу о своей неудачной женитьбе, Репетиллов жалуется на тестя-немца, обманувшего его надежды на родственную протекцию. Карьеру сделали другие – но не он. Вот тут-то и возникает «революционный» лозунг:

Секретари его все хамы, все продажны,
 Людишки, пишущая тварь,
 Все вышли в знать, все нынче важны,
 Гляди-ка в адрес-календарь.
 Тьфу! служба и чины, кресты души мытарства,
 Лахмотьев Алексей чудесно говорит,
 Что радикальные потребны тут лекарства,
 Желудок дольше не варит.

Причины «радикализма» Репетилова лежат на поверхности. Он глуп и не делает из них никакого секрета. Но благодаря публично декларируемой им симпатии к Чацкому создается впечатление, что дурак Репетиллов выбалтывает то, о чем помалкивает Чацкий. Репетиллов признается Скалозубу:

И я в чины бы лез, да неудачи встретил.
 Молчалин интересуется у Чацкого:
 Вам не дались чины, по службе неуспех?

Опасность Репетиловых – в том, что они компрометируют Чацких; бросают тень на любые идеи, к которым им случится примазаться, потому что нет никакого сомнения в их целях: половить рыбку в мутной воде. Существующее положение вещей Репетиловых не устраивает постольку, поскольку им не удалось при нем преуспеть. Впрочем, они не столько даже надеются выгадать при переменах, сколько выплескивают свою пустопорожную болтовню на подвернувшегося слушателя, ибо просто не умеют молчать.

Но ведь Чацкий тоже как будто не умеет!

Образ Репетилова отчасти объясняет охлаждение к Чацкому Софьи. За три года разлуки она успела забыть его, а Репетилов остался на глазах. Чтобы увидеть разницу между крикливым болтуном и пылким, искренним обличителем, нужно больше проницательности, чем есть у 17-летней девушки:

Заметно, что вы желчь на всех излить готовы.

Чацкий сторонится Репетилова: тот его раздражает; но едва ли отдает себе отчет, как Репетилов дискредитирует его самого и его идеи. А между тем Репетилов со своими друзьями так же, как и Чацкий, – представитель нового поколения. Другой вариант «нового человека» – тупой солдафон Скалозуб, у которого и круг интересов, и система ценностей, и юмор – всё армейское. Даже на вопрос Фамусова, кем ему доводится Настасья Николавна, он с казарменным остроумием отвечает: «Мы с нею вместе не служили». Еще один ровесник Чацкого и бывший его друг – Горич – успел за время его отсутствия жениться и попасть под каблук супруги («Теперь, брат, я не тот...»). – «Мой муж, прелестный муж», – рекомендует его Наталья Дмитриевна. – «Ваш шпиц – прелестный шпиц», – чуть погодя расхваливает Молчалин собачку старухи Хлестовой.

Наконец, сам Молчалин, которого Чацкий даже не счел бы нужным заметить, если бы не намеки Софьи: Молчалин – тоже человек будущего. Негодуя против приспособленчества, низкопоклонства, олицетворенных для него в Фамусове и его кумире Максиме Петровиче, Чацкий ошибочно полагает, что закат их вульгарных, примитивных форм знаменует конец явления в целом. Между тем приспособленцы просто усовершенствовали свою тактику – на то оно и приспособленцы! Молчалин – новейшая редакция Максима Петровича.

Презрение, которое Чацкий питает к Молчалину, в сущности, взаимно. Оба они искренне считают друг друга ничтожествами. – «Вон он на цыпочках, и не богат словами», – характеристика глупца «по Чацкому». Разве не глуп тот, кто не может и не смеет «свое суждение иметь»? – «Вам не дались чины, по службе неуспех», – характеристика глупца «по Молчалину». Разве не глуп тот, кто не пользуется связями и покровительством? – «К Татьяне Юрьевне хоть раз бы съездить вам».

В действительности и тот и другой умны по-своему: это только разные типы ума. Молчалин обладает житейской сметкой, практицизмом, умением ориентироваться в ситуации. Что же до всего остального – оно не нужно ему, да от него никто этого и не ждет; даже Софья говорит (попутно бросая камень «в огород» Чацкого):

Конечно нет в нем этого ума,
 Что гений для иных, а для иных чума,
 Который скор, блестящ и скоро опротивит,
 Который свет ругает наповал,
 Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал;
 Да эдакий ли ум семейство осчастливит?

Сам Чацкий вторит ей: «... чтоб иметь детей, / Кому ума недоставало?»

Ум Молчалина «близорукий» – такой, который ему и требуется. Обширные духовно-интеллектуальные горизонты ему не нужны и для него закрыты. Они открываются для Чацкого – но Чацкий, в свою очередь, страдает «дальнозоркостью». Комизм пьесы держится, собственно, на единственном обстоятельстве: главный герой не видит того, что всем ясно – его разлюбили, и ему даже прямо об этом говорят и называют счастливого соперника, – но он не верит!

Единство идеологического и любовного конфликта «Горя от ума» строится именно на донкихотовском идеализме и слепоте Чацкого. Не случайно все сценические версии пьесы, представлявшие Чацкого только героем-идеологом или только влюбленным, неизменно проваливались. Свои максималистские мерки герой применяет и к любви, и к

истории. Ничтожество не может и не должно преуспеть – для Чацкого это аксиома. Между тем оно – и в любви, и в истории – преуспевало, преуспевает и будет преуспевать; и это не аксиома, а факт.

Показательно, что первый вариант заглавия пьесы – «Горе уму» - автор заменил на «Горе от ума». Источник горя кроется не столько в гонениях на ум (извне), сколько в нем самом. Чацкий попадает в ловушки собственных теоретических убеждений - и предубеждений.

Но смысл комедии Грибоедова не сводится к изображению судьбы оппозиционно настроенной личности в консервативном обществе и к постановке проблемы «типов ума». Гончаров писал о борьбе нового со старым как о центральной теме пьесы. К чему, однако, сводится ее идея? Развязку комедии критик комментирует таким образом: «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей». Таким образом, все как будто потерпели поражение. Но где же победители, или почему их нет? Каковы вообще взгляды Грибоедова на ход истории?

Традиционная, «школьная» трактовка «Горя от ума» преподносит финал как моральную победу Чацкого. В его заключительном монологе видится обычное для комедий классицизма разоблачение зла «устами положительного героя». Но ведь еще Пушкин разделял в «Горе от ума» героя и его автора. Таким образом, вопрос о политической идее пьесы не может быть решен без уяснения изменений, внесенных драматургом в структуру классицистской комедии.

5.2. Новаторский характер «Горя от ума»

Первая реалистическая пьеса русского репертуара находится в сложном отношении к предшествующей литературной традиции. В ней сохранились отдельные приметы классицизма, в частности, говорящие фамилии и пресловутые «три единства». Бескомпромиссное противостояние героя миру напоминало конфигурацию романтического конфликта. Вместе с тем практически все исследователи указывали на предшественника Чацкого – в лице мольеровского Альцеста («Мизантроп»):

А л ь ц е с т	Ч а ц к и й
Достаточно! Я излечился разом: Вы это сделали сейчас своим отказом.	Так! отрезвился я сполна, Мечтанья с глаз долой, и спала пелена...
А л ь ц е с т	Ч а ц к и й
А я, измученный, поруганный жестоко, Уйду от пропасти царящего порока И буду уголок искать вдали от всех, Где мог бы человек быть честным без помех!	Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, Где оскорбленному есть чувству уголок! – Карету мне, карету!
Ф и л и н т (Элианте)	Ф а м у с о в
А мы употребим всю силу убежденья, Чтоб отказался он от своего решенья.	Ну что? не видишь ты, что он с ума сошел?

Как видим, развязки «Мизантропа» и «Горя от ума» отличаются реакцией окружающих на гордый жест героя. Это принципиально важно для понимания идеи пьесы. Для классициста истина всегда торжествует. Чацкий тоже убежден в ее торжестве; но вот он заклеил порок и покинул общество – однако никто не собирается уговаривать его изменить свое решение. «Горе от ума» можно рассматривать и как комедию о силе и слабости слова. Не случайно целая группа фамилий действующих лиц существует в семантическом поле *говорить – слушать – молчать*: Фамусов, Молчалин, Скалозуб, Репетилов, Тугоуховские (*молва, бессловесность, зубоскальство, повторение, глухота*)...

Вс.Мейерхольд в своей постановке «Горя от ума», стремясь защитить героя от пушкинского упрека, что он мечет бисер перед свиньями, представил его адресующим свой знаменитый монолог декабристам, которые почему-то появлялись на верхнем этаже фамусовского дома. Режиссеру хотелось непременно «рационализировать» поведение Чацкого и подчеркнуть, что через головы толпы он обращается к своим идейным

единомышленникам. Но реализм вовсе не требует непременно рассудочной мотивированности поведения персонажей. Ее требует лишь рационалистически схематизированный характер в системе просветительского классицизма. «Горе от ума», таким образом, «подстраивалось» под старые литературные трафареты.

Реализм комедии Грибоедова «начинается» с характеров героев. Все лица первого плана утратили свою «линейность», психологический схематизм. Фамусов – не только бюрократ, ретроград и крепостник: он еще и хлебосольный московский барин, заботливый отец, не прочь поволочиться за хорошенькими девушками, а в начале II действия высчитывает, когда должна родить его знакомая вдова. Наконец, он любит выступать в роли покровителя, чтобы при случае этим и похвалиться – в частности, именно он «выводит в люди» Молчалина:

Безродного пригрел и ввел в мое семейство,
Дал чин асессора и взял в секретари;
В Москву переведен через мое содействие;
И будь не я, коптел бы ты в Твери.

Еще сложнее характер Молчалина. «Не довольно резко подл», – отозвался о нем Пушкин. Он действительно не подлец, а всего лишь хамелеон, принужденный «угождать всем людям без изъятия», потому что любой и каждый может оказаться полезен в борьбе за место под солнцем, – а такую борьбу приходится вести тому, кто лишен выигрышных «стартовых позиций»: преимуществ знатного происхождения и богатства. Когда Чацкий высокомерно его третировал, он делает это с высоты собственных сословных привилегий. Чацкий осуждает крепостное право, но сам является помещиком (гости Фамусова спорят о том, 300 или 400 душ у него). Хотя, судя по реплике Фамусова («Именьем, брат, не управляй оплошно»), он хозяин не суровый, но все же живет на доходы с имения, т.е. с крестьян. Других средств к существованию у него нет: он не служит («прислуживаться тошно»).

Но ведь Молчалину не приходится выбирать, тошно ему или не тошно! Недаром впоследствии М.Е.Салтыков-Щедрин в своем цикле «Господа Молчалины» вынесет Чацкому гораздо более суровый приговор, чем Молчалину. Этот последний – просто маленький человек, и в социальном, и в духовном смысле. Молчалин живет как может. В сущности, в вину ему можно поставить только ночные «посиделки» с Софьей (где он «держался робости во нраве»), – да и то это не его инициатива, а уступка прихоти хозяйской дочери.

Не случайна ошибка Софьи. В связи с выбором, который сделало ее сердце, в комедии встает тема, к которой часто будет обращаться Пушкин: «литературное» восприятие жизни. Отец упрекает Софью:

А ты, сударыня, чуть из постели прыг,
С мужчиной! с молодым! – Заняты для девицы!
Всю ночь читает небылицы,
И вот плоды от этих книг!

Какие именно «небылицы» читает Софья, можно понять из знаменитой «энциклопедии русской жизни»: это французские романы, обычный круг чтения дворянской барышни – «обманы Ричардсона и Руссо». Сентиментализм настойчиво соединял острый, резкий, пронизательный ум (такой, как у Чацкого) с представлением об охлажденном сердце. Сердечность, напротив, неизменно ассоциировалась с мягкостью, терпимостью, незлобностью – и представляла едва ли не как привилегия «третьего сословия», не испорченного фальшивым светским воспитанием. У Руссо это фигура Сен-Пре. Между тем вокруг себя Софья видит Репетиловых, Загорецких, Скалозубов... Единственный человек, похожий на чувствительного Сен-Пре, – Молчалин.

В.М.Маркович обращает внимание на разрушение Грибоедовым традиционной корреляции сословного состояния и нравственных достоинств, противопоставления «ума» и «сердца» (Чацкий скажет о себе: «ум с сердцем не в ладу»). Молчалин опрокидывает сентименталистский штамп бедного, но честного, чувствительного и скромного юноши. Он не скромн, а боязлив, не чувствителен, а слащав, не честен, а законопослушен. Но разобраться в оттенках внешнего проявления этих качеств 17-летней Софье не под силу.

«Обманы Ричардсона и Руссо» обманули и ее, как Татьяну Ларину. – «Вот он!» - говорят себе Татьяна и Софья, завидев молодых людей, своей внешней «фактурой» напоминающих Грандисона и Сен-Пре. – «Бог знает за него что выдумали вы, / Чем голова его век не была набита», - говорит Софье Чацкий.

Таким же ложным оказывается и суждение о Чацком («завистлив, горд и зол»). Вернее, оно не полностью истинно: первое – неправда, второе – правда, третье – как посмотреть. Чацкий – самый сложный характер пьесы. Он вольнодумец, владеющий крепостными душами, патриот, бранящий русские порядки; язвительный и наивный, рассудочный и пылкий. Противоречивое совмещение этих качеств сказывается подчас очень неожиданным образом: вспыльчивый характер толкает его на откровенно нелепые поступки. Это не только декларация своих убеждений фамусовским гостям, но и поведение в сцене ночного свидания Софьи с Молчалиным. И Белинский, и Гончаров заметили его несообразность: мало того, что Чацкий подслушивает (некрасиво, но хотя бы объяснимо) – он бросается с упреками, на шум сбегается весь дом... И для упреков-то не было оснований: Софья открыто холодна к нему. А скомпрометировав ее бессмысленным скандалом, Чацкий делает нечто и вовсе непростительное: это и глупо, и неприлично, и низко.

Принципиальное отличие реалистического произведения, каким является «Горе от ума», от комедий классицизма заключается в том, что исчезает герой-резонер – непосредственный носитель авторской позиции в тексте. Статус такого героя подчеркивается его неизменной правотой и непогрешимостью. Он никогда не делает глупостей, никогда не бывает смешон. Между тем о Чацком этого никак не скажешь. Даже первое появление на сцене как бы включает его в ситуацию анекдота, рассказываемого Лизой Софье:

Л и з а

Хотела я, чтоб этот смех **дурацкий**
Вас несколько развеселить помог.

С л у г а

К вам Александр Андреич **Чацкий**.

Ч а ц к и й

Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног.

«Дурацкий» - «Чацкий». Фонвизин никогда не позволил бы себе так подтрунивать над Стародумом. Дальнейшее развитие интриги показывает, что Чацкий не просто «пожертвован» Молчалину (сам он в этом убедится лишь под занавес), но Молчалин, в свою очередь, предпочитает Софье Лизу, а Лиза в конце II действия восклицает:

Ну! люди в здешней стороне!

Она к нему, а он ко мне.

А я... одна лишь я любви до смерти трушу, -

А как не полюбить буфетчика Петрушу!

Вот на ком завершается цепочка любовных «предпочтений». В конечном счете Чацкий безнадежно уступает буфетчику Петруше.

Но, по справедливому замечанию В.М.Марковича, это у классицистов всё – и смех в том числе – идеологично. Чацкий – не alter ego автора, но герой, ему симпатичный и «озвучивающий» многие его мысли (хотя и не позицию целиком). Осуждение духовного лакейства, пресмыкательства перед властями, рабского подражания Европе Грибоедов разделял со своим героем.

Однако слепота Чацкого в делах любовных заставляет подозревать, что он так же обольщается и насчет своих исторических перспектив:

Как посравнить, да посмотреть

Век нынешний и век минувший,

Свежо предание, а верится с трудом.

Чацкий убежден, что теперь пришло его время («Нет, нынче свет уж не таков»). И в этом он заблуждается. Грибоедову известно то, чего не подозревает его герой. Время Чацких не приходит никогда. Тот уверен, что зло похоронено – а оно всего лишь приняло новые формы. Новые бюрократы, новые лакеи, новые демагоги...

И понять, что Чацкий ошибается, помогает весь ход комедии, демонстрирующий житейскую наивность героя; отсутствие реакции (кроме объявления сумасшедшим) на его обличительные монологи. Однако и надежды его противников тоже не сбудутся. «Собрать бы книги все да сжечь» - не получится. Тема «утраченных иллюзий», возникающая в финале, соотносится не только с Чацким. Развитие действия пьесы одинаково разрушает надежды всех действующих лиц. Но каждый из них остается при своём: Чацким и Фамусовым не суждено переубедить друг друга.

В финале комедий Д.И.Фонвизина авторская мысль формулируется напрямую, как окончательная истина. В «Бригадире»:

С о в е т н и к (к партеру): Говорят, что с совестью жить худо: а я сам теперь узнал, что **жить без совести всего на свете хуже.**

В «Недоросле»:

П р о с т а к о в а: Погибла я совсем! Отнята у меня власть!

С т а р о д у м (указав на г-жу Простакову): **Вот злонравия достойные плоды!**

Если бы «Горе от ума» завершалось словами «Карету мне, карету!», то создавалось бы подобное же впечатление: что присутствующие раздавлены гневом Чацкого. Но после его страстного заключительного монолога есть еще реплика Фамусова. Вместо того чтобы оплакивать свое злонравие или пытаться удержать Чацкого (как Альцеста у Мольера), его главный антагонист лишний раз убеждается, что тот – полоумный. Единственно значимое мнение княгини Марьи Алексевны.

Каждый из героев по-своему ошибается. Но каждый в чем-то и прав. Трезво мыслящий Грибоедов отдает себе отчет в том, что два начала истории – консервативное и реформаторское – извечно уравнивают друг друга, хотя участникам борьбы и представляется, что конечная цель – победа того или другого. История, однако, движется иными путями, чем это представляется ее действующим лицам. Все живое движется, а движение – результат противоречия и борьбы. Достаточно вспомнить судьбу, постигшую «Арзамас», когда «скончался» его враг – «Беседа любителей русского слова». Внутри любого социума сосуществуют тенденции консервативные и радикальные, и они одинаково необходимы: первые отвечают за стабильность и преемственность традиций, вторые – за развитие и прогресс. Общество, состоящее из одних Фамусовых, обречено на превращение в застойное болото; но общество, состоящее из одних Чацких, - это в перспективе сумасшедший дом.

«Будущие» Чацкие – Бельтов, Рудин, Болконский и др. – тоже обаятельные, яркие личности. Но они неизменно пребывают в меньшинстве. Это «соль земли», по известной евангельской формуле. Однако хотя без соли не обойтись, ее много не требуется.

Беспрецедентно сложный характер конфликта и развязки пьесы, где, по определению В.М.Марковича, характерная для реализма тема «утраченных иллюзий» переплеталась с романтическими мотивами бегства, с «альцестовской» темой правдолюбия, превратившегося в навязчивую идею, а также с вечной ситуацией «изгоняемого пророка», - всё это поставило комедию за пределами возможных подражаний. Использовались только образы отдельных героев и, разумеется, их «словечки», превратившиеся в своеобразные формулы русской жизни.

Повторить успех «Горя от ума» Грибоедову не пришлось. В набросках остались замыслы трагедий «Радамист и Зенобия», «1812 год», «Грузинская ночь»... В январе 1829 г. толпа фанатично настроенных мусульман, подстрекаемых духовенством, ворвалась в здание русской миссии в Тегеране, где в это время находился Грибоедов, и всех перебила. Тело его долго волочили по улицам и позднее с большим трудом опознали по кисти левой руки, простреленной на дуэли. Пушкин в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» описал свою последнюю встречу с ним:

«Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. - «Откуда вы?» - спросил я их. - «Из Тегерана». - «Что вы везете?» - «Грибоеда». Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис.

Не думал я встретить уже когда-нибудь нашего Грибоедова!.. <...>

Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...»

Командующий Кавказским корпусом получил из Министерства иностранных дел предписание замять неприятный инцидент: «При сем горестном событии Его Величеству отрадна была бы уверенность, что сие происшествие должно приписать опрометчивым порывам усердия покойного Грибоедова...»

За полгода до своей трагической гибели Грибоедов женился на дочери известного грузинского поэта – Нине Чавчавадзе. Юная вдова поставила на его могиле памятник с надписью: «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя?»

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Сформулируйте, в каком направлении происходила переоценка «Горя от ума» от начала XIX века к концу XX. Какими причинами объясняется недопонимание пьесы современниками автора?

2. Какую характеристику дал Чацкому Пушкин? Почему? Что оказалось близким и самым важным в грибоедовской комедии для Гончарова?

3. Какие черты в убеждениях и в характере Чацкого дают основания говорить о его близости к декабристам и их идеологии? Опасны ли для Чацкого Репетилов и Молчалин? Если да, то чем?

4. Подготовьте реферат по монографии М.В.Нечкиной «Грибоедов и декабристы» (М., 1977) или Н.К.Пиксанова «Творческая история *Горя от ума*» (М., 1971).

5. Подумайте: как оценивает Грибоедов перспективы декабристского движения, если рассматривать «Горе от ума» как своеобразный «прогноз»?

6. В чем заключается проблема «типов ума», поставленная Грибоедовым? Почему Чацкий и Молчалин – оба невысокого мнения друг о друге?

7. Как «работает» в сюжете упоминание об увлечении Софьи sentimentalными романами? К какой проблеме выводит автора этот мотив?

8. Какое значение имеет любовный конфликт для понимания идеи пьесы?

9. Можно ли считать Чацкого героем-резонером? Чем в принципе «Горе от ума» отличается от комедий классицизма в способе выражения авторской позиции, в обрисовке характеров, в типе развязки? Важно ли это различие для правильного понимания пьесы?

10. Почему Грибоедов назвал «Горе от ума» комедией, а не драмой?

11. Попробуйте кратко сформулировать исторические взгляды Грибоедова на основании текста пьесы. Докажите, что идеи героя (Чацкого) не тождественны идее автора. Почему Грибоедов заменил первоначальное название – «Горе уму» – на «Горе от ума»?

12. Составьте библиографию исследований о творчестве А.С.Грибоедова за последние 20 лет и сделайте аннотации двух-трех работ.

13. Подготовьте доклад о малоизвестных и незавершенных драматических сочинениях Грибоедова.

Библиографический список

Основной

1. Лебедев А.А. Грибоедов: факты и гипотезы. М., 1980.
2. Маркович В.М. Комедия в стихах А.С.Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Дополнительный

1. Медведева «Горе от ума» Грибоедова. М., 1974.
2. Мильдон В.И. Открылась бездна... Образы времени и места в классической русской драме. – М., 1992.
3. Фомичев С.А. Комедия Грибоедова «Горе от ума»: комментарий. М., 1982.

Лекция 6. Литературное движение 1825-1845 гг. Вторая волна русского романтизма: романтическая повесть и исторический роман

Политическую атмосферу второй четверти XIX века определило николаевское царствование, растянувшееся на 30 лет. На троне оказался человек, который не нуждался уже не только в реформаторе Сперанском, но даже в Аракчееве, так как нисколько не уступал этому последнему. – «Я философов терпеть не могу, я всех философов в чахотку вгоню», - объявил Николай I совершенно в духе Скалозуба («Фельдфебеля в Вольтеры дам»).

Французский маркиз А. де Кюстин, отец и дед которого погибли во время революционного террора 1793 г., в поисках доводов против республиканского образа правления посетил в 1839 г. николаевскую Россию. Из нее маркиз вернулся убежденным республиканцем. В опубликованной по возвращении книге «Записки о России» он набросал во многом поверхностный и неточный, но верно схваченный в основном своем впечатлении портрет страны:

«Это шедевр дисциплины. Здесь можно двигаться, можно дышать не иначе, как с царского разрешения или приказа. Оттого здесь все так мрачно, подавлено, и мертвое молчание убивает всякую жизнь. Кажется, что тень смерти нависла над всей этой частью земного шара. <...>

Нигде болезни духа, порожденные скукой, этой страстью людей, страстей не имеющих, не казались мне столь серьезными и столь распространенными, как в России, в ее высшем свете. <...>

Я уехал из Франции, напуганный излишествами ложно понятой свободы, я возвращаюсь домой, убежденный, что если представительный образ правления и не является наиболее нравственно чистым, то во всяком случае он должен быть признан наиболее мудрым и умеренным режимом. <...>

Не пройдет 50 лет, как либо цивилизованный мир вновь попадет под иго варваров, либо в России вспыхнет революция, гораздо более страшная, чем та, последствия которой Западная Европа чувствует еще до сих пор».

«Моя вина: зачем я разговаривал с этим мерзавцем», - резюмировал император в свойственной ему манере.

Новый, еще более резкий импульс к противостоянию мира и личности вызвал в литературе так называемую «вторую волну» русского романтизма, окрашенную преимущественно в мрачные цвета. Наиболее выдающимся явлением русского романтизма на этом этапе стало творчество М.Ю.Лермонтова.

Одновременно утверждается генеральная линия развития русской литературы, связанная с именами А.С.Пушкина и чуть позднее – Н.В.Гоголя и «гоголевского направления» (классического реализма). Русская поэзия достигает своих вершин, начинается развиваться русская проза, причем как в романтическом, так и в реалистическом «вариантах».

Новая волна романтизма реализовала себя, естественно, в творчестве не только Лермонтова, но и так называемых писателей второго ряда, многие из которых своей репутацией «вторых» обязаны только масштабу своих гениальных современников, невольно их затмевающих. Прежде всего необходимо отметить упрочение позиций романтической повести (в связи с общей тенденцией к становлению прозы) и исторического жанра - романа, трагедии и т.п., спровоцированное отчасти пережитыми трагическими событиями.

6.1. Развитие исторических жанров

«Век наш, - утверждал В.Г.Белинский, - по преимуществу *исторический век*. *Историческое созерцание* могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии».

Русский исторический роман и повесть «последекабристской эпохи» имели свою предысторию, хотя и менее давнюю, чем историческая поэма или трагедия, корни которых уходили еще в XVIII век (Ф.Прокопович, А.П.Сумароков, М.В.Ломоносов, Я.Б.Княжнин, М.М.Херасков и др.). Можно вспомнить об исторических повестях Н.М.Карамзина, «ливонском цикле» А.А.Марлинского, «Зиновии Богдане Хмельницком» декабриста Ф.Н.Глинки и некоторых других опытах в этом роде – не говоря уже об «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина. Однако подлинный расцвет исторической прозы произошел лишь в николаевскую эпоху. К ней обратятся и признанные «вожди»: А.С.Пушкин («Арап Петра Великого», 1827; «Капитанская дочка», 1836), М.Ю.Лермонтов («Вадим», 1834), Н.В.Гоголь («Тарас Бульба», 1835).

С другой стороны, интерес к прошлому эксплуатирует и массовая беллетристика, обслуживавшая средние читательские слои: провинциальное дворянство, мелких чиновников, грамотное купечество и т.п. В то же время и николаевское правительство испытывает потребность в создании собственной, официозной модели истории, опирающейся на знаменитую уваровскую платформу: «православие, самодержавие, народность». Это явление нуждается хотя бы в беглой характеристике, тем более что представляющие его имена в некотором роде являются знаковыми в истории русской литературы.

6.1.1. Фаддей Венедиктович Булгарин (1789-1859)

Сын польского шляхтича-республиканца, Ф.В.Булгарин прожил бурную и темную жизнь. «Профессиональный» военный (окончил Сухопутный шляхетский кадетский корпус), он воевал в 1806-07 гг. с французами, но был уволен из армии «по худой аттестации в кондуктнских списках»; в составе Польского легиона принял участие в войне 1812 г. – уже на стороне французов; потом был взят в плен прусскими войсками, а после заключения мира посвятил себя издательской и журналистской деятельности. Прагматизм, изворотливость и беспринципность в сочетании со скандальным характером обеспечили Булгарину враждебные взаимоотношения с большинством русских литераторов, исключая А.С.Грибоедова, принимавшего его таким, каким он был (Булгарин платил ему всей привязанностью, на которую был способен), отчасти – К.Ф.Рылеева, а также Н.И.Греча, с которым Булгарин образовал своеобразный альянс (осмеянный И.А.Крыловым в басне «Кукушка и Петух»), своего соредатора и соиздателя. Самым известным их журналистским детищем был журнал «Северная пчела». Впрочем, с Гречем он под конец тоже рассорился из-за денежных соображений. Скверная личная репутация и верноподданнический до подобострастия дух его литературной деятельности содействовали укреплению почти общего мнения о продажности Булгарина и его сотрудничестве с Третьим (охранным) отделением. Он был объектом эпитграмм, в духе той, которую произнес Пушкин (его отношения с Булгариным тоже со временем стали весьма натянутыми) при посещении книжной лавки А.Ф.Смирдина:

Коль ты к Смирдину войдешь,
Ничего там не найдешь,
Ничего ты там не купишь,
Лишь Сенковского толкнешь
Иль в Булгарина наступишь.

Вместе с тем в определенных читательских кругах популярность Булгарина-писателя была громадна. Он упражнялся в разных жанрах, но преимущественную известность ему стяжали плутовские и исторические романы. К числу первых относится роман «Иван Выжигин» (1829), переведенный на 6 иностранных языков, над которым потешался тот же Пушкин, намекавший, что сомнительные похождения главного героя имеют биографическую основу в небезупречном прошлом автора («Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», 1831). Успех романа у малообразованной аудитории не мог, конечно, прикрасить ни его психологического схематизма, ни глубокой вторичности (и даже «третичности»), свидетельствующей о безнадежном упадке жанра, который переживал кризис уже в эпоху «Российского Жилблаза» В.Т.Нарежного.

Продолжение романа - «Петр Иванович Выжигин» (1831) - представило похождения сына Ивана Выжигина на фоне недавних событий войны 1812 г. А романы «Дмитрий Самозванец» (1830) и «Мазепа» (1833-34) были уже чисто историческими. Впрочем, идейная основа и художественный метод Булгарина и здесь остаются неизменными. Обращаясь к тем же драматическим фигурам русской истории, о которых писали Сумароков, Рылеев, Пушкин, автор преследует две очень нехитрые цели: живописать наказание порока и восславить идею союза «православия, самодержавия и народности». Так, Самозванец у Булгарина – ставленник иезуитов, стремящихся утвердить в России католицизм, а Мазепа – кровавый злодей, который, переполнив чашу своих грехов, гибнет от руки собственного неузнанного незаконнорожденного сына («Ужасна казнь изменникам и клятвопреступникам!» - восклицает повествователь). Нагнетание роковых страстей, драматических эффектов: предательство, кровосмешение, отравление и пр.- определяло место романов Булгарина среди авантюрно-приключенческих образчиков жанра, а поверхностность замысла и характерологии делала их легко уязвимыми для любой серьезной критики. «Вовсе чуждым дара творчества» назвал его Белинский, а Пушкин насмеялся над примитивно-дидактической тенденцией Булгарина в статье «Торжество дружбы» (1831):

«... что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и т.п. Г-н Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник – Взяткиным, дурак – Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно».

Если же судить прозу Булгарина по меркам не «высокой» литературы, а массовой беллетристики, к которой она и относилась, то следует вспомнить заключение Белинского, что «хоть вкривь и вкось», он давал умственную пищу своим читателям и «по крайней мере десять тысяч человек приохотил к русскому чтению».

6.1.2. Нестор Васильевич Кукольник (1809-1868)

Другой автор, по традиции относимый к «литературе охранительного направления», - Н.В.Кукольник - также родился в семье выходца из Польши, директора Нежинского лицея, где будущий писатель учился в одно время с Н.В.Гоголем и уже тогда выделялся блестящими способностями и интересом к истории.

Поселившись в столице, юный провинциал завоевал ее «драматической фантазией» «Торквато Тассо» (1833), которая открыла серию романтических драм о судьбе художника, только после смерти получающего признание у «бессмысленной толпы». Без ложной скромности автор помещает в видения Тассо о будущем свой собственный образ («юноша, холодный и суровый») в качестве достойного преемника великого итальянца, а заодно Гете и Шиллера, которые приветствуют Кукольника. Эгоцентризм и завышенная самооценка автора в гиперболизированной и слегка карикатурной форме отражают

самоощущение романтика, для которого весь мир – зеркало, отражающее то одну, то другую грань его богатой личности. Тассо обращается к римскому Пантеону:

Твой купол вознесен под купол неба
И спорит с ним красотой и велелепьем;
Как вечность, тянутся столпы; как мыслям
Великого ума, им нет числа;
И как мечты поэта, стройны, мрачны,
Они глядят с презрением на мир
И в небеса бегут, землей гнушаясь.
Как в зеркало, гляжусь я в этот храм –
И он меня так странно отражает!
Я вижу в нем себя – и не себя...

Из собственно исторических трагедий на русские сюжеты наибольшего успеха и официальной поддержки удостоилась «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834). Журнал Н.А.Полевого «Московский телеграф», осмелившийся раскритиковать пьесу, был закрыт. Хождение приобрела эпиграмма:

Рука Всевышнего три чуда совершила:
Отечество спасла,
Поэту ход дала
И Полевого задушила.

В основу трагедии положены события Смутного времени и избрания на царство Михаила Романова. Популярности Кукольника способствовала приемлемость его ведущей идеи как для власти, так и для средних слоев: монарх – высшее воплощение народной воли и разума, народ – носитель национального чувства. Аристократическая оппозиция, забота о правах личности – проявление эгоизма, честолюбия, ведущие к измене и преступлению. Мещанин Минин выступает у автора главным организатором народного сопротивления польской интервенции, князь Пожарский лишь заражается его энергией. И монархизм, и патриотизм Кукольника антиаристократичны, что в высшей степени характерно для официальной идеологии страны, где аристократия (а не буржуазия и не народ) искони была носителем оппозиционных настроений и вольномыслия. Сам декабризм – следствие противостояния самодержавию родового дворянства, задавленного бюрократией. Дворянство было той средой, к которой питал наибольшее недоверие и Николай I, комплектовавший дворцовых гренадеров из выслужившихся солдат (т.е. из крестьян).

Исторической доктриной Кукольника является провиденциализм верноподданнического толка: трагедия представляет собой череду разрозненных сцен, происходящих в разных местах, но одинаково демонстрирующих расположение к России Всевышнего, чья рука направляет события благоприятным для нее образом. Положительные герои, таким образом, предстают марионетками, через которых осуществляется воля Провидения; отрицательные немедленно караются. Умиравший было Пожарский воскресает; коварство Марины наказывается безумием, измена Заруцкого – гибелью от случайного выстрела. Трагедия достойно венчается сценой избрания на царство Михаила Романова – тайным голосованием, причем единогласно, хотя его кандидатура даже не была названа: всех просто осеняет в одно и то же мгновение. Неудивительно, что пьеса понравилась царю, и окончательную редакцию драматург подготовил уже по его прямым указаниям.

Кроме Смутного времени, историческую основу трагедий и прозы Кукольника часто составляют события петровской эпохи. Все пьесы Кукольника представляют собой серию лирико-патетических декламаций, драматургическое начало (действие) ослаблено. Их декларативность, тяготение к броским сентенциям легко сходили за возвышенность и глубокомыслие. Сам поэт и его поклонники нисколько не сомневались, что он выше Пушкина, хотя в действительности и замысел, и уровень его реализации в трагедиях

Кукольника уступали не только «Борису Годунову», но даже пьесам В.А.Озерова, слава которых к тому времени уже отошла в область преданий.

Человек музыкально образованный и знаток живописи, Кукольник был близок с К.П.Брюлловым и М.И.Глинкой; принимал участие в написании либретто опер Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила». Сотрудничество с Глинкой имело результатом и ряд популярнейших романсов, в том числе цикл «Прощание с Петербургом». Романсы «Сомнение», «Жаворонок» и др. до сих пор этой популярности не утратили.

6.1.3. Михаил Николаевич Загоскин (1789-1852)

А н н а А н д р е е в н а. Так, верно, и «Юрий Милославский» ваше сочинение?

Х л е с т а к о в. Да, это мое сочинение.

М а р ь я А н т о н о в н а. Ах, маменька, там написано, что это господина Загоскина сочинение.

Х л е с т а к о в. Ах да, это правда: это точно Загоскина; а есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой.

А н н а А н д р е е в н а. Ну, это, верно, я ваш читала. Как хорошо написано!

Роман, слава которого прогремела по всей России и докатилась как до заграницы (он был переведен на 6 европейских языков), так и до гоголевского городка, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», был написан выходцем из древнего, но небогатого дворянского рода. Родился М.Н.Загоскин под Пензой, а на 13-м году жизни был отправлен на службу в Петербург.

Как и все его современники, Загоскин прошел войну 1812 года. Литературным дебютом его были комедии, одобренные А.А.Шаховским, в то время ведавшим репертуарной частью императорских театров. Позднее Загоскин сменил его в этой должности, а впоследствии дослужится до поста директора Оружейной палаты. Комедии - в стихах и в прозе - он сочинял на протяжении всей жизни, и они пользовались определенным успехом: особенно «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (1815), «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» (1817), «Благородный театр» (1827). Однако знаменитым Загоскина сделал роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829).

Это был первый опыт русского исторического романа «вальтер-скоттовского» типа. Русская публика зачитывалась творениями «шотландского чародея», и автор, предложивший достаточно удачный его отечественный эквивалент, был, так сказать, «обречен на успех», тем более что, по словам Н.А.Полевого, «эпоха 1612 года есть один из главных коньков нашего народного самолюбия... Колокольчик народного самохвальства и богатырства должен нравиться. И «Юрий Милославский» звонил в этот колокольчик из всех сил».

Отличительным признаком романа «вальтер-скоттовского» типа было изображение вымышленной (как правило, любовной) интриги героев на фоне широкой панорамы исторических событий. Этот двойной план изображения - аспект частных судеб и аспект исторический - отражен и в двойном заглавии романа. Другая характерная особенность романов В.Скотта - наличие идеального положительного героя, причем его безупречность часто такова, что он оказывается наименее интересным действующим лицом во всем произведении: он абсолютно предсказуем в своих неизменно правильных и похвальных решениях и действиях. Так, например, обстоит дело с «Айвенго» (1819); так оно обстоит и с «Юрием Милославским».

Набор сюжетных ходов романа также узнаваем: ссора во время пира, любовь героя к дочери врага, нападение разбойников, плен, подслушанный разговор, мятежная толпа, угрожающая смертью, и т.п. В финале автор даже использует по отношению к своим

героям старое клише: *они жили долго и умерли в один день*. Действует в романе и верный помощник героя, в благодарность за оказанную услугу многократно выручающий его из беды. Образ Кириши, которого Юрий спасает во время вьюги, узнается впоследствии в «Капитанской дочке», где он как бы распался на два: старый верный Савельич и грозный вождь мятежников Пугачев.

Однако вульгарный плагиат не нашел бы такого единодушного одобрения аудитории, включавшей и Пушкина, и Белинского («первый хороший русский роман»). Неподдельный патриотизм Загоскина побудил его приложить все силы к изображению собственно *русской* истории, *русского* быта, *русских* нравов и характеров. Это устремление находилось в русле проблемы народности, бурно обсуждавшейся в литературе того времени, и оно сегодня дает основания некоторым исследователям относить Загоскина к представителям так называемого «народно-исторического романтизма» в литературе.

Слабые стороны дарования Загоскина до известной степени были оборотной стороной его достоинств. Любовь ко всему национальному делала его чрезмерно прямолинейным в суждениях и оценках, порождала психологический схематизм в обрисовке персонажей. - «Познакомившись с таким лицом на одной странице романа, вы знаете, что он будет говорить и делать на другой, на третьей – и так до последней», - писал Белинский в 1842 году. Вот портрет предателя: «... с рыжей бородою и отвратительным лицом. В косых глазах его <...> блистала злобная радость». А вот сам Юрий: лицо цветет «юностью и здоровьем; отвага и добродушие блистали в больших голубых глазах его; а улыбка <...> выражала такое радушие...»

Автор попытался углубить образ Милославского за счет нравственного конфликта. В стремлении приблизить конец пагубной для отечества Смуты Юрий присягает польскому королевичу Владиславу как русскому царю. В качестве идеального героя он вынужден хранить верность присяге, хотя видит уже народное движение против польской интервенции и понимает свое роковое заблуждение. Кроме того, любимая им Анастасия – дочь его врага и польского приспешника боярина Кручины-Шалонского. Но конфликт остается по существу внешним: это чисто сюжетные перипетии, бессильные повлиять на сознание идеального героя. Юрий со стойкостью мученика (его фигура в некоторых ситуациях – заточение, монашеский обет – и приобретает жертвенно-страдальческие черты) переносит все испытания и под занавес «награждается» автором.

Загоскин неоднократно пытался повторить успех первого романа. Главные идейно-художественные особенности «Юрия Милославского» воспроизводит «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831), «Аскольдова могила. Повесть из времен Владимира I» (1833), «Русские в начале осмнадцатого столетия. Рассказ из времен единоподержавия Петра I» (1848) и др. На сюжет «Аскольдовой могилы» А.Н.Верстовским была в 1835 г. написана одноименная опера.

Но все эти романы не имели уже прелести новизны; недостатки же Загоскина-беллетриста вырисовывались все очевиднее. В их числе крайний политический консерватизм, сближавший автора с представителями «охранительного направления» и внушавший ему представление о неизменности в веках русского характера, в основе которого всегда лежит «неколебимая верность к престолу, привязанность к вере предков и любовь к родимой стороне» (т.е. официальные «православие, самодержавие, народность»). Это делало историческую достоверность изображенных Загоскиным характеров, по меньшей мере, сомнительной: давала о себе знать самая уязвимая сторона метода романтического историзма, «подгибавшего» материал под собственные концепции. Притом концепции эти у Загоскина были вполне ретроградные. Критик А.А.Григорьев в 1861 г. отозвался о них довольно нелицеприятно:

«Представьте себе русский быт и русскую историю с точки зрения Павла Афанасьевича Фамусова <...>. Любовь к застою и умиление перед застою... взгляд на

всякий протест как на злодеяние и преступление... признание заслуги в одной покорности, оправдание возмутительнейших явлений старого быта...»

Безоговорочное восхваление всего русского и осуждение всего иностранного не оставалось изолированной чертой мировоззрения Загоскина: оно влияло на концепцию его произведений, делая ее примитивной, а художественную сторону – натянутой и неубедительной. В «Рославле» Полина, осмелившаяся предпочесть русскому француза, за которого и выходит замуж, волей автора обрекается целому ряду ударов судьбы. Выходя из часовни после тайного ночного венчания, она видит у своих ног окровавленного, лежащего без сознания Рославлева, сделавшегося невольным свидетелем произошедшего. Символический смысл сцены акцентируется автором:

« - И весь пол в крови! – воскликнула Полина.

- Так что ж? – сказала Федора, устремив сверкающий взор на Полину. – Небось, ступай смелее! Чего тебе жалеть: ведь это русская кровь!»

И далее уделом героини становятся угрызения совести, душевная борьба («с избавлением моего отечества неразлучна гибель того, кто был для меня всем на свете»), после смерти мужа - презрение окружающих ее французов, которые считают Полину любовницей Сеникура. Ужасы войны, бегство, голод, смерть новорожденного сына и наконец собственная смерть, которая только и кладет конец череде этих бедствий, – вот как наказывает Загоскин «отступницу».

Сложные нравственные вопросы, глубокие философские и психологические проблемы неизменно оставались Загоскину недоступными: он попросту их не видел. Не случайно С.Т.Аксаков называл его мысли «детскими», а П.А.Вяземский – просто «глупыми». Белинский сравнивал его даже с Булгариным, хотя оговаривался, что такое сравнение возможно только в литературном отношении. Качества личности Загоскина никак не соотносились с той нетерпимостью и «свирепостью», которыми подчас дышали его сочинения. «Честность, веселость, неограниченное добродушие и доверчивость» его отмечали в один голос и друзья, и противники (настоящих врагов Загоскин со своим характером приобрести не смог).

Из прочих сочинений Загоскина художественное значение сохранил цикл романтических повестей «Вечер на Хопре» (1834) («вечера» у романтиков оформились в своеобразный самостоятельный жанр), а также цикл нравоописательных очерков «Москва и москвичи» (1842-1850), созданный на волне становления «натуральной школы». Такое совмещение в творчестве одного автора романтических и реалистических «опытов» характерно для эпохи и наблюдается как у писателей второго плана, так и у Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

6.1.4. Иван Иванович Лажечников (1790-1869)

Другой выдающийся романист пушкинского времени появился на свет в Коломне (под Москвой), в семье образованного купца. Служил в Московском архиве Коллегии иностранных дел; с 1812 г. – в действующей армии. В дальнейшем Лажечников служил и по Министерству народного просвещения, но большую часть сил отдавал литературной деятельности.

В своем первом романе «Последний Новик» (1833) автор обратился к неизменно привлекавшей внимание писателей петровской эпохи и первым победам России в Северной войне 1702-03 годов. Действие романа в основном происходит на территории Лифляндии: этот край привлекал Лажечникова, как и Марлинского, «историческими воспоминаниями»: «здесь колыбель нашей воинской славы, нашей торговли и силы», - писал он в предисловии к роману.

Явное преимущество Лажечникова и перед Марлинским, и перед Загоскиным обнаружилось в интересе к исторической фактографии и достоверности. Глубже и

сложнее проблематика романа и характеры большинства героев. При этом в основном сохраняются признаки «вальтер-скоттовского» романа с основными слагаемыми его сюжета: тайна рождения, подложное завещание, романтическая месть и пр. Интрига, отношения между действующими лицами запутаны и усложнены.

Образ главного героя – Владимира – получился традиционно бледным, хотя автор не жалеет красок для описания фатальных превратностей его участи. Незаконный сын и любимец царевны Софьи, которого враги Петра используют в качестве слепого орудия, он вынужден бежать из отечества от мести царя, на жизнь которого посягнул. Но, пламенно желая быть полезным России, он в конце концов делается ее тайным агентом. Такое положение вещей заключало в себе нравственный конфликт, ускользающий от нашего современника. Профессия шпиона по понятиям эпохи считалась позорной (ср. судьбу Гарви Бёрча в романе Ф.Купера «Шпион»). Владимир «взялся нести на себе ярмо ужасное и постыдное; притворствоваться, обманывать, продавать себе подобного – такова была его обязанность!» Но чувство любви к родине вынуждает его поступиться даже своим достоинством.

Изображая конфликт власти и пылкого, но заблуждавшегося патриота, Лажечников, вполне в духе романтического историзма, устанавливал аллюзионные связи между прошлым и настоящим. Томившиеся в ссылке декабристы своей судьбой побуждали – и не одного Лажечникова – сделать Николаю I прозрачный намек на то, как в подобных обстоятельствах поступал его великий предок, умевший ради общих интересов прощать личных врагов. Пушкин сделал по меньшей мере две такие совершенно явные попытки - в «Стансах» (1826) и «Пире Петра Первого» (1835):

Семейным сходством будь же горд,
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.

Устами верных приближенных Петра – Шереметева и Голицына – Лажечников в своем романе так же обращается к императору: «В лета безрассудной молодости он мог быть преступником, но со временем познал свою вину и искал загладить ее жертвами великими. <...> Милость красит венец царский!»

Нравственная высота, на которую может – или не может – подняться монарх в подобном случае, становится для писателя и критерием его исторического масштаба. Петр, поднимающийся над личной ненавистью и торжествующий победу, - и Карл XII, казнивший своего противника Паткуля, а в конце романа – разбитый, бегущий, униженный: оба они, по мнению автора, заслужили свою судьбу.

Таким образом, обратно тому, что мы видели в случае с Загоскиным, Лажечников не только не был склонен поддерживать официозную идеологию, но стремился содействовать формированию независимого общественного мнения на гуманистической основе, чуждой самому духу николаевского царствования.

Не менее явно просвечивает «второй план» в следующем, самом удачном романе Лажечникова «Ледяной дом» (1835). Потешная затея Анны Иоанновны под пером автора вырастает до размеров символа: выстроенный для свадьбы придворного шута ледяной дом ассоциируется и с Зимним дворцом, и с «декабрьским императором», и со всем «замороженным» политическим климатом страны, раскинувшейся между «Северной Пальмирой» - Петербургом – и краем изгнания, заснеженной Сибирью.

Изображенная в романе эпоха бироновщины уже не дает оснований для своей идеализации. Сама императрица – безвольная кукла в руках фаворита. В портрете Бирона черты романтического злодея накладываются на тип всесильного временщика, заклеянного еще в сатире Рылеева. Под несомненным влиянием рылеевской трактовки создавался и образ кабинет-министра А.П.Волынского, самоотверженного борца с иноземной кликой. Эпиграф из «думы» казненного поэта «Волынский» Лажечников дерзко поместил перед эпилогом своего романа.

Однако, несмотря на то, что образ Волынского по-прежнему освобожден от всего, что «затемняло» блеск его исторического прототипа, он не грешит примитивностью, что как правило случалось с портретами положительных героев в историческом романе. Патриотизм Волынского и его безукоризненное чувство чести совмещаются с сильными и подчас неуправляемыми страстями порывистой, импульсивной натуры. Притом на этих его качествах спекулируют не только враги, но и единомышленники, стремясь использовать, каждые в своих целях, вспыхнувшее чувство Волынского к Мариорице – княжне Лелемико.

Лажечников изображает закономерность драмы человека, который, находясь близ престола, стремится быть честным и в своем государственном служении, и в отношениях, которыми судьба связала его с двумя женщинами – его женой Натальей и Мариорицей. Неспособный на низкие компромиссы, Волынский с негодованием отвергает макиавеллевскую тактику, предлагаемую его сподвижником Зудой: «Знаю, что отказом моим оскорблю государыню, уверенную в успехе своего предложения; знаю, что лишаю себя, друзей и дело правое необходимой его опоры, что по-прежнему ввожу Бирона в милости ее величества и должен ожидать ужасной грозы; но... так низко и ни за что не продам души своей!»

Автор «вышел» здесь к генеральной для русской литературы проблеме: недопустимости тезиса «цель оправдывает средства», к которому так часто прибегает власть, по логике своего существования стремящаяся игнорировать нравственный закон.

« - Кто и чем поручится мне, - рассуждает Волынский, - что я, обрадовавшись без души предложению государыни и согласившись на него, не получу скоро достойной награды за своекорыстное угождение? Какими глазами прикажешь мне смотреть на людей, на Божий свет? Как умирать мне будет?.. Теперь по крайней мере буду и тем доволен, что поколебал силу временщика и облегчил другим средства совсем его свергнуть.»

Гибель Волынского, руководствующегося в схватке с Бироном подобными соображениями, предопределена, но его правота подтверждается в исторической перспективе романа, где, заглядывая в будущее, писатель показывает крушение Бирона. Роман имел громкий успех, и в письме Белинскому Лажечников сообщал, что в Петербурге началось настоящее паломничество к кладбищу, где покоился прах Волынского: «памятник над могилой Волынского весь исписан стихами – к счастью, как пишут, не пошлыми, - и молодые люди, разбив мраморную вазу (из этого памятника), уносят кусочки, как святыню».

Явная политическая тенденция двух первых романов Лажечникова способствовала наложению цензурного запрета на их переиздание, и в николаевскую эпоху они больше не печатались.

Третий исторический роман Лажечникова – «Басурман» (1838) – рисует драматическое столкновение врача Антона Эренштейна, носителя высокой культуры Возрождения, с нравами полуварварской Московии XV века. Изолированность, замкнутость национального бытия (католик Антон для русских – не христианин, как они сами, а басурман) преодолеваются через любовь (взаимное чувство Антона и Анастасии), но любовь не может спасти молодого «басурмана» от злобных интриг и деспотизма, жертвой которых он становится.

Символически в романе образ итальянского зодчего Аристотеля Фиоравенти, поехавшего «строить диковинный храм в дикую страну, где еще не знают, как обжигать кирпичи и делать известь». Его грандиозный план навлекает на него гнев царя, желающего построить храм «по образцу владимирского». Когда Лажечников писал свой роман, Россию волновало дело архитектора А.Л.Витберга, автора проекта величественного храма в Москве. Ставший жертвой закулисных махинаций, Витберг был отдан под суд и сослан.

Наиболее удачна в «Басурмане» фигура Ивана III: практичного, дальновидного политика, объединителя русских земель – и вместе с тем мрачного деспота, реализующего формулу «государство – это я»: « - Народ? Где он? Поддай мне его, чтобы я мог услышать его ропот и задушить, как тебя душу. Где этот народ, говори?.. Отколь он взялся?.. Есть на свете русское государство, и все оно, Божьею милостью, во мне одном...»

Три названных романа остались лучшим из богатого литературного наследия писателя. Говоря в своем предисловии к «Басурману» о задачах жанра, Лажечников подчеркивал: «...анахронизмов (заметьте: не обычаев, не характера времени) никогда не вменяю в преступление историческому романисту. Он должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии ее. Его дело не быть рабом чисел: он должен быть только верен характеру эпохи и двигателя ее, которых взялся изображать». Такая установка не противоречила необходимости тщательного изучения исторических источников, но подчиняла детали замыслу целого.

6.1.5. Николай Алексеевич Полевой (1796-1846)

Н.А.Полевой – уроженец Иркутска; родился он в купеческой семье и образование – разностороннее, хотя и не особенно глубокое – приобрел самоучкой.

Имя Полевого оказалось тесно связано с основанным им журналом «Московский телеграф», который 10 лет – с 1824 до 1834 года, когда чашу терпения правительства переполнила отрицательная рецензия на трагедию Кукольника, - был одним из самых читаемых в России. Журнал был задуман как энциклопедический, распространяющий самую разнообразную научную, культурную и т.п. информацию; среди прочего он давал фронтальный обзор всех литературных новинок. Направление его было умеренно-прогрессистское, и в николаевскую эпоху он мог выглядеть даже оппозиционным.

Говоря о собственно писательской деятельности Полевого, надо вспомнить сборник романтических повестей с характерным названием «Мечты и жизнь» (1833-34). Доминирующая тема его – конфликт духовно одаренной личности с пошлой действительностью. Люди талантливые, самоотверженные, любящие – вне зависимости от того, к какой среде и сословию они принадлежат, - неизменно становятся жертвами в мире, где не котируются ни талант («Живописец»), ни самоотверженность («Рассказы русского солдата», «Эмма»), ни любовь («Блаженство безумия», «Дурочка»).

Наиболее недвусмысленный вывод оказался сделан в повести «Блаженство безумия», откровенно «ориентированной» на Гофмана (она и начинается с рассуждений о повести «Повелитель блох»): в мире, где торжествует мелкий меркантильный расчет, безумие – счастье.

Но большая часть написанного Полевым связана с исторической тематикой. Его шеститомный научный труд «История русского народа», созданный с позиций европейской романтической историографии, был полемически направлен против устарелой, как представлялось автору, «Истории государства Российского» Карамзина. Полевому принадлежит также серия биографий замечательных людей; труды о Петре I, Суворове, Наполеоне, о византийской истории. В 1838-1845 гг. он написал также около 40 пьес: «Дедушка русского флота», «Елена Глинская», «Иголкин, купец новгородский», «Параша-сибирячка», «Костромские леса» (об Иване Сусанине), «Русский моряк. Историческая быль», «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» и др.

Историческая проза писателя начинается с «Повести о Симеоне, Суздальском князе» (1828). Проблемную глубину повести придает разграничение моральной и политической оценки конфликтующих сил: защитники независимости Суздальско-Новгородского княжества вызывают восхищение своими человеческими качествами, но историческая правота – на стороне московского князя, стремящегося к объединению русских земель (хотя сторонники его не гнушаются низкими средствами).

Действие повести драматизировано (диалоги преобладают над описаниями); речи героев не просто стилизованы «под старину», а часто документальны; цитируются источники: летописи, недавно открытое «Слово о полку Игореве» и пр. В финале подключается тема тщетности человеческих усилий и надежд. Традиционно-романтический «фатум» причудливо соседствует с мотивами христианского провиденциализма. Излагается история бегства тимуровых орд, «*ником же гонимых*», из-под Москвы после перенесения туда иконы Владимирской богородицы. Далее следует элегическое заключение повествователя – и выписка из Никоновской летописи:

«Поколения прошли по лицу земли. Пыль гробов отяготела на них веками. Если вы будете в Нижнем Новгороде, войдите в древний Преображенский собор, взгляните на ветхие гробы князей Нижегородских, разберите старинные письма на их гробницах: вы найдете там гробницу Симеона, подле него гробница князя Бориса. Гроб примирил их».

«<...> ... много труд подъя, и много напастей и бед потерпе, пристанища не имея, и не обретая покоя ногама своима, и не успе ничтоже, но яко всеу труждаясь. Суетно есть человеческое спасение и упование, понеже от Бога вся суть возможна, а от человек ничтоже...»

Удельная борьба на Руси отражена и в романе «Клятва при Гробе Господнем» (1832) (события 1433-41 г.г.). Нравственная проблематика романа напоминает о пушкинском «Борисе Годунове», где Годунов восклицает: «Тяжела ты, шапка Мономаха!» Мрачный подтекст этой реплики высвечивается в романе Полевого. Мономах передал великое княжение в обход существующего установления своему сыну, а не брату; а его сын – своему. В результате вместо одного законного носителя власти появляется несколько претендентов, у каждого из которых имеются какие-то права. Василий Косой и его брат Димитрий Шемяка восстают против великого князя Василия Темного – и вот уже русская земля охвачена междоусобной распрей. Даже единократное нарушение закона влечет тяжкие, со временем усугубляющиеся последствия. Пушкинский Годунов – наследник Мономаха не по крови, а по духу – повторяет его роковую ошибку, полагая, будто может безнаказанно нарушить закон и загладить свой грех благими делами.

Попытки насильственного восстановления насильственно же нарушенной справедливости, в свой черед, влекут за собой новое зло. Один из бывших приближенных Суздальского князя, Иван Гудочник, в Иерусалиме, у Гроба Господня, дает священный обет вернуть изгнанным князьям утраченные владения. Человек энергичный и предприимчивый, он успеваает и может многое, кроме одного: возродить справедливость, сея вражду и раздоры, возвести добро на зле. Безрассудная клятва Гудочника «тяжелым камнем» падает ему на грудь, ибо несет горе и смерть на его землю...

Страшным знамением в романе выглядит одна из заключительных сцен, где в самый разгар воинственных призывов новгородцев к походу на Москву рушится до основания только что построенная церковь Иоанна Златоуста - и на развалинах юродивый с хохотом пророчит онемевшей толпе: «Горе Новгороду, худо Новгороду, плохо вам, плотники, худо вам, смутники! Заметет вас Москва метлою – вот этак, вот этак заметет, засыплет ваши дома горячею золою! Ай! Озяб, озяб, погреться хочу, зажигаю Москва Новгород с четырех сторон, с пяти концов, долби долбней, купай в Волхове!»

Единственно верным решением видится автору христианское покаяние зачинщиков злого дела, которые должны найти мужество признаться в своей неправоте и осудить себя; а пострадавшие должны найти в себе еще большее мужество для христианского же прощения – во имя мира и спокойствия на родной земле.

– «Никогда вражда не бывает правою, - говорит Шемяке старец Зиновий. – Бунтуя князей и мятежных новгородцев, опустошая области, избивая народ, возвышая до неба вопль и стенания жен и детей, <...> прочнее ли будешь на уделе своем? Не посеешь ли тем семян тысячи новых крамол? Видя удачу, кто не последует твоему примеру?»

Роман и заканчивается примирением. Новая смута, последовавшая спустя 5 лет, осталась за его пределами.

Сам Полевой предпочитал именовать свои произведения *былями*, т.е., чем-то на его взгляд средним между вымыслом и правдивой историей. По его мнению, даже рассказ очевидца оказывается неизменно окрашен его отношением к виденному. «Как кому *кажется*, так тот и говорит». От повествователя можно требовать только добросовестности, чтобы он к тому, что ему *кажется*, не примешивал сознательной лжи.

6.1.6. Михаил Петрович Погодин (1800-1875)

Писатель, публицист, издатель и историк М.П.Погодин был сыном вольноотпущенного крепостного. Ему удалось получить образование (словесный факультет Московского университета) и занять заметное место в культурной жизни русского общества николаевской эпохи. Близость молодого Погодина с кружком «любомудров» привела к основанию журнала «Московский вестник» (1826-1830), преобладание в котором «серьезного» научного направления было причиной его относительно недолгого существования: журнал не мог собрать много подписчиков.

Интерес Погодина к истории выразил себя в научных трудах, исторических афоризмах, а также в драматической трилогии, материалом для которой послужило падение новгородской вольности, Смутное время и петровские реформы. Наиболее значительна первая трагедия - «Марфа, посадница Новгородская» (1831).

Противостояние Москвы и Новгорода Погодин расценивает как своеобразный конфликт «двух правд». Каждое из двух борющихся начал – демократическое (Марфа) и «централизаторское» (Иоанн) имеют на своей стороне нечто ценное. Однако в то время как декабристы, обращаясь к этой теме, акцентировали ее трагическое звучание, у Погодина оно ослаблено. Идеальных героев у Погодина нет: и у Марфы, и у Иоанна (как у пушкинского Годунова) «государственные» мотивы проводимой ими политики осложняются личными. Но автор убежден, что главное для государства – порядок, и этот порядок стоит за московским великим князем. Личная драма Марфы, чей сын, Борецкий, оказался предателем, так и остается личной, не поднимаясь до уровня конфликта трагедии, так как поступок Борецкого для автора тоже в какой-то мере продиктован стремлением к порядку. Тайно вступая в соглашение с Иоанном, Борецкий достаточно откровенно называет свои причины:

Когда меня на прошлогоднем вече
В посадники не взяли, <...>
Я с горестью увидел наш упадок,
В Москве искать спасения решился
Отечеству...

Связь между несостоявшимся назначением и внезапным прозрением, позволяющим увидеть «упадок отечества», заявлена цинично, почти глумливо. Но сарказм Борецкого обращен на себя самого. Он не унижается до того, чтобы разыгрывать перед московским князем бескорыстного патриота, и, когда Иоанн начинает рассуждать о потомстве, которое сумеет оценить заслуги Борецкого, обрывает его («Московскими речами / Уж некогда беседовать нам больше»), прямо называя свой поступок изменой. Вместе с тем Борецкий искренне убежден, что Новгороду не выстоять против Москвы и затянувшееся сопротивление только увеличит число напрасных жертв. Измена, таким образом, оказывается на той же чаше весов, на которой лежит любовь к согражданам.

«Личное» и «историческое» дифференцируются автором в финале трагедии, где пленная Марфа передает победителю-Иоанну пророчество соловецкого старца, который провидит для него в грядущем многие победы, но раздор и несчастья в семье, гибель «в кровях» всего потомства и прекращение рода. Пороки Иоанна как частного лица (лицемерие, жестокость) влекут за собой наказание его как частного же лица. В качестве

государственного деятеля он делал, что было должно, и достиг своей цели. Предвозвещенные несчастья он принимает как ее цену, которую готов заплатить:

Что Господу угодно – да свершится!
 Спокоен я, исполнив подвиг свой.
 Литвы, Орды отсель не устрашится
 Отечество, стяжавшее покой.
 Пускай мой род любезный прекратится,
 Но Русь моя восстанет над землей.

Из прочих сочинений Погодина любопытны «Повести» (1832), заключившие в себе комплекс характерных романтических тем и мотивов. Отличительная их черта – интерес к быту, причем героями Погодина часто становятся люди из народа или из среднего сословия. Так, романтическая тема возвышенной личности, не понятой толпой, воплощена в истории юноши из купеческой семьи, который жаждет учиться, но родители не хотят и слышать об этом («Разве без нас мало дураков, которые смотрят в яму и в ад с этими науками?») и тем толкают его на самоубийство («Черная немочь»).

На волне интереса к иррациональному началу в личности и судьбе человека (главный предмет бесед героев в «Двойнике» А.Погорельского) создается «Невеста на ярмарке», сюжет которой составляет любовь доброй, образованной девушки к пропащему, забубенному человеку (даже фамилия его – Бубнов), женой которого она становится. Но ее смерть вызывает внезапный переворот в душе Бубнового, и он уходит в монахи.

Противоположное направление приобретает нравственная эволюция героини повести «Преступница», своеобразно развивающей философию пословицы «Лиха беда начало» (и пословица как жанр, и взгляд на события с точки зрения народной морали очень характерны для писателя). Гордившаяся своей строгой нравственностью девушка, желая оградить себя от подозрений в нескромности, становится сначала невольной причиной смерти человека, потом добычей шантажиста; опускается все ниже и ниже и наконец делается падшей, воровкой и убийцей.

Внутри «Повестей» есть также «микроцикл» под названием «Психологические явления». Заглавия этих эскизов – «Убийца», «Возмездие», «Корыстолюбец», «Неистовство», «Любовь», «Искушение». Погодин, не претендуя на анализ, описывает психологически парадоксальные поступки, на которые оказываются способны люди: «мы необходимо должны бываем допустить *что-то*, пока для нас непостижимое».

В составе «Повестей» - и авантюрно-приключенческая история «с разбойниками» «Васильев вечер», и импровизация на темы русских бытовых сказок «Дьячок-колдун, стародавнее предание», и лирико-элегическая «Адель», развивающая традиционную тему любви, переживающей смерть (ср. «Исидор и Аня» А.Погорельского, «Блаженство безумия Н.А.Полевого и др.).

6.1.7. Александр Фомич Вельтман (1800-1870)

Сын выходца из Швеции, офицер, вышедший в отставку в чине полковника и сменивший М.Н.Загоскина на посту директора Оружейной палаты, А.Ф.Вельтман стал одним из самых плодовитых писателей пушкинской эпохи. Одних только романов он написал 15. Обширной была и его научная деятельность: труды по русской и скандинавской истории, мифологии славянских народов и т.д. Отличительная особенность Вельтмана-писателя – не просто богатое, но причудливое воображение, прихотливый слог, склонность к экспериментам с формой.

Уже первый роман его, «Странник» (1831-32), в полной мере обнаружил эти качества, будучи своеобразным вариантом стерновской манеры, осложненной вторжением романтической иронии. Пародийное начало, игра слов, мозаичная композиция с неожиданными переходами, резкая смена «регистров» повествования, переплетение

реальности и вымысла, прямых и переносных значений ставили его на особицу среди прочих образчиков русской прозы первой половины XIX века. Единственным композиционно объединяющим элементом романа является личность автора. История его реального путешествия по югу России (армейская служба в Бессарабии) переплетается с умозрительным «путешествием» по географической карте: «О неосторожность... какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водою на карту!.. но думал ли я когда-нибудь, что столкну его локтем с Пиренейских гор?»

«Странник» был задуман как первый том философского триптиха о времени и судьбе человека и посвящен был *настоящему*. *Будущее* отразилось в утопическом романе «МММССXLVIII год. Рукопись Мартына Задека» (1833), а *прошлое* - в романе «Александр Филиппович Македонский. Предки Калимероса» (1836). Оба романа, особенно последний, насыщены фантастическими приключениями и могут рассматриваться как прообраз современного жанра фэнтэзи. Герой путешествует в прошлое с целью выяснить, насколько отличаются друг от друга люди разных эпох и что делает великого человека великим. Выясняется, что во времени меняются лишь внешние формы человеческой жизни, а героев выдвигают законы исторической необходимости (профиль Македонского напоминает рассказчику профиль бессарабского смотрителя почтовой станции).

Свое развитие эта тема получает в романе «Генерал Каломерос» (1840), созданном на скрещении исторического и опять-таки фантастического жанра, в духе современной альтернативной или виртуальной истории («что, если бы...»). *Каломерос* – греческая калька фамилии *Бонапарт*. Во время похода на Россию герой влюбляется в русскую девушку Клавдию и как бы раздваивается: Бонапарт-Наполеон вершит историю, а его «второе я» (частная личность), Бонапарт-Каломерос, мечтает о браке и тихой семейной жизни. Характерно, что такая доза фантастики оказалась выше разума современников Вельтмана, и на него посыпались упреки в «клевете» на великого человека.

Обращаясь к сюжетам из далекого прошлого России, Вельтман, верный себе, сохраняет фантастическое начало и еще усиливает его сказочно-фольклорным. Действие романа «Кощей Бессмертный» (1833) – по мнению Белинского, лучшего у Вельтмана, - происходит «за четыре столетия с лишком до настоящего времени». Повествование насыщено цитатами и стилизацией: используются летописи, Хронограф, Повесть временных лет, «Слово о полку Игореве» и пр. В современный язык вторгаются древнерусская лексика и синтаксис. Первая часть романа повествует об истории рода Пута-Заревых, причем рассказ постоянно перескакивает из одной точки времени в другую. Вторая часть посвящена похождениям наследника рода – богатыря Ивы Олельковича. Герой живет в мире сказок, и реальные события в его сознании преломляются, приобретая вид сказочных ситуаций. Побег жены Ивы Олельковича, Мирианы Боиборзовны, с польским паном Воймиром воспринимается им как козни Кощея, и он отправляется на сражение с силами зла. Таким образом, над романом витает еще и тень Дон-Кихота.

В романе «Светославич, вражий питомец» (1835) события отнесены к эпохе Владимира Красное Солнышко. Наряду с фольклорными персонажами – Нелегкий, русалки, Царь-девица и пр. - в нем действуют исторические лица: князя Ярополк и Владимир, конунг Эрик. Вельтман использует, как почти во всех своих произведениях, мотив двойничества: Светославич, проклятый отцом во чреве матери и возвращенный нечистой силой, внешне – копия князя Владимира.

С двойничеством как сказочно-романтической формой воплощения темы разлада ума и сердца (Чацкий: «ум с сердцем не в ладу») читатель встречается и в романе «Сердце и Думка» (1838). Нечистая сила, разлучившая Сердце и Думку красавицы Зои, едва было не погубила ее: умный, но бессердечный человек по-своему стоит чувствительного, но глупого – во всяком случае, ни в той, ни в другой своей ипостаси Зоя не может рассчитывать на счастье.

Последние 25 лет жизни Вельтман работал над масштабной пенталогией «Приключения, почерпнутые из моря житейского». Это серия романов, посвященных современности, но и они отражают представление писателя о человеческой истории как о «житейском море» с его бесчисленными превратностями и зыбкими границами, круговоротом судеб и чехардой социальных ролей. В.Ф.Переверзев отмечал, что мотивы самозванства, обмена судьбами и т.п. воплощают взгляд автора на жизнь как на текучую, подвижную и, в конечном счете, неправдоподобную стихию. «Единицей точного воспроизведения действительности» у Вельтмана является эпизод. Соединение же эпизодов образует совершенно невероятные сюжетные перипетии.

Из повестей Вельтмана следует выделить «Неистового Роланда» (1835), представляющего собой более раннюю вариацию на тему гоголевского «Ревизора» (1836). Перечисляя русских писателей, разработавших вельтмановские находки, литературоведы вспоминают не только о Н.В.Гоголе, но и о В.Ф.Одоевском, Ф.М.Достоевском, Н.С.Лескове, М.Н.Булгакове... Сюда можно добавить целую жанровую линию современной литературы – сказочную фантастику, многие сюжетные ходы и приемы которой оказались предвосхищенными в творчестве Вельтмана.

6.2. Романтическая повесть

Помимо исторических жанров, стремительное развитие претерпевает в пушкинскую эпоху **романтическая повесть** (этот термин в XIX веке фактически относится не только к повести, но и к тому, что мы сегодня называем рассказом). Ее классификации, основанной на едином критерии, не существует, и поэтому бытующие жанровые определения – повесть фантастическая, светская и т.п. – зачастую пересекаются на каком-либо конкретном тексте, совмещающем в себе различные признаки. Собственно, исторические повести и романы также нередко осложнялись дополнительными элементами: например, историческая проза А.Ф.Вельтмана может с успехом квалифицироваться и как фантастика.

Живой литературный процесс вовсе не обязан без остатка укладываться в какие бы то ни было схемы, и нельзя ожидать от писателя, что он станет создавать произведения непременно «чистые» в жанровом отношении или хотя бы посвятит себя полностью только одной теме. Так, М.П.Погодин, Н.А.Полевой и др. – авторы не только исторических трагедий и прозы, но и романтических повестей на «современном» материале. Поэтому структуризация такого богатого и разнородного материала неизбежно оказывается условной и насыщенной взаимопересечениями.

У истоков романтической повести 1830-х гг. стоит фигура Антония Погорельского.

6.2.1. Алексей Алексеевич Перовский (Антоний Погорельский) (1787-1836)

Это псевдоним писателя, сегодня известного большинству людей по своей сказке «Черная курица, или Подземные жители» (1829), написанной им для племянника – тоже будущего писателя - А.К.Толстого. Его приключенческо-бытовой роман «Монастырка» (1833) был одной из самых читаемых книг XIX столетия.

Настоящая фамилия писателя, впрочем, тоже не вполне настоящая. А.А.Перовский был побочным сыном графа А.К.Разумовского, внука Алексея Розума, красивого певчего сельской церкви - фаворита и тайного мужа императрицы Елизаветы Петровны. Разумовские, вознесшиеся из ничтожества к подножию престола, были одним из самых знаменитых «случайных» семейств России. Случайный отпрыск случайной семьи,

А.А.Перовский тем не менее получил дворянство, которое выхлопотал для него отец, и за два года блестяще закончил Московский университет, получив степень доктора философии и словесных наук.

Книга «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) закрепила начавшую формироваться в русской литературе (еще у Н.М.Карамзина и В.Т.Нарежного) тенденцию к определенному типу циклизации. Жанр «вечеров» предоставлял автору значительную композиционную свободу и богатые возможности в выборе материала; единственным условием здесь мог быть интерес, который рассказываемые истории способны возбудить в слушателях. А поскольку вечером разговор сам собой сворачивает с будничных, «дневных» предметов на вещи необычные, таинственные, а подчас и страшные, у большинства авторов «вечерние» рассказы окрашены фантастическим колоритом. Последовательность «вечеров» во времени такова:

А.А.Марлинский: «Вечер на бивуаке» и «Второй вечер на бивуаке» (оба – 1823)

А.Погорельский: «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828)

А.А.Марлинский: «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830)

Н.В.Гоголь: «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831-32)

М.Н.Загоскин: «Вечер на Хопре» (1834)

М.С.Жукова: «Вечера на Карповке» (1837)

В.Ф.Одоевский: «Русские ночи» (1844)

Конструкция книг подобного рода имеет вид рамки: беседы двух или более героев (у Гоголя – монолог рассказчика, адресованный читателям), сопровождающиеся вставными историями. У Погорельского героев двое, притом один из них – двойник повествователя. Мотив двойничества, широко использовавшийся к тому времени в европейской романтической литературе (Гофман и др.), в литературе русской практически не встречался, и не случайно Двойник в ответ на просьбу объявить свое имя замечает: «...сколько мне известно, оно не существует на русском языке. <...> В Германии, где подобные явления чаще случаются, нашу братью называют Doppelgänger <...>, но так как у нас иностранных слов, говорят, уже слишком много, то я осмелюсь предложить называть меня Двойником».

После появления книги Погорельского образ героя-двойника прочно входит в литературу. Особенно часто к нему прибегали такие писатели-романтики, как Вельтман и Одоевский. Его будут использовать и реалисты. Гоголь таким образом стремится показать стереотипность, «стертость» человеческой личности (Бобчинский и Добчинский, Иван Иванович и Иван Никифорович); Достоевский – «подвалы» человеческого сознания (Голядкин в «Двойнике»; Раскольников и Свидригайлов; Иван Карамазов и черт из его кошмара).

Естественно, что такое неординарное событие, как знакомство с собственной копией наводит героев Погорельского на тему чудес и чудесного в человеческой жизни. Сыплются истории о привидениях, вещих снах, гаданиях, колдовстве и т.д. и т.п. При этом двойник героя – по сути дела, привидение - склонен к большему скептицизму, чем он сам, и создается комически-парадоксальная ситуация, когда представитель «того мира» упрекает представителя «мира этого» во «вздорных предрассудках». Очень характерен вывод, сделанный Двойником при обсуждении вопроса о возможности пересечения обоих миров:

«Я твердо уверен, что допускаются им <Создателем> иногда таковые явления для предостережения заблужденных. Однако я убежден и в том, что из тысячи таковых анекдотов, рассказываемых и печатаемых, может быть найдется не более одного справедливого».

Это резюме определяется совмещением в мировоззрении Погорельского (и русского романтизма на относительно ранних его стадиях) двух констант: собственно романтическая осложнялась просветительской. Для загадочных явлений отводится в жизни свое место, но весьма скромное; предполагается, что подавляющее большинство

всех наблюдаемых феноменов в принципе объяснимы. Рационалистический склад мышления автора проявляется особенно отчетливо там, где собеседники начинают рассуждать о человеческом уме, его родах и сферах применения. Эта часть бесед может рассматриваться как своеобразный комментарий к комедии Грибоедова, где и движение сюжета, и взаимоотношения действующих лиц – все определяется несовпадением их «типов ума».

Рассказчик выделяет и выстраивает в иерархию следующие роды ума: *здравый рассудок, проницательность, понятливость, глубокомыслие, дальновидность, остроумие, ясность, сметливость, острота, хитрость, ученость, память*. Для наглядности приводится даже круговая диаграмма, которую предлагается применять к человеку, чтобы составить себе ясное представление о его умственных способностях: «Положите примерно, что высшая степень каждого рода ума будет 15 градусов, и изобразите потом <...>, сколько градусов имеет N.N. в каждом роде ума».

При некоторой наивности и механистичности такого подхода к проблеме (которую, впрочем, отмечает и сам герой), Погорельский стремится выявить и диалектические взаимосвязи между отдельными родами ума. Наиболее важен, на его взгляд, здравый рассудок, без которого прочие разновидности, сколь бы щедро ни был ими наделен человек, лишаются всей своей силы. Отсутствие проницательности делает людей легкими жертвами обмана; нехватка сметливости заставляет впадать в ошибки там, где требуется быстрота соображения; ну, а дефицит здравого рассудка будет толкать на глупости на каждом шагу.

Одновременно автор соотносит интеллектуальные характеристики с личностными («свойства души, имеющие с умом теснейшую связь»). «Ненависть, злоба, подлость, мстительность, зависть, корыстолюбие, самолюбие, эгоизм, гордость, надменность, тщеславие, упрямство, легкомыслие имеют сильнейшее на наш ум влияние. Весьма часто они управляют умом, вместо того чтобы ум управлял ими».

Применив схему Погорельского, например, к фигуре грибоедовского Чацкого, можно заключить, что его поражение предопределено недостатком проницательности, практически полным отсутствием хитрости и весьма умеренной дозой здравого рассудка – притом что он почти полностью нейтрализуется его вспыльчивостью и самолюбием. Первая восстанавливает против него всех окружающих, а второе мешает ему поверить своим глазам и убедиться, что ему предпочли Молчалина.

Помимо «мелких» вставных историй, в книге есть 4 значительные по объему, имеющие самостоятельное заглавие новеллы. Каждая из них открывала какую-то значительную для русского романтизма проблемно-тематическую линию.

Первая по порядку – «Исидор и Анюта» - это трагическая история двух влюбленных, разлученных войной и смертью. Конфликт чувства с требованиями долга напоминает еще о классицизме, в то время как «чувствительный» пафос повести явно ориентирован на карамзинскую школу. В то же время тема разлуки и верности за гробом звучит в самых разных вариантах у романтиков, начиная от баллад Жуковского и кончая повестями вроде «Блаженства безумия» Полевого и «Адели» Погодина.

Вторая повесть – «Пагубные последствия необузданного воображения» - первое «гофмановское» произведение русской литературы. В ней использованы мотивы «Песочного человека» Гофмана: о любви юноши к кукле. Погорельский усиливает дидактическую тенденцию, в первоисточнике весьма слабую:

«Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоего пола, которые ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на то, частехонько в них влюбляются и даже иногда предпочитают их людям, несравненно достойнейшим!»

Обличение бездушности светского общества, тема чувства, пожертвованного «кукле» - пустому и недостойному человеку, - является широко распространенной в романтической литературе: опять-таки от лирики Лермонтова до целого ряда повестей:

«Аленушка» Вельтмана, «Эмма» Полевого, «Миллион» Павлова, «Княжна Зизи» Одоевского и т.п. Иногда сохраняется даже сам образ куклы, как, например, у Одоевского в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» и «Той же сказке, только наизворот».

Третья повесть «Двойника», по общему мнению самая удачная, - «Лафертовская маковница». Она стилизована под народную сказку с традиционным набором атрибутов: старая ведьма, черный кот-оборотень, красавица Маша, отрекающаяся от несправедного богатства, и счастливый конец.

«Лафертовская маковница» чрезвычайно помогла утверждению в литературе всевозможных фольклорных переработок и стилизаций. Трудно, разумеется, говорить о том, в какой мере именно влиянию сказки Погорельского были обязаны своим интересом к этой теме Пушкин, Лермонтов, Гоголь (Пушкин был в восторге от «бабушкина кота») и многие другие писатели, но несомненно, что мало кто устоял перед искушением хоть раз обратиться к фольклорному материалу: «Дьячок-колдун» Погодина, «Игоша» Одоевского, исторические романы Вельтмана... В творчестве такого автора, как О.М.Сомов, фольклорный материал используется по преимуществу. В поверьях и мифологических представлениях Сомов видит наиболее полное отражение духа народа. «Русалка», «Киевские ведьмы», «Оборотень», «Кикимора», «Сказка о Никите Вдовиниче» и пр. основаны на русских и малороссийских сюжетах.

Наконец, четвертая повесть цикла – «Путешествие в дилижансе» - вариация на тему модной в то время французской повести «Жоко», о привязанности обезьяны к человеку (свой – иронический – вариант предложит позже и В.Ф.Одоевский в «Пестрых сказках»). Поворот, который придает теме Погорельский, немного напоминает будущего киплингского «Маугли»: похищенный обезьянами мальчик проводит несколько лет в их обществе. Экзотический сюжет совмещен с руссоистской проблемой соотношения естественного и искусственного, с проблемой отказа от собственного мнения и совести под давлением среды, ее предрассудков и предубеждений. Эти вопросы окажутся одинаково важными как для романтиков, так и для реалистов, вплоть до Льва Толстого.

«Двойник» Погорельского, таким образом, предстал своеобразной мини-энциклопедией романтических тем и мотивов. Дальнейшая эволюция русского романтизма отражает углубление конфликта личности и мира: он становится трагически неразрешимым. Конкретные формы, которые принимало это противостояние, могли быть весьма различны. Выразительным примером (наряду с уже рассмотренными) служит творчество таких авторов, как Н.Ф.Павлов и О.И.Сенковский.

6.2.2. Николай Филиппович Павлов (1803-1864)

Происхождение Павлова аналогично происхождению Жуковского. Он был побочным сыном помещика Грушецкого и пленной грузинки, привезенной из персидского похода. Но если Жуковского усыновил и дал ему свое имя бедный дворянин, то Павлов был приписан к семье дворового крестьянина Грушецких, и хотя еще в детстве его отпустили на волю, в глазах общества он продолжал оставаться человеком низшего сорта. Вместе с Полевым (сыном купца) и Погодиным (сыном вольноотпущенного крестьянина) Павлов пополнил ряды русского литературного разночинства.

Разночинное сословие в XIX веке состояло из людей «неблагородного происхождения», которые, благодаря полученному ими образованию, смогли вырваться из своего сословия, гильдии или цеха. Крестьяне, ремесленники, мещане, купцы (так называемые податные сословия) платили подати (государственные налоги) и подлежали рекрутской повинности, в отличие от сословий привилегированных (дворян и духовенства), обязанных государству только личной службой, - да и эта обязанность после «Указа о вольности дворянства» носила больше этический, чем юридический

характер. Разночинцы, таким образом, оказались как бы между податными сословиями (из которых вышли) и дворянством: никаких привилегий у них не было, но они были людьми лично свободными, повинностям не подлежали и имели право вступать в государственную службу. Из них выходили чиновники, учителя, врачи, журналисты, литераторы... Но в отличие от дворян, занимавшихся часто такой же деятельностью, у них не было иных средств к существованию, кроме тех, какие доставляла эта, как правило, скудно оплачиваемая работа. Собственно, и бедные беспоместные дворяне стали вливаться в эту же группу людей, которую Д.И.Писарев охарактеризовал как «мыслящий пролетариат».

Неудивительно, что и Полевой, и Погодин, и Павлов в своих повестях коснулись темы социального ущемления прав человека. Среди их героев – не только разочарованные байронические личности, но и представители «третьего сословия» («Рассказы русского солдата» Полевого, «Черная немочь» Погодина). В творчестве Павлова таким произведением оказались «Именины», вошедшие в состав сборника «Три повести» (1835).

«Именины» рассказывают о судьбе крепостного музыканта, что благодаря своему дарованию духовно и умственно возвысился над средой, к которой был прикован, полюбил девушку благородного происхождения, но не мог освободиться от крепостной зависимости. В описание страданий своего героя Павлов вложил отчасти и пережитые им самим в свое время чувства: «То казалось, что я вижу свадебный ужин, за которым сидит Александрина с женихом, а я стою у них за стулом, с тарелкой, и жених приказывает мне: «Петрушка, подай воды!»

Бежавший от барина и отданный в арестантские роты, молодой музыкант воспринимает серую шинель как освобождение: «Я дышал свободно, я смотрел смело, меня уже не пугала барская прихоть; я сделался слугою не людей, но смерти».

Сюжетные ходы повести могут показаться натянутыми и мелодраматичными, но жизненный контекст павловских повестей сплошь и рядом оказывался еще более трагическим. В «Былом и думах» Герцен рассказывает эпизод из своих детских воспоминаний: историю крепостного врача Толочанова, который женился, скрыв от жены свое состояние, и тем самым закабалил и ее в крепостную зависимость. Когда же стало очевидно, что помещик не собирается, как Толочанов надеялся, отпустить его за выкуп, - он отравился, чтобы освободить свою жену.

Так же реальная история поэта А.И.Полежаева, отданного в солдаты и замученного, соотносится с вымышленной историей корнета Бронина в «Ятагане» - другой повести Павлова, которая навлекла гнев императора на пропустившего ее в печать цензора. Юноша, разжалованный в солдаты за дуэль, терпит несправедливые придирки своего соперника в любви – полковника, под начало которого он теперь поступил, - и за дерзкий ответ, наконец, подвергается телесному наказанию. Человек, воспитанный в сознании своего человеческого достоинства, не в состоянии снести унижений, на которые обречены люди, от рождения не знавшие другого обращения. Бронин убивает своего оскорбителя, и сам умирает под шпицрутенами.

Тема социальной несправедливости у Павлова переплетается с романтическими мотивами фатума, несовершенства человеческой природы и т.п. В «Именинах» герой, превозмогший даже социальные обстоятельства и получивший офицерский чин, становится жертвой обыкновенной женской ветрености: его обожаемая Александрина успела за это время стать женой другого человека. В «Ятагане» зловещий подарок, сделанный Бронину его матерью в день рождения («Вещь прекрасная, приличная военному... но есть примета, примета народная, примета давнишняя!..»), оказывается в руках корнета в тот роковой момент, когда он становится убийцей.

Третья повесть – «Аукцион», как и вышедшие в 1839 году «Новые повести» («Маскарад», «Демон», «Миллион»), была посвящена теме, о которой много писал Лермонтов: обращение человеческих страстей в мелкую разменную монету житейской суеты и тщеславия. Деньги – единственная реальная, полновесная ценность, искушение,

перед которым не может устоять ни мелкий чиновник, подсовывающий свою жену начальнику («Демон» предвосхищает сюжет чеховской «Анны на шее»), ни княжна, принимающая предложенное ей богатство, не имея на него никаких прав («Миллион»). Названия «Аукцион», «Маскарад» символичны: они характеризуют не столько место действия, сколько мирок дешевых и фальшивых чувств, который населяют разряженные куклы; но живой человек обречен в нем задохнуться.

Оригинален и самобытен язык павловской прозы: он неизменно обращал на себя внимание, хотя иногда казался несколько нервным и манерным; но в дальнейшем подобная стилевая линия прочно утвердится в русской прозе. Вот очень характерный пассаж: финал повести «Маскарад»:

«Встала, подошла к зеркалу, взглянулась, подняла глаза в потолок и сказала вслух:

- У него должна быть чахотка.

Кое-где по огромным комнатам, при мерцанье одинокой свечи мелькнули еще раз ее газовые вуали.

Левин уехал куда-то умирать».

6.2.3. Осип Иванович Сенковский (1800-1858)

Иосиф-Юлиан Сенковский родился под Вильно, в польской шляхетской семье. Он рано обнаружил выдающиеся филологические способности и по окончании Виленского университета уехал в двухгодичное путешествие по Востоку. В 22 года Сенковский был уже известным ученым-востоковедом, профессором двух кафедр Санкт-Петербургского университета – арабской и турецкой, изучил 10 языков. Сенковский, по существу, является основоположником школы русской ориенталистики. Но сам он с 1830-х гг. отходит от научной деятельности и посвящает себя литературе, где выступает под псевдонимом, позаимствованным из лубочной повести XVIII века: Барон Брамбеус.

Псевдонимы-маски вообще были в моде: Белкин, Рудый Панько, Ириной Модестович Гомозейка (у В.Ф.Одоевского); позднее – Козьма Прутков. Популярность новой маски была так велика, что на ее славу покусился даже более чем поверхностно начитанный Хлестаков: «У меня легкость необыкновенная в мыслях. Все это, что было под именем Барона Брамбеуса... все это я написал».

Характеристика «легкости в мыслях» возникает здесь не случайно. Брамбеус – своеобразный русский Мюнхгаузен, отъявленный враль. В своих «Фантастических путешествиях (1833) он предлагает читателю последовать за ним не только на Восток, где переживает любовь, пожар, чуму и пр., но и в Сибирь, где обнаруживает на скальных допотопные иероглифы и расшифровывает повесть о невероятных приключениях допотопного героя; и к антиподам, куда он проваливается сквозь жерло вулкана Этны, - а этот мир, где люди ходят вверх ногами, оказывается до странности напоминающим наш.

Уже здесь царит и торжествует ядовитейшая ирония Сенковского, в ее классически чистом виде - диаметрально противоположная действительности оценка объекта:

«- Нет, у нас на земле гораздо лучше. Там дела **решаются по закону**.

- Какая противоположность! – вскричал философ. – А у нас законы решаются на то или на другое, смотря по делам. Кто же у вас занимается этою частью?.. У нас это предоставлено секретарям и женщинам.

- Какая противоположность! – вскричал я. – В наших странах это возложено на **умных и непоколебимых судей**».

Придаться к подобным заявлениям цензуре было сложно; но неудивительно, что публика, читая такие фразы, покатывалась со смеху. Однако даже и безобидные, на первый взгляд, юмористические реплики автора были пропитаны тонким ядом, внушавшим какую-то смутную тревогу ревнителям государственного порядка. В повести

«Поэтическое путешествие по белу-свету» переводчик представляет туркам губернского секретаря - мелкого чиновника по петровской Табели о рангах:

« - Это, изволите видеть, очень высокое звание. *Segretario* значит по-турецки *соучастник тайн*, а *Governo* то же, что *правительство* или *благополучие*. Итак, он соучастник всех тайн русского благополучия».

Там, где ничтожное выдается за значительное, - один только шаг до признания значительного ничтожным. Зубоскальство Сенковского нарушало – и тем самым исподволь разрушало – государственную иерархию.

В «Фантастических путешествиях» причудливо перемешаны экзотические приключения, серьезная полемика с научными теориями Кювье и Шампольона, социальная сатира, едкие намеки на современную литературу и т.п. Любой читатель мог найти там что-то ему доступное. И все это было щедро приправлено сарказмом. По замечанию В.Э.Вацура, Сенковский не рассчитывал на единое понимание, но пытался извлечь эффект из самой возможности разных пониманий.

С 1834 года Сенковский становится издателем популярнейшего русского журнала энциклопедического типа: «Библиотека для чтения». Журнал просуществовал до 1848 года. В истории литературы «Библиотека» обычно упоминается рядом с болгаринской «Северной пчелой», да и имена Сенковского и Булгарина ставятся рядом. Однако едва ли что объединяло эти издания, кроме их коммерческого духа. Что же касается политического направления издателей, то видимость официальной тенденции в «Библиотеке» была, но она так плохо прикрывала неизменную насмешливость Сенковского, что журнал подвергался постоянным цензурным нападкам. Даже и Булгарину не всегда удавалось угодить властям: когда он опубликовал невинную сводку о погоде, посетовав на затяжные петербургские дожди, Л.В.Дубельт, глава III Отделения, устроил ему разнос: «Вольнодумствовать вздумал? Климат царской резиденции бранишь? Смотри у меня!»

Повести и фельетоны Сенковского неизменно демонстрировали богатейшее воображение («легкость в мыслях») своего автора. Читатель делается свидетелем «Превращения голов в книги и книг в головы» - причем голова филолога оказывается устроена на манер картотеки, где все слова выстроены то по алфавиту, то «под своими корнями». «Большой выход у Сатаны» (1833) переносит нас в преисподнюю, где черти отчитываются перед владыкой ада в своих славных подвигах. Сенковский поиздевался и над романтической литературой, и над «Умозрительной философией» Шеллинга (Сатана распоряжается заделать ею расщелину в потолке ада, присовокупляя: «через эти умозрения никакой свет не пробьется»). Даже начинается повесть прямо с неожиданного выпада против «Отечественных записок», где якобы утверждалось, будто в недрах земли есть огромная зала в 999 верст вышины – «но «Отечественным запискам» ни в чем – даже в рассуждении ада – верить невозможно».

В «Записках домового» скелеты играют в карты; в «Аукционе» (1834) продается с торгов Земля; в «Похождениях одной ревижской души» (1834) стилем буддийской шастры повествуется о приключениях души, переселяющейся в разные тела. И тяжело же ей приходится в головах дураков и «великих» людей! Не веселее живется душе и с поэтом, мозги которого явно не в порядке; и с ученым. – «Я здесь нашла даже менее для себя занятия, чем в дураке, - жалуется душа. – Он только набивал свою голову сведениями и свой желудок пищею; желудок не варил пищи, я не могла укусить вязких и безвкусных сведений. Не понимаю, на что и посылать нас в ученых!» Один только раз душа пытается подать голос; но ученый убедительно просит ее молчать: - «Я замолчала и легла спать на сведениях».

Снова возникает в «Похождениях одной ревижской души» тема «Горя от ума» и «Двойника»: «Ума никогда не должно употреблять иначе, как в микстуре. Надо развести его пополам или в третьей доле с глупостью или с лицемерством, или с пенником; но всего лучше с эгоизмом; или слегка разлить его подлость, не то хоть растворить в

шутовстве – тогда он весьма приятен, вкусен, мил и дорого ценится. Но чистый, настоящий №1, без подливки, без соуса – упаси меня всемогущий от такого мухомора!»

Не довольствуясь частными шпильками в адрес то одного, то другого объекта, Сенковский «сводит счеты» с человечеством в целом. Продажа света с аукциона приносит несколько неожиданные результаты. Можно было, правда, предвидеть, что никто не пожелает купить нищету, и герой завещает ее тому, кто «напишет самую умную и полезную для людей книгу на земном шаре». Но и друг друга люди ценят куда как не дорого: за всех мужчин оптом женщины дают 82 копейки (даже половину цены не дали! – брюзжит рассказчик); за всех женщин платит 6 рублей приказчик английского магазина («теперь все женщины проданы гуртом в английский магазин!») Ум продан за 7 копеек: «Очень выгодно. Я не надеялся столько». Слава куплена по дешевке шарлатаном: «никто не хотел торговаться, увидев ее при солнечном свете». Зато за правосудие заплатили 2 миллиона и 2 рубля: «они думают, что много выиграли, купив все человеческое правосудие!.. Не надо выводить их из заблуждения. Как бы то ни было, но я вижу, что правосудие есть самая прибыльная статья в этом мире». Счастье просто-напросто украли. - «Пусть же и так: несдобровать этому негодяю, который его спроворил. Он думает, что со счастьем будет счастлив? – Не на то оно придумано!»

Один из самых язвительных выпадов в сторону нравоучительных устремлений русской литературы содержится в «Висящем госте» (1834), где излагается нелепейшая история «спасения невинности и примерной казни злодеяния». - «Здесь было Провидение! – с пафосом восклицает автор. – Оно есть всюду. Те лгут бесчестно, которые утверждают, будто порок и преступление одни счастливы в этом мире».

Играет Сенковский жанрами и стилями, излагая мелодраматические сюжеты в гротескных тонах («Петербургская Барышня», «Вся женская жизнь в нескольких часах») - и в торжественной эпической манере повествуя о выезде семи мелких петербургских чиновников на загородный пикник, в ходе которого они постепенно пришли в такое состояние, что наутро никак не могли вспомнить, о чем вчера беседовали («Потерянная для света повесть», 1835).

Все пронизывающая собой насмешка была и силой, и слабостью Сенковского. Понимание относительности вещей и явлений, лежащее в основе принципа романтической иронии, у него не просто граничило с релятивизмом: оно перерождалось в релятивизм. Потешаясь над человеческой глупостью, хороня всевозможные иллюзии, он и идеалы заставил разделить судьбу иллюзий. Умный и талантливый человек, Сенковский был в высшей степени характерным явлением романтической литературы, отрицающей мир таким, каков он есть. И в то же время он был явлением в высшей степени уникальным для литературы русской, неизменно судившей действительность с позиций нравственного идеала.

Когда Пушкин в «Графе Нулине» смеется над дешевым морализированием, его насмешка относится именно к морализированию (неуместно примененному), а не к морали. Высокие слова комичны, когда они прикрывают лицемерие и вульгарность. Смешна Наталья Павловна, гордо ставящая на место случайного воздыхателя, потому что у нее уже есть постоянный. Но ничуть не смешна Татьяна Ларина – «милый идеал».

У Сенковского идеала в принципе не было. «Мефистофелем русской литературы» назвал его А.И.Герцен, имея в виду тотальную деструкцию, которой Сенковский, со своими навыками ученого-аналитика, подверг окружающую реальность. Такая процедура была в чем-то подобна попытке исследовать человека при помощи скальпеля, чтобы обнаружить в нем душу.

По существу, Сенковский пережил драму, описанную В.Ф.Одоевским в повести «Импровизатор». Но даже и самая эта драма - человека, на глазах которого рассыпается мироздание, - оказывается, в свой черед, осмеяна и спародирована. В «Осенней скуке» (1833) герой томно жалуется:

«... зачем нам жить на свете? Погода ужасна, усы наши обвисли, газеты без новостей, черные галстуки угрожают падением и могут увлечь круглые бакенбарды в общую развалину, театры представляют одни только картины и фантазии, картины почти

ничего не представляют, в словесности не знаешь куда деваться от предисловий, в гостиных от лотерейных билетов, у себя дома от безвременных гостей и исторических романов, на улице от успехов промышленности. Река целую неделю несет лед; проза круглый год несет вздор; у нас, на Руси, лучшие ее страницы засыпаны толстым слоем острых, шероховатых, засаленных местоимений *сей* и *оний*... Разве это жизнь? Лучше пойдем в Неву! Утонем все вместе, так, по крайней мере, будет конец этой скуке».

В конечном счете Сенковский сделался заложником собственной литературной маски. Она надоела ему, но бесповоротно его поработила – успехом у публики. Он попытался было уйти из журналистики – на покой; занялся изобретательством... Но материальные затруднения заставили его вернуться к Барону Брамбеусу. Уже немолодой, больной, он поставлял ежедневные фельетоны в журнал «Сын Отечества». Последний фельетон Сенковский продиктовал за 3 дня до смерти.

6.3. Философский романтизм

Необходимость отказаться от политических надежд и вместе с тем осмыслить произошедшее обратило интересы мыслящей части русского общества от идей французского Просвещения к немецкой философии, которая в это время уже перестала быть уделом кабинетных мудрецов, но еще не превратилась в сухой перечень абстрактных доктрин, не имеющих непосредственного отношения к жизни. Она казалась ключом к решению всех мыслимых проблем. При этом такие авторитетные фигуры, как И.Кант, Г.Ф.Гегель оказались по нескольким причинам оттеснены учением Ф.Шеллинга. Во-первых, оно не было перегружено специальной терминологией, что делало его более «воспринимаемым» для страны, не имеющей собственной философской традиции. Во-вторых, оно являлось менее абстрактным. В-третьих, субъективный идеализм Шеллинга был оптимальной средой, питавшей мировоззрение русских романтиков «второй волны». Романтический тип сознания, представление о самоценности личности проникает не только в философию (Шеллинг, Фихте), но и в социологию (сенсимонистские утопии), в политику (бонапартизм, расцветающий на почве восхищения блистательным взлетом Наполеона, только себе обязанного своей неслыханной славой).

Своеобразным центром освоения немецкой философии стал кружок Н.В.Станкевича в Московском университете, сделавшийся «преемником» «Общества любителей». В него входили такие известные деятели, как В.Г.Белинский, К.С.Аксаков, М.А.Бакунин, В.П.Боткин, М.Н.Катков, Т.Н.Грановский. Стремление к созданию стройной, универсальной картины мира, присущее шеллингианству, отразилось и в высказываниях Н.В.Станкевича («Хочу видеть связь каждого явления с жизнью целого мира»), и в творчестве представителей русского философского романтизма – В.Ф.Одоевского и Д.В.Веневитинова.

6.3.1. Владимир Федорович Одоевский (1804-1869)

По отцовской линии князь В.Ф.Одоевский – потомок рода Рюриковичей, более знатного, чем царствующий род Романовых; он происходил по прямой линии от мученика князя Михаила Черниговского. Мать его – захудалая дворянка. Родился будущий писатель в Москве и там же окончил, с золотой медалью, Благородный пансион при университете.

Впереди его ожидала весьма обширная деятельность на поприще государственной службы: он дойдет на нем до звания сенатора. И вместе с тем Одоевский – один из последних «энциклопедических» типов русской жизни. В сферу его интересов входила не только литература и музыка (он стоял у истоков русской музыкальной критики), но и библиотековедение (помощник директора Императорской публичной библиотеки), журналистика, педагогика, этнография, история, лингвистика, химия, стенография, транспорт, тюремные реформы... «Русский Мефистофель» (Сенковский) естественно

дополнялся в лице Одоевского «русским Фаустом» - так его прозвали приятели, вспоминая кабинет князя, заваленный книгами, рукописями, нотами, заставленный ретортами и колбами, - и посреди этого развала фигуру хозяина в каком-то диковинном костюме средневекового алхимика. По словам В.И.Соллогуба, Одоевский «молился просвещению». Как он сам однажды написал в «Психологических заметках»: «Сказать, что существуют пределы для духа человеческого, может только тот, для кого не существует этих пределов».

Из литературного наследия Одоевского выделяется цикл «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В.Безгласным» (1833). Сельский помещик Белкин у Пушкина и пасичник Рудый Панько у Гоголя дополняются фигурой чудаковатого мудреца, рассказывающего свои диковинные – в первоначальном варианте названия «махровые» - сказки.

Литературоведы много писали о предвосхищении Одоевским проблематики «петербургских повестей» Гоголя. Фантастическое легко сходит за обыденное там, где обыденность фантастична. В «Сказке о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» душа требует возврата принадлежавшего ей тела, которое прибрала к рукам полиция, пока она из него ненадолго отлучилась. Приказной Севастьяныч, к которому душа адресовалась со своей проблемой, ненадолго впадает в недоумение, но, услышав магические слова «пятьдесят рублей», бодро берется составлять прошение. Как и в пушкинском «Гробовщике», даже загробные силы не в состоянии произвести должное впечатление на героя. Русская бюрократическая волокита более ирреальна, чем любые потусторонние фантазмы. Ежедневно является душа к приказному с напоминанием о своей просьбе, на что «Севастьяныч, не теряя бодрости, отвечает: «А вот собираются справки». Тому прошло уже лет двадцать».

Мир «Пестрых сказок» - это мир псевдожизни, одушевляющей марионетки. Любые деформации и метаморфозы, которые претерпевают герои «Пестрых сказок» (а впоследствии гоголевского «Носа» и «Невского проспекта», где части тела существуют как будто совершенно независимо от своих законных владельцев), не губительны для них, потому что куклу, в отличие от человека, можно разобрать и собрать заново; а человека превратить в куклу и после этого уже без опаски им манипулировать. В «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» чиновники, заигравшиеся в карты накануне Пасхи, сами превращаются в карты, а короли с дамами занимают их места:

«... дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, - и составила целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась игра, игра адская...»

Превращение осуществляется свободно, потому что карта есть знак в чистом виде; а в искусственном мирке, в котором вращаются персонажи Одоевского, люди давно уже превратили себя в знаки, в чистые социальные функции: советники, столоначальники... Не сохраняется никакого человеческого «остатка», который воспрепятствовал бы помещению героев в карты.

В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» и «Той же сказке, только на изворот» узнаются мотивы, знакомые по Гофману, Погорельскому... Сам Одоевский в «Эпilogе» к сказкам цитирует гетевского Вертера: «Мне все кажется, что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом». Светское воспитание, обращающее живых людей в безмозглые и бессердечные манекены, автор иронически персонифицирует в образе «басурмана», который обряжает девушку в иностранные тряпки, окуривает ее

дымом заплесневелых сентенций, романов и итальянских рулад – и напрасно после этого юноша, женившийся на красивой кукле, будет внушать ей, что есть на свете добро и любовь. Кукла и здесь видит одни красивые фразы для своего разговорного репертуара:

« - Ну, теперь знаю, знаю; есть на свете добродетель, есть искусство, есть любовь... Примите, милостивый государь, уверения в чувствах моей истинной добродетели и пламенной любви, с которыми честь имею быть...»

- О! перестань, Бога ради, - вскричал молодой человек, - если ты не знаешь ни добродетели, ни любви, то по крайней мере не унижай их, соединяя с поддельными, глупыми фразами...

- Как не знаю! – вскричала с гневом кукла, - на тебя никак не угодишь, неблагодарный! Нет, - я знаю, очень знаю: *есть на свете добродетель, есть искусство, есть любовь*, как равно и почтение, с которыми честь имею быть...»

В своем осуждении фальши и лжи «цивилизованного» общества Одоевский неожиданно оказывается созвучен такому автору, как Л.Н.Толстой. Это касается и его «светских повестей» «Княжна Мими» (1834) и «Княжна Зизи» (1839), и новелл, вошедших позднее в состав «Русских ночей».

Впечатление причудливости «Пестрых сказок» усиливается использованным автором правилом испанской пунктуации: вопросительные предложения в тексте начинаются перевернутыми вопросительными знаками. В мире больше вопросов, чем ответов, - комментирует этот прием современный исследователь (В.Греков); но еще Кюхельбекер заметил по поводу «Русских ночей», что Одоевский поднял огромное количество вопросов: «конечно, ни один почти не разрешен, но спасибо и за то, что они подняты...»

В триаде «мистических» повестей Одоевского: «Сильфида» (1837), «Косморама» (1840), «Саламандра» (1841) на разные лады варьируется очень важная для писателя мысль об ответственности человека за каждое слово, каждый поступок, ибо ничто в мире не пропадает бесследно. Определение «мистические» закрепилось за ними благодаря сильно выраженному элементу фантастического и теме двоемирия, проходящей через все три повести. Но общая идея, лежащая в их основе, ничего мистического в себе не имеет и коротко может быть определена так: человек не должен забывать, что он – существо не только физическое; для него открыта также жизнь ума и духа, - и несчастье готовит себе тот, кто об этом забывает или, еще хуже, стремится поставить силы «того» (духовного) мира на службу самым низменным и корыстным интересам мира «этого».

В «Сильфиде» использован «онегинский» зачин. Скучающий в деревеньке покойного дядюшки наследник от нечего делать листает старинные трактаты по кабалистике и неожиданно для себя вызывает духа – сильфиду, с которой вступает в беседы о таинствах мироздания. Приятель, из его писем узнавший о подобном времяпрепровождении, кидается к нему на помощь с доктором, и в короткое время они совершенно излечивают его от «припадков». Сначала тот горько упрекает друга в том, что он, подобно нерадивому столяру, испортил дорогой инструмент, чтобы затолкать его в стандартный ящик: «ты дал мне счастье, но не мое...» Но воспоминания о сильфиде блекнут окончательно, и вот попечительный друг радуется:

«... завел псарную охоту, поташный завод, плодoperеменное хозяйство <...>; здоровье у него прекрасное, румянец во всю щеку и препорядочное брюшко. <...> Одно только худо: говорят, что он немножко крепко пьет со своими соседями, а иногда даже и без соседей; также говорят, что от него ни одной горничной прохода нет, - но за кем нет грешков в этом свете? По крайней мере он теперь человек, как другие».

Смысл этой развязки образуется контрапунктом, составленным из пересекающихся точек зрения: выраженной – персонажа, подразумеваемой – автора. Для «благоразумного» приятеля быть «как другие» – норма и идеал жизни. Для Одоевского это – самое страшное, что может случиться с человеком. Человек должен быть не тиражированным отпечатком с общего клише, а самим собой – неповторимой личностью. Но

неповторимость эту он может обрести лишь в духовно-интеллектуальной сфере, где его творческие возможности безграничны. В сфере же материальной это всего-навсего возможности потребительские, абсолютно безличные и чисто «количественные». В самом деле, не все ли равно, сколько еще выпить и съесть удастся на своем веку бывшему собеседнику сильфиды?

Значительная часть произведений, публиковавшихся Одоевским в 1830-е гг., была позднее включена им в состав философского романа «Русские ночи» (1844). Он построен как беседы четырех друзей: Фауста, Виктора, Вячеслава и Ростислава. Они разговаривают о человеческом счастье, о силе (и бессилии) просвещения, о путях истории и судьбах искусства... Но в одних словах, по Одоевскому, нельзя искать ответов на такие сложные вопросы. Ответы на них, хотя и косвенные, дает лишь сама жизнь. И вот возникают вставные истории, поясняющие рассуждения персонажей.

Здесь генеральной объединяющей идеей становится представление о пагубной неполноте человеческого бытия. Дорога к счастью для Одоевского ведет через гармонию; но жизнь, какой ее устроили себе люди, ущербна и бесконечно от гармонии далека. Пытаясь реализовать себя в какой-то одной сфере бытия и забывая о прочих, люди достигают результата, прямо противоположного желаемому.

Весьма приблизительно можно распределить вставные новеллы «Русских ночей» по трем группам. Первая посвящена самым заурядным жизненным ошибкам, в которые впадают заурядные люди, подобно благо разумному персонажу «Сильфиды» полагающие, будто счастье и смысл жизни заключены в материальном благополучии по общему «стандарту». Это новеллы «Бригадир», «Бал», «Насмешка мертвеца». Сюжет первой из них будет развернут писателем и в повести 1844 года «Живой мертвец».

Эти произведения, в частности, «Бригадир», предвосхищают проблематику Л.Н.Толстого - особенно «Смерти Ивана Ильича», которая также начинается сценой похорон героя. Интересно, что, в отличие от Толстого, для которого предсмертное раскаяние Ивана Ильича не теряет своей ценности и - в христианском понимании - является плодотворным, для Одоевского запоздалые угрызения совести героя, из загробного мира взирающего на последствия своих земных деяний, только оттеняют ужас его положения, когда уже ничего невозможно исправить. - «Обыкновенно жалеют, плачут об умершем гении... А я и мне подобные? Мы в тысячу раз более достойны слез и сожаления! - сетует бригадир. - Что я оставляю по себе?» Человек, полагающий, будто мир вращается лишь вокруг него и для него, обнаруживает, что он, по сути, и не существует вовсе. Жизнь, вся ориентированная на потребление, угасает бесследно (а в «Живом мертвец» и того хуже - оставив за собой мрачный шлейф злых дел).

Две новеллы в книге принадлежат к одним из ранних образчиков жанра футурологической фантастики (антиутопии) в русской литературе. Это «Последнее самоубийство» и «Город без имени». Они посвящены судьбам людского рода, слепо уверовавшего в *ratio*, в науку и пренебрегшего всем «бесполезным» - искусством, моралью, чувствами... В «Последнем самоубийстве» изображена сначала нравственная, а затем и физическая гибель человечества, зараженного духом мальтузианства и деловито соизмеряющего количество жизненных благ с числом претендующих на них людей. В «Городе без имени» развернута впечатляющая картина торжества доктрины И.Бентама, модного и широко обсуждаемого в то время (ср. в «Евгении Онегине: «...иная дама / Толкует Сея и Бентама»).

В основе теории Бентама лежит принцип пользы как универсального регулятора социальных отношений. Выгода давно зарекомендовала себя надежным стимулом человеческих действий - и вот ревностные бентамиты создают свое государство на этом нерушимом фундаменте. - «Пусть польза заменит шаткие основания так называемой совести, так называемого чувства, все поэтические бредни, все вымыслы филантропов - и общество достигнет прочного благоденствия». В государстве бентамитов не запрещены,

впрочем, ни книги, ни театры, ни храмы – с тем условием, что и они будут полезны: то есть будут проповедовать идею выгоды.

Проходят годы, колония процветает. Но постепенно обнаруживается расхождение интересов разных групп ее обитателей. Пограничные города Бентамии заинтересованы в торговле с границей; внутренние – в войне. И те, и другие ссылаются на общую пользу, «не замечая того, что каждая сторона под этим словом понимала лишь свою собственную». Банкиры наживаются банкротствами, торговцы – спекуляциями, собственники – эксплуатацией чужого труда. Искусство и религия, поставленные на обслуживание потребностей официальной идеологии, утратившие свою независимость, не могут удержать общество от духовной деградации.

Наконец, купцы оттесняют от управления ученых и философов, ссылаясь на то, что самое главное в мире – деньги – в их, купцов, руках. Начинается упадок науки. Купцов, в свой черед, вытесняют ремесленники. Хиреет торговля. Ремесленников сменяют землепашцы. И вот государство лежит в руинах, а его одичавшие обитатели занимаются звероловством в лесах и приносят человеческие жертвы статуе Бентама, которой поклоняются уже как языческому идолу.

В «Психологических заметках» (1843) Одоевский помещает такой комментарий к бентамовской теории пользы:

«Согласимся, пожалуй, с Бентамом и при всяком происшествии будем спрашивать самих себя, на что оно может быть полезно, но в следующем порядке:

- 1-е, человечеству,
- 2-е, родине,
- 3-е, кругу друзей или семейству,
- 4-е, самим себе.

Начинать эту прогрессию наизворот есть источник всех зол, которые окружают человека с колыбели. Что только полезно самим нам, то, отражаясь о семейство, о родину, о человечество, непременно возвратится к самому человеку в виде бедствия».

Итак, ни в чистом прагматизме, ни в науке нет панацеи от человеческих бед. Но ее нет и в «чистом» искусстве, абсолютизовавшем себя и оторвавшемся от жизни. Третья группа вставных сюжетов посвящена судьбам гениев.

Бетховен («Последний квартет Бетховена») мучительно переживает невозможность воплотить свой замысел в том виде, в котором он порожден его воображением, Бах («Себастьян Бах») ощущает отчуждение между собой и людьми: даже в своем семействе он – «лишь профессор между учениками». Их гений не дает им жить; Пиранези («Орере del Cavaliere Giambattista Piranesi») он не дает даже умереть: его невоплощенные замыслы преследуют его как кошмары и требуют жизни, которой он не в силах им дать; грандиозность архитектурных проектов Пиранези обрекает их навечно оставаться проектами. Тем более интересна в этом ряду картин новелла о судьбе поэта, получившего возможность осуществления своей заветной мечты («Импровизатор»). Еще в «Саламандре» (1841) прозвучала фраза: «нет ничего невозможного для воли человека... стоит только пожелать». Но всегда ли человек знает, чего ему следует желать?

Сюжет «Импровизатора» немного напоминает гоголевский «Портрет» (обе повести писались одновременно). Опьяненный видом золота, герой Гоголя восклицает: «Боже мой, если бы хотя часть этих денег!» Некто - но не Бог - услышал его, и вот Чартков на пути к богатству; однако взамен он должен поступиться своим талантом. Когда же Чартков вспоминает, что талант у него был, и начинает лихорадочно разыскивать его следы, он не находит ничего, ибо ищет то, что им продано за деньги и славу.

Однако заблуждение Чарткова лежит на поверхности: единожды проданного обратно не вернешь. Напротив, Киприяно у Одоевского как будто учел все и застраховал себя со всех сторон: он жаждет прежде всего таланта и лишь *через него* - а не *отдельно от него* - его лучших земных плодов: богатства, славы и любви.

Между тем природный талант у Киприяно есть, но, по его мнению, ненастоящий: он сопряжен с тяжким трудом и дает лишь скромный результат. Подлинный же гений, по мысли Киприяно, - способность **производить без труда**: так формулирует его желание Сегелиель, и поэт с ним соглашается. Таким образом, он все же от чего-то отказывается, но это видится не потерей, совсем напротив.

Доктор Сегелиель, к которому обращается импровизатор, выполняет в сюжете роль своего рода «чистой функции», сказочного условия. Он участвует в действии и нужен для него лишь как «исполнитель желаний», притом ценой исполнения объявляется какое-либо условие, с этим желанием не связанное и не имеющее очевидного смысла. Киприяно получает желаемое с двумя оговорками: творческая способность останется с ним навсегда, а вдобавок к ней он получит способность *все видеть, все знать, все понимать*.

Мотив волшебного проникновения в мысли и чувства других людей не раз эксплуатировался в литературе. Но если, например, в «Повелителе блох» Гофмана оно в худшем случае ведет к нескольким неприятным открытиям, то у Одоевского становится проклятием Киприяно. Ужас его положения не в том даже, что он обречен созерцать фальшь, лицемерие, натяжки, лежащие в основе человеческой цивилизации и человеческого общежития, видеть этот театр с неприглядной изнанки его декораций, - а в том, что он утрачивает способность что-либо видеть иначе. Все живое и подлинное тоже оборачивается своей мертвой, механической стороной: любимая женщина превращается в ходячий анатомический препарат, ручеек на лугу - в комбинацию атомов водорода и кислорода, икона Богородицы - в заляпанный красками холст. Он стал хозяином жизни, но нужна ли ему такая жизнь? Вдобавок талант импровизации тоже оборачивается насмешкой: стихи легко льются из его уст, но ничего не трогают в его душе, ибо не из нее рождаются - он приводит в восхищение слушателей, но не себя самого. Кто-то другой вещает через Киприяно, а ему отведена незавидная роль механической шарманки в том механическом мире, который теперь его окружает. Это издевательское соответствие до некоторой степени объясняет, почему роковые подарки Сегелиеля идут «в связке».

Труд и страдания видятся Киприяно препятствием, ценой, о которой можно поторговаться. Но ход событий обнаруживает, что они суть то среднее звено, которое придает смысл целому.

Дары Сегелиеля - это три из четырех даров серафима пушкинскому Пророку: все видеть, знать и понимать - и уметь это выразить: «отверзлись вещие зеницы... и внял я неба содроганье... и жало мудрыя змеи...» Это способности гения, делающие его гением, - но без того единственного, что позволило бы вынести их груз. Этого единственного не подразумевала просьба Киприяно, более того - отрекалась от него: пылающего в груди угля, сердечного жара и страдания, которые переплавили бы его детальное знание в значащее целое. Его вдохновение названо «холодным».

То, что Киприяно рассматривал как **помеху**, - тяжесть своего труда - было на деле предоставленной ему **возможностью** утверждения, реализации своей личности через тот отпечаток, который она накладывает на косную материю, преодолевая ее сопротивление. Отказавшись от нее, он теряет даже возможность управлять собой: ему не дано ни вернуться назад, ни двинуться вперед («Эта способность никогда тебя не оставит...») - он прикован к *здесь и сейчас*.

Заключение, произнесенное доктором над бедным импровизатором, звучит так: «Обо всем размышлять, все на свете читать, говорить и писать, красно и легко, слезно и смешно, стихами и в прозе, в тепле и в морозе, наяву и во сне, на столе, на песке, ножом и пером, рукой, языком, смеясь и в слезах, на всех языках...» В нем перечислены только *что* и *как*, но не *зачем*; иными словами, это установки научного знания. Но мысль и суждение, чтобы двигаться вперед, должны условно расчленивать мир на системы оппозиций, разложить его: «...все высокое и трогательное было подведено под арифметическую прогрессию; непредвиденное разложено в Ньютонов бином; поэтический полет определен циклоидой; слово, рождающееся вместе с мыслью, обращено в логарифмы; невольный

порыв души приведен в уравнение. <...> ...все в природе разлагалось перед ним, но ничто не соединялось в душе его: он *все видел, все понимал*, но между им и людьми, между им и природою была вечная бездна; ничто в мире не сочувствовало ему».

Мир, в который он попал, управляем одним законом - математики. В нем нет добра и зла, любви и ненависти, красоты и безобразия. В нем нет человека и места для человека, так как нет иного смысла, помимо смысла математических формул, комбинаций атомов. Наконец распад захватывает и душу несчастного поэта: «от долговременного борения расшаталось здание души его; поломались тонкие связи, которыми соединены таинственные стихии мыслей и чувствований...»

Одоевскому-художнику была ясна драматическая диалектика прогресса: желания людей, их неудовлетворенность движут мир; но они же ведут к катастрофе при попытке ускорить их реализацию, упростив процесс, изъяв из него «лишние» звенья, которые представляются таковыми анализирующему разуму, привыкшему схематизировать и упрощать - и тем самым заблуждаться. И это понимание неизменно возвращало Одоевского-мыслителя к его излюбленной идее о главенствующей роли, которая должна принадлежать в обществе искусству, открывающему для человека мир, пронизанный ценностями и смыслом. Образ обреченной цивилизации, посчитавшей таким лишним звеном само искусство, как раз и был создан в «Городе без имени».

Альтернативную картину писатель рисует в утопии «4338-й год», при жизни его опубликованную лишь в отрывках. Здесь много частных предсказаний: урбанизация, электроходы, воздухоплавание, управление климатом, замена переписки «электрическим разговором», синтетические ткани и т.п. – но главное не это. Устранена односторонность в развитии личности и социума; место человека в обществе определяется его личными заслугами, а почетнейшим в идеальном государстве Одоевского является звание Поэта.

6.3.2. Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805-1827)

Идейный вождь кружка «любомудров» родился в Москве, в старинной, культурной дворянской семье. По матери Веневитинов приходился четвероюродным братом А.С.Пушкину. Получил прекрасное и разностороннее образование (сначала домашнее, затем – в Московском университете). Уже в ранней молодости выдающиеся способности, замечательная красота и обаяние, а также безответное чувство к красавице Зинаиде Волконской (она была старше его на 16 лет) способствовали созданию вокруг личности Веневитинова ореола биографической легенды, упроченной его ранней смертью. Жизненный путь поэта есть один из вариантов *романтического жизнестроения*, которое стремилось материализовать умозрительный идеал в личности и судьбе человека.

В его лирике можно найти традиционные для начала века мотивы: вольнолюбие («Смерть Байрона», «Песнь грека», «Новгород»); апологетика внутренней свободы, обретаемой в кругу частной жизни («К друзьям», «К друзьям на новый год», «Три части»); разочарование, тоска, переживание бренности земного («Веточка», «Жизнь», «Три розы»), роковая любовь («К моей богине», «Элегия», «Завещание», «К моему перстню»). Два последних стихотворения написаны при отъезде поэта из Москвы в Петербург. Зинаида Волконская на прощание дарит ему старинный перстень, найденный при раскопках Помпеи.

Вот час последнего страданья!
Внимайте: воля мертвеца
Страшна, как голос прорицанья.
Внимайте: чтоб сего кольца
С руки холодной не снимали;
Пусть с ним умрут мои печали...

(«Завещание», 1827)

Пожелание Веневитинова было исполнено. Его друг Ф.С.Хомяков, находившийся при нем в последние минуты его жизни, надел перстень ему на палец. С этим перстнем Веневитинов и был похоронен.

Ты был отрыт в могиле пыльной,
Любви глашатай вековой,
И снова пыли ты могильной
Завещан будешь, перстень мой...
... Века промчатся, и быть может,
Что кто-нибудь мой прах встревожит
И в нем тебя отроет вновь...

(«К моему перстню», 1827)

Предсказание тоже сбылось. В 1930 г. во время ликвидации кладбища при Симоновом монастыре останки поэта были перезахоронены, а перстень передан в Государственный литературный музей.

Веневитинов ушел из жизни, не успев вполне оформиться как мыслитель и художник. Тем более поражает то влияние, которое он сумел приобрести. Друзья не уставали оплакивать его смерть. - «Почему вы позволили ему умереть?» - восклицал Пушкин. Поражают и те труды, которые он оставил. Это не только стихи, но и критика, и философские работы, причем и то, и другое, и третье имеют общую точку пересечения: центральную для Веневитинова тему творчества, тему поэзии и ее высокого предназначения. Сама жизнь, по Веневитинову, есть не что иное, как творчество.

Мысли Веневитинова проясняют и содержание драмы, пережитой героем Одоевского в «Импровизаторе». Люди не просто осуждены к «борению с противоречиями мира» - существует внутренняя потребность в этом борении, ибо только так человек может утвердить себя и свое могущество. Искусство возмещает все разочарования, принесенные жизнью, ибо помогает человеку реализоваться как творцу, причаститься божественному творческому началу. Поэзия – и путь к самопознанию и познанию мира: не поверхностному опыту, который накапливается в житейской суете и ведет только к охлаждению души, а тому глубокому взгляду на Вселенную, который дарован пророку. Именно в трактовке этой темы Веневитинов оказывается особенно близким Пушкину.

В стихотворении «Три участи» он называет самым счастливым удел «беспечного питомца забавы и лени», который свободен от трудов, выпадающих на долю того, кто «века судьбой управляет», и от творческих мук поэта, облакающего весь мир «в стройные звуки». Но сам Веневитинов избирает, тем не менее, путь поэта. Среди «земных сынов» он – «сын богов», отъединенный от них печатью избранничества:

Все чуждо, дико для него,
На все спокойно он взирает,
Лишь редко что-то с уст его
Улыбку беглую срывает.
Его богиня – простота,
И тихий гений размышленья
Ему поставил при рожденье
Печать молчанья на уста.

(«Поэт», 1826)

Веневитинов не признает в поэзии отделения чувства от мысли. Его кумиры – именно поэты мысли: не только Байрон, фигура в пушкинскую эпоху культовая, но и Шекспир, и Гете, которого Веневитинов переводил. Для них нет смерти, они живы, пока могут быть друзьями живым:

Его беседы и уроки
Ловлю вниманьем жадным я;
Они и ясны, и глубоки,
Как будто волны бытия...

- пишет Веневитинов о Шекспире в «Послании к Р<ожалин>у» (1826). Эта же мысль, предшествующая знаменитому «весь я не умру...», - в «Утешении» (1826). Слово поэта – искра, пробуждающая пожар в чужой груди:

Не с тем судьба ее зажгла,
 Чтоб смерти хладная зола
 Ее навеки потушила:
 Нет! – что в душевной глубине,
 Того не унесет могила:
 Оно останется по мне.

Очень «по-пушкински» звучит и «Моя молитва» (1826), написанная десятью годами ранее одного из наиболее зрелых созданий Пушкина – стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны...». Это своего рода жизненное и творческое кредо поэта.

Веневитинов	Пушкин
<p>... Не отдавай души моей На жертву суетным желаньям; Но воспитай спокойно в ней Огонь возвышенных страстей. Уста мои сомкни молчаньем, Все чувства тайной осени, Да взор холодный их не встретит, Да луч тщеславья не просветит На незамеченные дни. Но в душу влей покоя сладость, Посей надежды семена И отжени от сердца радость: Она – неверная жена.</p>	<p>... дух праздности унылой, Любоначалия, змеи сокрытой сей, И празднословия не дай душе моей. Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья, Да брат мой от меня не примет осужденья, И дух смирения, терпения, любви И целомудрия мне в сердце оживи.</p>

Все эти темы сводятся воедино в итоговой элегии Веневитинова «Поэт и друг» (1827). Она строится как диалог; но слова друга, по сути, самостоятельного значения не имеют: они лишь побуждают поэта изложить свои заветные мысли. Жизненная философия друга («наслажденье в полной чаше») – то самое эпикурейство, которое было утверждено в анакреонтике К.Н.Батюшкова, Н.М.Языкова, А.А.Дельвига и как элемент поэтической системы освоено и сразу отвергнуто Веневитиновым.

В элегии появляется и мотив предчувствия ранней смерти:

Душа сказала мне давно:
 Ты в мире молнией промчишься!
 Тебе все чувствовать дано,
 Но жизнью ты не насладишься.

Но это пророчество служит только своеобразной рамкой основной части стихотворения, в которой Веневитинов обращается к своей заветной мысли, роднящей его с Одоевским: о ненапрасной, осмысленной жизни поэта, которому удалось оставить в мире нечто, более долговечное, нежели он сам; обессмертить себя, указав дорогу к свету другим людям. Поэзия, такая, какой ее видел Веневитинов, снимает фатальное несогласие ума и сердца:

Он дышит жаром красоты,
 В нем ум и сердце согласились
 И мысли полные носились
 На легких крыльях мечты.

Слово «мечта» в элегии употреблено 5 раз, каждый раз с несколько иным оттенком значения. «Мечта» принадлежит к числу наиболее популярных слов-сигналов в романтической литературе. Для поэта – как поэта-героя, так и поэта-автора – это слово

оказывается сопряженным с представлением о творчестве, создающем вторую, идеальную жизнь, жизнь-мечту, указывающую путь жизни-действительности. Тем самым преодолевается кардинальное противоречие, наблюдаемое романтиками и выраженное в заглавии книги Н.А.Полевого: «Мечты и жизнь».

Сбылись пророчества поэта,
И друг в слезах с началом лета
Его могилу посетил
Как знал он жизнь! как мало жил!

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Чем можно объяснить расцвет исторических жанров после 1825 года?
2. Какие черты «вальтер-скоттовского» романа наблюдаются в творчестве Загоскина?
3. Каков метод работы Лажечникова с историческим материалом? Чем он похож на тот, что присутствовал в рылеевских «Думах»? Почему романы о далеком прошлом воспринимались современниками как остроактуальные?
4. Сформулируйте коротко политические идеи, выдвинутые в прозе Полевого и драматургии Погодина.
5. В чем была особенность «исторических» романов Вельтмана?
6. С какой целью Погорельский вводит в свою книгу образ Двойника? Чем содержательно объединяются четыре новеллы, входящие в состав книги?
7. В чем дает себя знать совмещение романтического и рационалистического начал в «Двойнике»?
8. Павлов и Сенковский – авторы социально-критичные. Какими средствами каждый из них обозначает свою позицию? В чем разность их идеологий и характеров? Почему именно Сенковский заслужил прозвище «Мефистофеля русской литературы»?
9. По каким признакам лирика Веневитинова квалифицируется как философская?
10. По какому принципу объединяются в цикл «Пестрые сказки» Одоевского? Роман «Русские ночи»?
11. Какая мысль является общей для антиутопии («Город без имени») и утопии Одоевского («4338-й год»)?
12. Вспомните новеллу Одоевского «Импровизатор». Почему в дополнение к дару легкого вдохновения герою дается способность «все видеть, все знать и все понимать»? И почему эти таланты оказываются для своего обладателя губительными?
13. В каком произведении Одоевского, на ваш взгляд, особенно ярко представлена тема романтического двоемирия? Объясните свою точку зрения.
14. Сформулируйте как можно более кратко главную проблему следующих произведений: «Юрий Милославский» Загоскина, «Ледяной дом» Лажечникова, «Ятаган» Павлова, «Сильфида» Одоевского.
15. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем: «Творческое восприятие традиции В.Скотта школой русского исторического романа», «Исторические воззрения Н.А.Полевого и М.П.Погодина», «Жанрово-композиционные особенности романа В.Ф.Одоевского “Русские ночи”», «Проблема «ума и сердца» в сознании русских романтиков», «Фантастика в прозе А.Ф.Вельтмана», «Ирония и сарказм в сочинениях Барона Брамбеуса».

Библиографический список

Основной

1. Маймин Е.А. Русский философский романтизм // Маймин Е.А. О русском романтизме. - М., 1975. – С.145-170, 200-231.
2. Манн Ю.В. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. – М., 2001.

Дополнительный

1. Акутин Ю.М. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А.Ф. Странник. – М., 1977. – С.247-300.
2. Вильчинский В.П. Н.Ф.Павлов. Жизнь и творчество. – Л., 1970.
3. Виролайнен М.Н. Молодой Погодин // Погодин М.П. Повести. Драма. – М., 1984. - С.3-18.
4. Каверин В.А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». – М., 1966.
5. Карпов А.А. Николай Полевой и его повести // Полевой Н.А. Избранные произведения и письма. – Л., 1986. – С.3-26.
6. Курилов А.С. «Услышать уроки истории...» // Полевой Н.А. Клятва при Гробе Господнем. – М., 1995. – С.410-419.
7. Опульский А.И. И жизнь и перо на благо Отечества. – М., 1968 (об И.И.Лажечникове).
8. Переверзев В.Ф. Предтеча Достоевского. А.Ф.Вельтман // Переверзев В.Ф. У истоков русского реалистического романа. - М., 1965. – С.114-215.
9. Песков А.М. Михаил Николаевич Загоскин // Загоскин М.Н. Сочинения. - Т.1. – М., 1987. – С.5-32.
10. Русская драматургия XVII – первой половины XIX века. – Л., 1982.
11. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. – Л., 1973.
12. Сахаров В.И. Раздумье творческого духа (Д.В.Веневитинов). Сеятель мыслей (В.Ф.Одоевский) // Сахаров В.И. Под сенью дружных муз : О русских писателях-романтиках. – М., 1984. – С.126-152, 203-255.
13. Серман И.З. Пушкин и русская историческая драма 1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. – Т.6. – Л., 1969.
14. Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Погорельский А. Избранное. – М., 1985. – С.3-22.

Лекция 7. Александр Сергеевич Пушкин (1799-1837)

Биографии Пушкина обычно начинаются с лицейских лет. Детские годы поэта не дают благодарного материала для хрестоматийных мифов, так как родители к нему были довольно холодны, выказывая явное предпочтение другим детям – Ольге и Левушке. Пушкины проживали в Москве; глава семейства, Сергей Львович, служил по военному ведомству, в 1817 г. вышел в отставку в чине статского советника. В 1796 г. он женился на Надежде Осиповне Ганнибал, внучке «арапа Петра Великого». Отношения с родителями у поэта наладились только в 1830-е годы. Писать стихи он начал, по свидетельству современников, еще в детстве, но эти опыты не сохранились. Дядя Пушкина, брат отца Василий Львович, был известным поэтом (и впоследствии товарищем Пушкина по «Арзамасу», где являлся старейшим членом); брат Лев тоже отличался способностями к стихотворству.

7.1. Лицейский и петербургский период творчества Пушкина

Царскосельский Лицей обязан своим основанием реформатору М.М.Сперанскому. Предполагаемая цель этого учебного заведения, приравненного к университетам, заключалась в подготовке будущих государственных деятелей. Таким образом, оно было привилегированным, и по первоначальному замыслу в нем должны были обучаться также великие князья Николай и Михаил Павловичи.

Открытие Лицея состоялось в 1811 году, первый выпуск – в 1817 году. Уже в этом выпуске, помимо Пушкина, оказались такие незаурядные личности, как поэты В.К.Кюхельбекер и А.А.Дельвиг, мореплаватель, адмирал Ф.Ф.Матюшкин, министр иностранных дел, канцлер А.М.Горчаков, генерал В.Д.Вольховский, директор Императорской Публичной библиотеки М.А.Корф, декабрист И.И.Пущин. Наряду со способными, деятельными чиновниками государственной службы Лицей выпускал из своих стен и людей, представлявших более или менее активную политическую оппозицию. Это было результатом образования, рассчитанного на подготовку человека самостоятельно мыслящего. Неудивительно, что деятельность Лицея часто привлекала неблагосклонное внимание правительства.

Многие лицейские профессора были людьми глубоко образованными и либеральными. Среди них – А.П.Куницын, преподававший нравственные и политические науки и упомянутый позднее Пушкиным в стихах, родной брат Ж.-П.Марата - Д.И. де Будри (французская словесность), Н.Ф.Кошанский и А.И.Галич (русская и латинская словесность), И.К.Кайданов (история). Основной упор в лицейском преподавании делался на гуманитарные науки. При этом не было строго установленного минимума знаний по каждой дисциплине; лицеист избирал для себя несколько наук, наиболее отвечавших складу его ума и дарований, а в остальных получал какие-то общие сведения. Отчасти это было следствием такого положения вещей, когда в Лицей набирались подростки с очень различным, иногда низким, уровнем начального образования, а обучали их университетские профессора. «Среднее» звено, таким образом, оказывалось как бы выпущено: отсюда знаменитая пушкинская реплика: «Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь». Сам Пушкин особыми успехами не выделялся, отличаясь только в русской словесности, французском языке и фехтовании. Тем не менее, Лицей, бесспорно, содействовал становлению думающих, творческих личностей.

Юношеская поэзия Пушкина (годы Лицея и период с 1817 по 1820, проведенный им в Петербурге) демонстрирует стремительное освоение всех «классических» стадий литературного процесса. Пушкин как будто осваивает разработанные поэтические

системы и стили, а затем отбрасывает их, сохраняя для себя лишь то, что признано им за ценное и значительное.

Вполне зрелым классицистическим произведением в державинском духе была его известная ода «Воспоминания в Царском Селе», прочитанная в присутствии великого поэта в день лицейского экзамена в 1814 г. Она была вдохновлена героическим духом военных событий 1812-14 гг. - и вместе с тем восхищавшей Пушкина поэзией Державина, Батюшкова и Жуковского, автора оды «Певец во стане русских воинов», упомянутого в конце «Воспоминаний...» («О скальд России вдохновенный, / Воспевший ратных грозный строй...»). Жизненные реалии сочетаются с привычными поэтическими эмблемами. Вот разоренная пожаром Москва: «Где **мирт** благоухал и **липа** трепетала, / Там ныне угли, пепел, прах». Lipa вполне типична для русской флоры, но этого никак не скажешь о мирте. Широко использует Пушкин грамматические, лексические и пр. старославянизмы – устойчивые приметы высокого стиля:

Утешься, мать **градов** России,
Возри на гибель **пришлеца**.
Отяготела днесь на их **надменны выи**
Десница мстящая Творца.
 Взгляни: они бегут, **озреться** не дерзают,
 Их кровь не **престает** в снегах реками течь;
 Бегут – и в тьме ночной их **глад** и смерть **сретают**,
 А с тыла гонит русский меч.

Опыт, приобретенный в жанре классицистской оды, пригодится Пушкину впоследствии в работе над батальными сценами «Полтавы», над стихотворениями, подобными «Клеветникам России» (1831) и «Бородинской годовщине» (1831).

Увлечение Э.Парни и К.Н.Батюшковым оставило в творчестве молодого Пушкина заметный след в виде «галантно-эротических» мотивов поэзии рококо с ее гедонистической философией: «Красавице, которая нюхала табак», «Рассудок и любовь», «Леда» (все – 1814), «Роза», «Вода и вино» (оба - 1815), «Кривцову» (1817), «Платонизм» (1819) и мн. др. Таких стихотворений у Пушкина в период 1814-1820 гг. – почти половина. Это серия игривых картинок с мифологической окраской, как будто снятых с французских пастелей и гобеленов: фавны, нимфы, пастушки, лукавые намеки, нестрогие красавицы, прозрачные одежды и прозрачные аллегории. Наслаждение – быстро вянущая роза, и не стоит терять время, оплакивая его краткосрочность, лучше обратиться к другим, еще свежим цветам. «Не вечно будешь ты прекрасна, / Не для себя прекрасна ты» - такова заповедь, адресованная красавице («Платонизм»). Подобный же завет дается приятелю:

Не пугай нас, милый друг,
 Гроба близким новосельем:
 Право, нам таким бездельем
 Заниматься недосуг.
 Пусть остылой жизни чашу
 Тянет медленно другой;
 Мы ж утратим юность нашу
 Вместе с жизнью дорогой.

(«Кривцову»)

Анакреонтика, действительно, будет сопутствовать Пушкину всю жизнь. И хотя такого заметного места в его творчестве она уже никогда не займет (и это естественно), подобных стихотворений, включая знаменитую «Вакхическую песнь» (1825), появится еще много. Последнее написанное Пушкиным стихотворение – «От меня вечер Леила...» (1836) – тоже анакреонтическое. Он, как и писал Кривцову, утратил юность вместе с жизнью.

В стиле художественных систем классицизма и рококо Пушкин разрабатывает такие жанры, как ода, антологическая лирика (стихотворения с античными образами или в

античном духе), анакреонтика, гимн, мадригал. Сентименталистские жанры идиллии и романса также осваиваются им в это время. Здесь ближайшие литературные ориентиры Пушкина – Н.М.Карамзин, В.А.Жуковский и К.Н.Батюшков, автор «Моих пенатов». У Пушкина античные божества домашнего очага заменяются «отечественным» домовым («Домовому» - 1819):

Поместья моего незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес, и дикий садик мой,
И скромную семью моей обитель!

Лирический герой ранней лирики Пушкина – еще не alter ego автора, а условная литературная маска, точнее череда масок, сменяющих одна другую применительно к требованиям жанра: певец бранной славы отечества, ветреный эпикуреец, а в сентиментальных стихах – чувствительный мечтатель, «с улыбкой сожаленья» взирающий «на пышность бедных богачей» («Послание к Юдину», 1815). Его собственный мир – сельский домик, окруженный садом, уединенный кабинет с книгами и «друг бесценный».

Жизнь сердца предполагает ценностное переживание не только радости, но и печали («утешение в слезах» Жуковского, «память сердца» Батюшкова). Пушкин отдает дань культу меланхолии в элегии «Осеннее утро» (1816), где природа звучит в унисон переживанию утраты; в романах «Слеза» (1815) и «Певец» (1816). «Певец» впоследствии был включен в либретто оперы П.И.Чайковского «Евгений Онегин»:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?..

Наконец, в этот период закладывается основа романтической лирики Пушкина, пока еще тоже на подражательном уровне, чего он и не скрывает. Стихотворение «Кольна» (1814) имеет подзаголовок «Подражание Оссиану». Стихотворение 1816 года просто называется «Подражание» и выдержано в духе байронической лирики; его основные темы позднее всплывут в элегиях Ленского, о котором его автор с беззлобной насмешкой скажет: «Он пел поблекший жизни цвет / Без малого в осьмнадцать лет». Это и возраст Пушкина во время сочинения «Подражания»:

Я видел смерть; она сидела
У тихого порога моего.
Я видел гроб; открылась дверь его:
Туда, туда моя надежда полетела...

Прости, печальный мир, где темная стезя
Над бездной для меня лежала,
Где жизнь меня не утешала,
Где я любил, где мне любить нельзя!..

Настроения лирического героя «Подражания», элегий 1817 года «Опять я ваш, о юные друзья!», «Не спрашивай, зачем унылой думой...» («И вяну я на темном утре дней», «Кто раз любил, уж не полюбит вновь, / Кто счастье знал, уж не узнает счастья») – чисто эстетическая поза, никак не соотносимая с биографическим обликом юного поэта. Но далеко не все ранние стихотворения Пушкина созданы «с чужого голоса». Появляются уже вещи, в которых проступают черты его собственного художественного мира: размышления о тернистом пути поэта («К другу стихотворцу», 1814); предчувствие будущего: «И неподкупный голос мой / Был эхо русского народа» («К Н.Я.Плюсковой», 1818); тема возрождения души, которая освобождается от чуждого, наносного, подобно тому как великая картина проступает из-под мазни «художника-варвара»:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

(«Возрождение», 1819)

7.2. Ранняя политическая лирика. Разрушение канонов жанра и стиля. «Руслан и Людмила», «Гавриилиада»

Естественно, что Пушкина не миновали одушевлявшие русское общество Александровской эпохи идеи вольнолюбия. Просветительские настроения и гражданский романтизм в духе декабристов находим уже в лицейском стихотворении «Лицинию» (1815). В отличие от Рыльева, создателя «адресной» сатиры «К временщику», Пушкин пишет обобщенный портрет: не Аракчеева в частности, а бесстыдного «любимца деспота» вообще. В заключение формулируется историческая концепция просветителей – о связи свободы с благоденствием и долговечностью государства:

Исчезнет Рим, его покроет мрак глубокий;
И путник, устремив на груды камней око,
Воскликнет, в мрачное раздумье погружен:
«Свободой Рим возрос, а рабством погублен».

Еще заметнее эти настроения в стихотворениях, писавшихся в первые годы после выпуска, в Петербурге. Это своего рода пик политического радикализма Пушкина. Не случайно именно эти произведения: «Вольность» (1817), «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819) – в советских учебниках были представлены как квинтэссенция мировоззрения «революционного» Пушкина. Все три стихотворения распространялись в списках.

Ода «Вольность» была навеяна Пушкину видом мрачного и заброшенного Михайловского замка за окном квартиры братьев Тургеневых на Фонтанке, где поэт часто бывал. «Пустынный памятник тирана, / Забвенью брошенный дворец» был воздвигнут по повелению Павла I, окружен рвами с водой и подъемными мостами. Здесь император уповал спастись от заговорщиков, и здесь же он был ими удушен 11 марта 1801 г.: они оказались не по ту, а по эту сторону стен, в ближайшем окружении Павла. Александр Павлович, что неудивительно, не пожелал жить в замке, и тот пустовал до 1823 года, когда там было размещено Военно-Инженерное училище. Впоследствии в нем учился Ф.М.Достоевский.

В «Вольности» поэт вспоминает о страшной и жалкой участи Павла и о судьбе еще двух монархов: Людовика XVI и Наполеона. Все трое – очень разные люди и разные правители, но сходство в жизненных развязках подталкивало к мысли, что причина его – величия. «Неправедная Власть» утверждает себя «в сгущенной мгле предрассуждений» (идея чисто просветительская). Но «страданье народов» не довлеет себе: оно нависает над головой царей, как дамоклов меч. В государстве, где Закон становится игрушкой в руках сильного, а не общим для всех мерилom справедливости, прав будет тот, кому удастся взять верх в ожесточенной схватке. Это государство обречено на мятежи и гражданские войны. Монарх, не признающий законов для себя, не сможет прибегнуть к их покровительству в роковой для себя час. Такова мысль Пушкина. Ее можно выразить еще короче: беззаконие → дестабилизация общества → гражданская смута. Утишить ее нечем, ибо Закон молчит. Круг замыкается.

Иллюстрирует этот тезис судьба Людовика XVI, по Пушкину, поплатившегося за ошибки своих предков. Безобидный и бесцветный король, он становится жертвой «дремоты» Закона, способствующей сначала притеснению народа, а потом казни венценосца:

Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства,
Главой развенчанной приник
К кровавой плахе Вероломства.
Молчит Закон – народ молчит,
Падет преступная секира...

И се – злодейская порфира
 На галлах скованных лежит.

«Самовластительный Злодей», Наполеон, приходящий на смену Людовику, - личность совершенно иного рода и, во всяком случае, ярко одаренная. В других стихотворениях Пушкина он получит весьма неоднозначную оценку. Но в системе просветительской концепции «Вольности» эта оценка резко негативна, потому что Наполеон также не пожелал восстановить поправленные права Закона, и его тоже ожидает бесславный конец:

Читают на твоём челе
 Печать проклятия народы,
 Ты ужас мира, стыд природы,
 Упрек ты Богу на земле.

Более резкая оценка Наполеона, чем Людовика, объясняется, вероятно, тем, что он узурпировал власть, а не наследовал ее по закону («самовластительный») – и сознательно сделал ее неограниченной, в отличие от слабовольного Людовика, только последовавшего по стопам предков.

Наконец, возникает картина убийства Павла, по имени не названного; вместо этого идет метафорическое замещение – «Калигулы последний час». Характерно, что Пушкин осуждает и «тирана», и его убийц. Беззаконие является ответом на другое беззаконие, но не оправдывается им:

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

И в заключение Пушкин формулирует свое политическое кредо, которое сводится к ограничению самодержавной власти общим для всех (включая царя) законом. Иными словами, речь идет о *конституционной монархии*. Не угрозы и насилие, а благоденствие подданных есть залог процветания государства. Закон оказывается барьером, с одной стороны, для самовластия (самодержавия), с другой – для мятежа. В России же его бездействие отдаёт страну во власть этих враждующих и равно пагубных стихийных сил. Эта мысль оформлена довольно дерзко - как урок царям:

И днесь учитесь, о цари:
 Ни наказанья, ни награды,
 Ни кров темниц, ни алтари
 Не верные для вас ограды.
 Склонитесь первые главой
 Под сень надежную Закона,
**И станут вечной стражей трона
 Народов вольность и покой.**

Формула «вольность и покой» окажется для Пушкина ключевой, и мы еще будем иметь случай проследить ее судьбу в более позднем творчестве, когда она освободится от политического содержания. Не останутся неизменными и политические взгляды поэта, хотя он никогда не сделается поборником самодержавия (как никогда не был и революционером). К этой же идее о неизбежности исторической гибели абсолютизма (т.е. абсолютного характера монархии, а не самой монархии) он вернется в знаменитом первом послании «К Чаадаеву», упоминая об «обломках самовластия».

Здесь уместно обратить внимание и на особенность жанра. Пафос времени, по наблюдению В.А.Грехнева, отразился в оттеснении «твердых» жанров: ода, сатира, идиллия и пр. – подвижными, позволявшими включить и осмыслить разнообразное содержание. Такими жанрами в первую очередь следует признать элегию и дружеское послание. Они были ограничены только специфической эмоциональной доминантой

(элегия) или, того меньше, чисто формальным признаком организации текста (послание). В письме можно писать все, что угодно, и под любым углом зрения.

Эти жанровые предпочтения наблюдаются уже у Жуковского и Батюшкова. Есть они и у Пушкина: одних только посланий до 1825 года он пишет более 80. Но он идет и еще дальше: «К Чаадаеву» совмещает одновременно признаки послания и элегии, мотивы «унылого» романтизма и гражданско-просветительские тезисы. Начинается стихотворение темой разочарования, заканчивается патриотическим призывом. Соответственно, в текст встроены два ряда слов-сигналов, поддерживающих каждый «свою» тему: *любовь, обман, сон, туман* – и *роковая власть, отчизна, святая вольность, самовластье*. Вдобавок они пересекаются, значения их дwoятся: *сон* – и сон юношеских обольщений («Как сон, как утренний туман»), и политическое оцепенение страны («Россия вспрянет ото сна»); герой ждет «минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья».

Это расплывание жанровых канонов уже отличало вольнолюбивую поэзию Пушкина от поэзии декабристов, разграничивавших в собственном творчестве сферы частного и государственного бытия. Их художественное мышление реализовало себя в границах устойчивого стиля.

В «Деревне» жанровое смешение окажется не более и не менее как носителем идеи текста. Композиция его полиметрическая, т.е. строфы образуются не равным числом строк, а по мере завершения одной микро-темы и начала другой. Пропорция частей следующая: 8 - 12 – 14 – 27 строчек. Пушкин использует свой любимый разностопный ямб, имитирующий естественную разговорную интонацию. Но важнее всего то, что стихотворение начинается как идиллия, а завершается как политическая инвектива. Знакомый набор сентименталистских реалий, описывающих сельский быт (сад, луг, светлые ручьи, лазурные равнины озер, парус рыбака, нивы, хаты, стада...), обрывается союзом «но»:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор...

И далее развертывается описание ужасов «барства дикого» и «рабства тощего», как бы в пику чувствительным настроениям «Сельского кладбища» Грея – Жуковского, умилявшихся простоте сельского бытия, укрытого «от мирских погибельных смятений». Именно жанровый контраст, действующий как удар, сообщает особую публицистическую остроту заключительной части стихотворения. В целом оно завершается призывом к реформе «сверху»:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

Александр I также ознакомился со стихотворением и одобрил его, поблагодарив поэта за «добрые чувства». Насколько Пушкин верил, что выраженные в «Деревне» упования могут осуществиться, это другой вопрос. Во всяком случае, в сатирических куплетах в форме рождественской песни (так называемый *ноэль*) «Ура! в Россию скачет / Кочующий деспот», написанных еще в 1818 году, обещания царя «из доброй воли» отдать людям их права прямо названы «сказками».

Монаршее терпение лопнуло, когда до Александра дошел список оды «Вольность». Напоминание об убийстве отца (санкционированном его собственным молчаливым согласием) само по себе было солью на ране. Н.М.Карамзину совместно с графом И.А.Каподистриа, главой Коллегии иностранных дел, куда был по окончании Лицея зачислен Пушкин, удалось убедить царя ограничиться служебным переводом опального поэта в Бессарабию (вместо грозившей ему Сибири). Самым веским аргументом стала

опасность европейской огласки дела. Императору не хотелось предстать в глазах просвещенной Европы гонителем поэзии, хотя бы и вольной.

Пушкин уже покинул столицу, когда вышла в свет его первая поэма, работу над которой он, по-видимому, начал еще в Лицее, - «Руслан и Людмила» (1820). Она продолжала традиции русской волшебной-шутливой поэмы, восходящие к «Душеньке» И.Ф.Богдановича и «Елисею» В.И.Майкова. Вместе с тем она разрушала жанрово-стилистические каноны больше, чем любое из предшествующих ей произведений.

Функция стиля в системе, разработанной М.В.Ломоносовым, - предварительное определение места поэтически отображаемого явления в одной из сфер жизни: высокой, средней (нейтральной) или низкой. Жанр производил дальнейшие уточнения, указывая, в каком ключе надлежит трактовать сам предмет: восхвалять, ужасаться, обличать, высмеивать, умиляться и пр. и пр. Соответственно оформлялись жанровые каноны: оды, трагедии, сатиры, комедии, идиллии и т.д.

Но в пушкинскую эпоху воспринимаемое многообразие мира решительно переставало уместаться в твердых жанровых рамках, которыми обходился XVIII век. Их соблюдение рождало чувство неадекватности, искусственности, короче, «литературности» отражаемой картины мира. Жизнь требовала своего полного, нередуцированного художественного воплощения. Эта задача, к решению которой подводил ход литературного процесса первого десятилетия XIX века, и выпала на долю Пушкина.

Поэма «Руслан и Людмила» обрела в критике и восторженных почитателей (в том числе Жуковского, Крылова, Вяземского, Дельвига, Погорельского), и хулителей, упрекавших поэму в грубости, «низких картинах» и «сладоэротических сравнениях». Между тем в ней не было сцен, более «низких», чем в «Елисею», и более «сладоэротических», чем в «Душеньке». Шокирующее впечатление оставляло **совмещение** в поэме разных жанрово-стилистических планов.

«Руслан и Людмила» в сюжетном отношении представляет собой, по замечанию С.А.Фомичева, комбинацию мотивов сказочных и волшебных-рыцарских романов в духе Л.Ариосто - и даже волшебных-комических оперы вроде «Волшебной флейты» В.-А.Моцарта. Своего рода краткий перечень таких мотивов задан уже в знаменитом «Посвящении» к поэме: «У лукоморья дуб зеленый...» Некоторые из них будут реализованы здесь же («Там в облаках перед народом / Через леса, через моря / Колдун несет богатыря...»), другие - в пушкинских «Сказках» («И тридцать витязей прекрасных / Чредой из вод выходят ясных...»).

Но со сказкой здесь тесно соседствует реальность, с высоким - комическое, с серьезным элементом - пародийный. Размышления Руслана на поле брани, описание счастья Ратмира, картина битвы с печенегами - по отдельности каждый из этих эпизодов вполне выдержан в духе соответствующего ему жанра. Но в композиции поэмы они перемежаются сценами совершенно другого плана. Благородное негодование критики особенно возбудила пародия на «Двенадцать спящих дев» Жуковского. Они появляются на пути Ратмира, причем отнюдь не в облике «инокинь святых»:

И что ж, возможно ль?.. нам солгали!

Но правду возведу ли я?..

Двенадцать дев подкарауливают пригожего путника, чтобы он усладил их печальное одиночество. Сам Жуковский, кстати, не обиделся. Именно в связи с публикацией поэмы был им подарен Пушкину портрет с известной надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя».

В условное время сказки вторгается время реальное, биографическое, обнажая условность. Волшебник Финн рассказывает Руслану о том, как он долгие годы завоевывал любовь прекрасной Наины и наконец преуспел, прибегнув к колдовству. Это бродячий сюжетный мотив сказочного повествования, в котором движение времени произвольно и не отражается на героях до самой их смерти. Влюбленная Наина является перед Финном:

И вдруг сидит передо мной
 Старушка дряхлая, седая,
 Глазами впальми сверкая,
 С горбом, с трясучей головой,
 Печальной ветхости картина.
 Ах, витязь, то была Наина!..

Комический эффект рождается именно из столкновения этого описания со следующим за ним – нисколько не забавным «само по себе» - лирическим излиянием героини:

- Проснулись чувства, я сгораю,
 Томлюсь желаньями любви...
 Приди в объятия мои...
 О милый, милый! умираю...

Драматическое описание свадебной ночи, прерванной явлением Черномора, иллюстрируется «низкой» бытовой сценкой: коршун, уносящий в когтях курицу, которую начал было обхаживать петух.

Наконец, живыми реалистическими черточками наделены и сказочные герои, например, Людмила, жизнелюбивая и кокетливая. Открытие волшебных свойств шапки Черномора совершается самым естественным образом: как всякая женщина, Людмила не может устоять перед искушением на разные лады примерить перед зеркалом подвернувшуюся «шляпку». Особенно легко узнаваемым характером отмечен один из соперников Руслана, трус и хвастун Фарлаф, трубящий о своих будущих подвигах. Имя его созвучно и со словом «фанфарон», и с именем шекспировского Фальстафа.

- Уж то-то крови будет течь,
 Уж то-то жертв любви ревнивой!
 Повеселись, мой верный меч,
 Повеселись, мой конь ретивый!

Под углом зрения жанровых смещений «прочитывается» и поэма «Гавриилиада» (1821), по поводу которой поэту пришлось объясняться с царем - уже с Николаем I. Она навлекла на себя еще более опасные упреки: в безбожии и кощунстве.

«Гавриилиада» представляет собой травестийное прочтение одного из ключевых христианских мифов (о непорочном зачатии) в духе языческих легенд о сожительстве богов со смертными женщинами. На это косвенно указывает и появление в конце имени «Елена» (ассоциация с Еленой Прекрасной), и самое заглавие: (архангел) Гавриил + Илиада. Разрушается традиционная замкнутость мифологических систем. По определению В.С.Непомнящего, тема «Гавриилиады» («Поговорим о странностях любви») – могущество плоти, перед которой бессильны все: от царя Вселенной до самой чистой девушки:

И ты, Господь! познал ее волненье,
 И ты пылал, о Боже, как и мы.
 Создателю постыло все творенье,
 Наскучило небесное моление, -
 Он сочинял любовные псалмы
 И громко пел: «Люблю, люблю Марию,
 В унынии бессмертие влачу...
 Где крылья? к Марии полечу
 И на груди красавицы почию!..»
 И прочее... все, что придумать мог, -
 Творец любил восточный, пестрый слог.

Живой интерес, который пробуждает в Марии обаятельный Гавриил («Так иногда супругу генерала / Затянутый прельщает адъютант») и даже эффектный Сатана, ставит под сомнение вопрос, кто был отцом Иисуса, а также само существование таких явлений и

вещей, которые не допускали бы, при определенных условиях, юмористического к себе отношения.

Поэма послужила источником многих неприятностей для автора. И даже доброжелательные критики, уже после смерти Пушкина, брали извиняющийся тон: да, была «Гавриилиада», но были и такие проникнутые глубоким религиозным чувством шедевры, как «Жил на свете рыцарь бедный...», «Мирская власть», «Отцы пустынноики и жены непорочны...». Молодой Пушкин действительно прошел через увлечение атеизмом, но едва ли был когда-либо серьезно им затронут. В пояснение «Гавриилиады» можно привести слова известного английского писателя и журналиста XX века Г.-К.Честертон, глубоко верующего христианина. В эссе «Обвинение в непочтительности» он писал:

«Абсолютно бессмысленно и нелепо запрещать человеку шутки на священные темы. И по очень простой причине: все темы – священные, других на свете нет. Если нельзя шутить над умирающим, то нельзя шутить ни над кем: ведь каждый человек умирает, кто медленней, кто скорее. Смеяться можно над чем угодно, но не когда угодно. Мы шутим *по поводу* смертного ложа, но не у смертного ложа. Жизнь серьезна всегда, но жить всегда серьезно – нельзя. Можно спокойно, без тени шутки говорить о галстуках, ведь галстуки не вся ваша жизнь – по крайней мере я надеюсь, что не вся. Но в том, что для вас – вся жизнь, в философии или в вере, вы не можете обойтись без шутки. Если же обойдетесь, ждите безумия».

Убеждение писателя продиктовано простым и здравым соображением: в своем отношении к вещам, в которые человек способен поместить себя полностью, будь то вера, любовь или что-то иное, - он должен заключать некоторую долю юмора, которая оградила бы его от опасности себя в них потерять; так же как он должен с юмором относиться к собственной персоне, как бы он себя ни любил и ни уважал. Когда эта внешняя точка зрения – со стороны – отсутствует, а представлена одна внутренняя, самоуважение способно переродиться в тупой эгоцентризм, любовь – в рабскую зависимость, вера – в слепой фанатизм и ханжество.

7.3. Романтический герой в творчестве Пушкина периода ссылки

Время пребывания Пушкина на юге (Бессарабия, Крым, Кавказ), с 1820 по 1824 год, и в сельце Михайловском, со второй половины 1824 по 1826 год, может рассматриваться как внутренне единое: это время становления в его поэзии зрелого романтического метода и обозначения новых творческих горизонтов. В Михайловское поэт был сослан после выключения из службы под надзор полиции и церкви, когда в руки властей попало его перехваченное письмо к Кюхельбекеру, где содержались замечания об «уроках чистого афеизма» <атеизма>, которые он берет в своей южной ссылке (по-видимому, у своего знакомого Вольсея, преподавателя одесского Лицея).

Тема безверия (скептицизм, богоборческие настроения) в известной степени окрашивает один из многочисленных обликов, в которых предстает мятежный «байронический» герой, чей образ впоследствии был богато разработан в творчестве М.Ю.Лермонтова. У Пушкина первые эскизы темы намечаются еще в лицейском стихотворении «Безверие» (1817), где герой объективирован («он») и господствует не осуждение, а чувство живого сострадания к несчастному, лишенному надежды и утешения:

Напрасно в пышности свободной простоты
Природы перед ним открыты красоты;
Напрасно вокруг себя печальный взор он водит:
Ум ищет божества, а сердце не находит.

Уже здесь брезжат первые проблески трагедии лермонтовского Демона. В 1823 г. эта тема развивается в двух стихотворениях: «Надеждой сладостной младенчески дыша...» и «Демон». В первом доминируют, условно говоря, «гамлетовские» мотивы. Стихотворение представляет собой полемическую вариацию на тему знаменитого монолога «Быть или не быть?». Гамлета пугали сны, которые «приснятся в смертном сне»:

... Кто бы плелся с ношей,
 Чтоб охать и потеть под нудной жизнью,
 Когда бы **страх чего-то после смерти** –
 Безвестный край, откуда нет возврата
 Земным скитальцам, - волю не смущал,
 Внушая нам терпеть невзгоды наши...

(пер. М.Лозинского)

Напротив, героя Пушкина приковывает к жизни именно страх небытия, полной пустоты:

Мой ум упорствует, надежду презирает...
Ничтожество меня за гробом ожидает...
 Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
 Таился и пылал в душе моей унылой.

В «Демоне» скептицизм распространяется уже на ценности земной жизни. Злой гений вливает своими речами «хладный яд» в душу человека, очарованного «впечатленьями бытия». Из этого наброска и разовьется позднее лермонтовская поэма о «духе отрицанья», «духе сомненья».

... Неистоимой клеветою
 Он Провиденье искушал;
 Он звал прекрасное мечтою;
 Он вдохновенье презирал;
 Не верил он любви, свободе;
 На жизнь насмешливо глядел –
 И ничего во всей природе
 Благословить он не хотел.

Важно, что в обоих стихотворениях именно утрата человеческих ценностей (мысль, любовь, красота, вдохновение, свобода) представляется Пушкину самым страшным злом.

Другая гигантская фигура, наряду с Шекспиром находящаяся в центре внимания Пушкина, - Гете («Читаю Шекспира и Библию, Святой Дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира», - писал поэт в уже упоминавшемся злополучном письме к Кюхельбекеру). В размышлениях над темой искушения он, естественно, не мог миновать и образ Мефистофеля. Сохранились наброски к замыслу о Фаусте и «Сцена из Фауста» (обе – 1825 г.); это не перевод и не подражание, а тоже оригинальное произведение. В «Сцене» (подзаголовок: «Берег моря. Фауст и Мефистофель») демоническое сопряжено с мотивом исполненных желаний, иссушающих душу скукой и обрекающих ее в добычу аду. Мефистофель издевательски уравнивает жребии людей, изнемогающих – кто от неудовлетворенных страстей, кто от их отсутствия:

Иной от лени, тот от дел;
 Кто верит, кто утратил веру;
 Тот насладиться не успел,
 Тот наслаждался через меру...

«Госка и скука ненавистная» подстерегают человека там, где он думает вкусить счастье, исполнив свою мечту. Пушкин впервые выходит к важнейшей для русской литературы (а также для религии) нравственной проблеме: овладение предметом своих желаний не дает человеку счастья, но грозит опустошением и отчаянием:

Желал ты славы – и добился, -
 Хотел влюбиться – и влюбился.
 Ты с жизни взял возможну дань,
 А был ли счастлив?

- Перестань!..

С 1823 года Пушкин начинает работу над «Евгением Онегиным», с его темой «русской хандры», в пучину которой погружается герой уже на заре своей, такой благополучной, жизни. Вот куда ведет в его творчестве линия, начинающаяся от стихотворения «Безверие».

Наряду с фигурой демонического героя–скептика в поэзии периода ссылки обозначается абрис другого, в чем-то родственного ему романтического персонажа – «мужа рока», «человека судьбы». Он находил очень благодарный предмет для воплощения в личности Наполеона. Однозначно отрицательная оценка «Вольности», где Наполеон видится, с просветительской точки зрения, душителем Закона и Свободы, сменяется оценкой двойственной, когда этот персонаж попадает в романтическую парадигму. Пушкин вспоминает о нем и в элегии «К морю», но специально ему посвящена ода «Наполеон» (1821) и отрывок «Зачем ты послан был и кто тебя послал?..» (1824).

Отнимая свободу у народов, Наполеон одновременно сам является высшим воплощением романтической идеи свободы как отсутствия границ для самоутверждения личности. Уроженец крохотного островка и отпрыск захудалого семейства, начинавший свою военную карьеру «снизу», без всякой поддержки, он в 30 лет становится первым консулом, а в 35 – императором Франции; в течение ближайшего времени – фактическим властителем большей части государств Европы. «Наполеоновской идеей» были одержимы многие современники великого императора, видевшие в нем живой и манящий пример возможностей человека. Отражение этих настроений дает и литература: Жюльен Сорель («Красное и черное»), Андрей Болконский, Раскольников; у Пушкина – Германн и Евгений Онегин, в кабинете которого стоит статуэтка Наполеона.

Второй, хотя и невольной «заслугой» Наполеона Пушкину видится предоставленная им возможность самоутверждения уже не для личности, а для целой страны – России, чей международный авторитет и национальное самосознание небывало выросли после победы в войне. Итоговый вывод представлен поэтом в емких контрастных формулах:

Великолепная могила!
 Над урной, где твой прах лежит,
 Народов ненависть почил
 И луч бессмертия горит.

.....
 Хвала! он русскому народу
 Высокий жребий указал
 И миру вечную свободу
 Из мрака ссылки завещал.

В отрывке «Зачем ты послан был и кто тебя послал?..» Наполеон – «земли чудесный посетитель», «муж судеб» - предстает уже непосредственно как исполнитель воли неведомых провиденциальных сил, возникающий на месте слома жизни, в вакууме Закона и Веры («Вещали книжники, тревожились цари <...>, / Разоблаченные пустели алтари...»). И вслед за этим рождается потрясающая эсхатологическая картина духовного опустошения, за которым уже могут последовать только покаяние и тяжкое искупление – либо последняя гибель:

И горд и наг пришел Разврат,
 И перед ним сердца застыли,
 За власть Отечество забыли,
 За злато предал брата брат.

Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы.
И безразлично, в их речах,
Добро и зло, все стало тенью –
Все было предано презрению,
Как ветру предан дольный прах.

Образ романтического героя в его вызове миру, отпаде от него прорисовывается в конкретных и разнообразных жизненных ситуациях: мятеж, плен, изгнание, обманутое чувство и т.п. В таких стихотворениях, как «Кинжал» (1821) он синтезируется из скрещения исторических имен и реалий: тираноубийцы Брут, Шарлотта Корде, Занд предстают, в духе декабристов, грозным напоминанием о земном суде, предшествующем суду небесному:

Как адский луч, как молния богов,
Немое лезвие злодею в очи блещет,
И, озираясь, он трепещет
Среди своих пиров.

Но уже в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» (1823) обозначилось расхождение Пушкина с декабристами и идеологией Просвещения. Эпиграф к тексту, послуживший импульсом для рождения образа, взят из Евангелия: «Изыде сеятель сеяти семена своя» (Мф., XIII, 3). Зернам, упавшим при дороге, на каменистую землю и в «терние», не суждено дать колосья; проповедь свободы покорному людскому стаду – пустая трата времени, благих мыслей и трудов.

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Во втором (1821) и особенно третьем послании «К Чаадаеву» (1824) исчезает гражданская патетика первого (1818) послания. Определяется перелом в политических воззрениях Пушкина, разочаровавшегося в декабризме еще до его поражения.

Великие тени – Наполеона и Байрона – еще раз вызывает перед внутренним взором созерцателя «торжественная краса» стихии в элегии «К морю» (1824). Только в величии океана находит себе соответствие душа гения: «Как ты, могущ, глубок и мрачен, / Как ты, ничем неукротим». Покинутый им, измельчавший мир отдан на жертву людской суете. Характерно, что недавний пушкинский кумир – просвещение – здесь уже поставлен на одну доску с тиранией:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье иль тиран.

Естественно, что в поэзии периода ссылки образ гонимого, преследуемого таланта возникает не единожды. В радуге исторических реминисценций, наряду с Байроном, – умерший в изгнании (невдалеке от Черного моря) Овидий («К Овидию» - 1821, поэма «Цыганы» - 1825); французский поэт А.Шенье («Андрей Шенье» - 1825). Если Тасс у Батюшкова умирает все же в ореоле славы, хотя и запоздалой, Шенье в расцвете сил гибнет на гильотине, всего за 2 дня до переворота, который мог бы его спасти. Фатум личной судьбы видится частным проявлением исторического фатума, возвращающего все «на круги своя». Французская революция обернулась кровавым террором:

Оковы падали. Закон,
На вольность опершись, провозгласил равенство.

И мы воскликнули: *Блаженство!*
 О горе! о безумный сон!
 Где вольность и закон? Над нами
 Единый властвует топор.

Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
 Избрали мы в цари. О ужас! о позор!

Если вспомнить, какие надежды возлагал Пушкин на союз Закона с Вольностью еще в 1817 году, делается очевидным усложнение его взглядов на исторические перспективы человечества. Никакие реформы, очевидно, не гарантируют прогресса. Но надежда все же живет. Отрывок из элегии, заканчивающийся словами: «Так буря мрачная минет!» - ходил по рукам в списках под заглавием «На 14-е декабря».

Обобщенный образ пленника, жертвы людского (неправедного) суда – в центре знаменитого «Узника» (1822), где тесное пространство темницы размыкается силой страстной мечты о свободе, заставляющей героя на мгновение почувствовать себя на месте орла: «Мы вольные птицы; пора, брат, пора!..»

Психологический портрет некоего «универсального» разочарования в жизни и людях, в духе ранних «подражаний», нарисован в элегии «Я пережил свои желанья...» (1821). Предмет изображения здесь – «чистая» эмоция. Остается только гадать, какие «бури судьбы жестокой» настигли героя и обрекли его на ожидание смерти:

Я пережил свои желанья,
 Я разлюбил свои мечты;
 Остались мне одни страданья,
 Плоды сердечной пустоты...

Но большей частью лирика Пушкина уклоняется от чрезмерного абстрагирования жизненных «обстоятельств» персонажа. В стихотворении «Коварность» (1824) горечь вызвана предательством дружбы. В романах «Черная шаль» (1820) и «Ненастный день потух...» (1824) - изменой в любви, явной или предполагаемой. Для выражения чувств героя нет даже слов в человеческом языке. Молча он убивает неверную гречанку и ее любовника, безмолвно вытирает «кровавую сталь». Но и одно только подозрение приводит ревнивца в такое состояние, что он лишается дара речи:

Никто ее любви небесной не достоин.
 Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

 Но если

Точки (так называемый смысловой эквивалент) вставлены самим автором: они передают интонацию монолога, прерванного страшной мыслью; задыхающегося от боли и гнева человеческого голоса. Романтическая поэтика охотно прибегала к имитации «отрывка»: кажущаяся незавершенность рождала подтекст, представление о глубине и невыразимости переживания (жанр своей элегии «Невыразимое» В.А.Жуковский сам определяет как *отрывок!*). Кроме того, обрыв открывал роскошные перспективы для домысливания возможных исходов. Ту же функцию берут на себя и «висячие» строки в конце стихотворения, не имеющие себе рифмы. Пушкин использует этот прием, например, в «Сожженном письме» (1825), где 14 строк зарифмованы парно, а последняя, 15-я, повисает и обрывается многоточием:

Свершилось! Темные свернулися листы;
 На легком пепле их заветные черты
 Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый,
 Отрада бедная в судьбе моей унылой,
 Останься век со мной на горестной груди...

Ничтожество людских страстей, которыми мир встречает пробудившиеся чувства человека, - причина бегства героя одной из лучших южных элегий – «Погасло дневное светило...» (1820). Настоящее его неверно и зыбко, вверено волнам, по которым несется

корабль. Образ «очарованного *Там*», воспетого Жуковским, лишь смутно проступает в будущем, и не случайно он помещен на черте горизонта, удаляющейся по мере приближения: «Я вижу берег отдаленный, / Земли полуденной волшебные края...». Зато другое *там* - его прошлого, его родины – мучительно отчетливо и реально, особенно в сравнении с туманными надеждами. Это прошлое он уносит с собой, в израненной душе. Возникает батюшковская тема памяти сердца, переживающей память рассудка. Трижды проходит через элегию рефрен («шуми, шуми...»), которым она и завершается: это подчеркивает неотступность переживаний, владеющих беглецом:

И вы забыты мной, изменницы младые,
Подруги тайные моей весны златые,
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

Тема мучительных воспоминаний, заклатья судьбы оживет и в романсе «Храни меня, мой талисман...» (1825). Здесь уже нет ни надежд, ни желаний, кроме желания забыть. Всё, чего ждет человек от будущего – это чтобы оно позволило ему оторваться от прошлого, оцепенеть в бездейственном наркотическом покое:

Пускай же век сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман.

Омрачаются даже анакреонтические мотивы. В элегии «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...» (1821) наслаждение призвано заглушить страх воспоминаний и опасение отравить душу юной девушки: «К чему тебе внимать безумства и страстей / Незанимательную повесть?..»

Вместе с тем есть и в лирике периода южной ссылки, и еще более – ссылки в Михайловское стихи светлые, где романтический герой оказывается способен обрести утраченную гармонию отношений с миром и людьми. Очень выразительна в этом смысле элегия «Редет облаков летучая гряда...» (1820).

Композиционно стихотворение состоит из двух пейзажных зарисовок. Уже в первом четверостишии вырисовывается целостный, всеобъемлющий образ - не конкретной местности, а мира в целом.

Редет облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины...

Последовательно возникают реалии, представляющие четыре мировые стихии: Воздух (*облака*), Огонь (*звезда*), Земля (*равнины, скалы*), Вода (*залив*). Во второй части стихотворения они представлены соответственно следующими образами: *мгла; светило; долины, горы; волны, море*.

Обращает на себя внимание, что в обоих случаях земля представлена как бы в двух ипостасях. Первая - земля-мать, земля, дающая жизнь, включенная в вечный круговорот увядания и обновления (увядшие равнины, долины с растущими в них деревьями). Вторая - это горы и скалы, «кости земли». Они также обладают вечностью, но иного свойства: эта вечность неизменности, а не вечность кругообразного «перетекания» из жизни в смерть и обратно, которая захватывает все рождаемое землей.

Вода традиционно считается посредником между землей и эфирными стихиями воздуха и огня. Она неизменна и в то же время изменяется постоянно, не обладая собственной формой, - и потому причастна обоим «типам» вечности. Она - начало и, возможно, конец всего сущего. С другой стороны, текучая вода устойчиво ассоциируется со временем под влиянием обратного воздействия стертой метафоры: «река - поток,

(течение) времени». У Пушкина вода представлена не текучей, но, однако, и не вовсе неподвижной: «шумят полуденные волны», залив «дремлющий», то есть потенциально способный к движению. Это движение лишено только односторонней направленности.

Время действия этого стихотворения - вечность природного бытия, его пространство - весь мир. Слова «я помню...», «некогда» стирают четкие границы между временами: прошлое не просто было - оно есть, только не сейчас, а «некогда». То же, что было некогда, повторится в будущем, как уже повторяется в настоящем; над осенними равнинами восходит та же звезда, что поднималась над долинами Юга, Та умозрительная высота, с которой созерцает мир герой стихотворения, избавляет его от «прикрепленности» к настоящему, позволяя видеть как бы все время целиком.

Как и в случае с Землей и Водой, в описании пары эфирных стихий - Воздуха и Огня - присутствует элемент динамики, но не подчеркнутой, рождающей представление о неспешных жизненных процессах, совершающихся в природе: «редеет», «осеребрил»; «восход», «сходила ночи тень». Озаренный звездным сиянием, мир распаивается по вертикали и по горизонтали. Луч звезды, падая на землю, выхватывает из мрака обширные пространства, преобразая их и устанавливая связь *горнего* и *дольнего*. «Нежный мирт» и «темный кипарис» одинаково охвачены дремотой.

Человек ощущает себя сродни этой мирной стране, «где все для сердца мило». И даже мысль и чувство пребывают в согласии, на что указывает выражение «сердечная дума». Идее утверждения единства мира служит и привычное поэтическое одухотворение природы, и образ «девы юной», называющей своим именем звезду. Человек един не только с «нижним» природным миром, но и с космосом.

Так называемые «южные поэмы» Пушкина – «Кавказский пленник» (1821), «Братья разбойники» (1822, не окончена), «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824, завершена в Михайловском) – строятся на сюжетном мотиве «человек в чужом / враждебном мире». Их герои насильственно изъяты из своего привычного окружения либо противопоставили себя ему. Лиро-эпический род дает возможность оценить их не только в их переживаниях, но и в действиях. Тем не менее, через все поэмы автор последовательно проводит принцип «недосказанности», как сюжетной, так и психологической. Внутренний мир героев в самые трагические моменты их жизни читателю не открывается, и даже непосредственным свидетелем этих моментов он не является. Что чувствует Пленник после гибели Черкешенки; что послужило причиной смерти Марии и Заремы; что думает всеми покинутый Алеко, и что вообще с ним потом происходит – все это остается неизвестным и косвенно способствует созданию впечатления о не поддающейся выражению в слове бездонности человеческой души.

Все поэмы развивают тему свободы, причем в процессе обозначения конфликта исходная антитеза «свобода – плен» преобразуется: «свобода внешняя – свобода внутренняя».

Сам поэт признавал здесь сильное влияние Байрона. Но между тем в «Кавказском пленнике» у героев нет собственного имени. Они просто *Пленник* и *Черкешенка*. Это не ослабляет личностное начало, но подчеркивает момент типизации. В Пленнике – один из ранних набросков образа «героя времени» (будущая линия Онегина – Печорина), в Черкешенке – идеализированный собирательный портрет «дочери природы» (Татьяна – Бэла). Оба они обречены судьбе, определенной местом и обстоятельствами их рождения: он – вести жизнь светского человека, она – быть выданной замуж по воле отца и брата. Молодой человек уже тяготится своим жребием и ищет спасения в бегстве:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

«Призрак свободы» оборачивается миражом. Все свободно вокруг героя, сам же он превращается в раба. Даже в чувствах и воспоминаниях своих он не свободен – его

преследует образ женщины, не давшей ему ничего, кроме несчастья: «Нет, я не знал любви взаимной, / Любил один, страдал один...». Формулы «лучших дней воспоминанье», «И на челе его высоком / Не изменялось ничего» - отзвучат позже в «Демоне» М.Ю.Лермонтова.

Любовь к человеку другого племени, к русскому приходит к Черкешенке как наваждение, опять же независимо от ее воли («Непостижимой, чудной силой / К тебе я вся привлечена...»). Обретя в этой любви личную судьбу, отдельную от судьбы своего народа, она тем самым уже обречена. Ее страсть безответна. Но она находит в себе силу для решения освободить любимого из плена и умереть. Это единственный поступок в поэме, совершенный свободно, сознательно – и притом ради другого человека: он же оказывается единственным, который приносит благо. Своим спасением Пленник обязан любви и состраданию. Символичен «двоящийся» синтаксис в сцене освобождения - цепь распадается как будто не столько от пилы, сколько от упавшей на нее слезы:

Пилу дрожащей взяв рукой,
К его ногам она склонилась:
Визжит железо под пилой,
Слеза невольная скатилась –
И цепь распалась и гремит...

Драматическое столкновение носителей двух разных культур – Запада и Востока – представлено и в поэме «Бахчисарайский фонтан». В «Кавказском пленнике» нравственное преимущество оказывалось как будто на стороне «естественного человека», не зараженного эгоизмом и душевным холодом европейской цивилизации, - иными словами, на стороне Востока. Здесь распределение ролей радикально меняется. Восток, в свой черед, лишен чего-то очень важного, принадлежащего к завоеваниям западной культуры: в первую очередь, чувства личности, сознания ее ценности.

Однако и здесь идеальное начало оказывается соотношенным с женским образом – юной польской девушки Марии, после татарского набега заключенной в гарем хана Гирея. Для нее тоже исходом становится смерть; но и эта смерть не бесследна. Впервые в жизни Гирей узнает, что такое любовь. Рушится безличное отношение к другому человеку как к вещи, к своей собственности: таково отношение Гирея к его любимой жене Зареме, а ее – к нему (« - Оставь Гирея мне: он мой»).

Обе поэмы в финале содержат выход в «общий план»: в «Кавказском пленнике» это картины покорения Кавказа, в «Бахчисарайском фонтане» - волшебные крымские пейзажи. Повествование не обрывается на трагической ноте, а как будто постепенно растворяется и затухает в примирительных эпических интонациях. Жизни мира, жизни целого не останавливает печальная участь отдельного человека – она отголоском звучит в воспоминаниях и легендах. Фонтан – традиционный символ человеческой жизни – в поэме становится еще и знаком памяти. Воздвигнутый Гиреем после гибели Марии, он переживает и героев, и их время:

Есть надпись: едкими годами
Еще не сгладилась она.
За чуждыми ее чертами
Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда.

Предание о Марии отзовется еще раз в элегии «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824).

В «Цыганах» сохраняется тема конфликта человека «цивилизованного» и «естественного», осложняясь вопросом о границах свободы для романтического героя. Алеко, бегущий из «неволи душных городов» в цыганскую вольницу, оставляющий даже свое имя (*Алеко* – цыганская форма имени *Александр*), осужден убедиться, что не так-то легко убежать от самого себя, каким его сделал этот презираемый им мир. – «Ты для себя

лишь хочешь воли», - говорит ему старый цыган. Утверждая свое право на выбор, Алеко не признает таких прав за другими. Земфира его разлюбила – и Алеко пытается удержать то, что уходит от него, хотя бы убийством.

Бунтуя против судьбы, которая предстает перед ним сначала в виде его социального «удела» (европеец и горожанин), потом в виде утраты любви, - Алеко надеется утвердить свою абсолютную свободу. При этом он не замечает, что попадает в рабство, худшее из всех возможных: в зависимость от собственных неподвластных ему порывов. Не его желания принадлежат ему, а он им. Таким образом, снова возникает тема свободы внешней и внутренней:

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но, Боже! как играли страсти
Его послушною душой!

Ход времени необратим для всех и уносит блага жизни; но если человек не в силах повернуть время вспять, он может изменить свое отношение к тому, что причиняет ему боль. Этот урок пытается преподать Алеко старый цыган, рассказывая ему собственную историю. Год любви, подаренный ему Мариулой, вспоминается сейчас с благодарностью за пережитое счастье, а не с бесполезными сожалениями о его утрате:

... вольнее птицы младость;
Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь.

Человек может естественно и органично вписаться в природный мир, только приемля его законы: вечных перемен, невозвратного движения. На эти законы и ссылается собеседник Алеко, указывая ему на плывущую луну:

Кто место в небе ей укажет,
Примолвя: там остановись!
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись.

Но Алеко не в силах отрешиться от сознания, что мир существует лишь в своем отношении к нему, как его собственность. Это сознание и превращает его сначала в преступника, а затем в отщепенца. Цыгане не хотят жить с убийцей, потому что это значит принять его поступок, и не хотят его казнить, потому что это значит принять его образ действий. Они даже не прикасаются к Алеко, как к зачумленному, - а снимаются с места и оставляют его.

И все же увидеть в жизни «детей природы» рецепт спасения человечества, как Ж.-Ж.Руссо и его последователи, Пушкин не может. «Цыганы» также завершаются обобщающим Эпилогом и репликой лирического повествователя:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Сравнивая разные уклады жизни, разные культуры, Пушкин приходит к заключению, что везде содержится нечто истинное и значительное; более того, в самых своих основах нравственный закон, предписанный человеку, неизменен (это одна из тем цикла 1824 г. «Подражания Корану»), и только от самого человека, а не от его подданства и вероисповедания зависит, сможет ли он воспринять этот закон как собственную внутреннюю потребность, а не внешнее требование.

7.4. Политическая и моральная проблематика трагедии «Борис Годунов»

Политическая трагедия «Борис Годунов» писалась в Михайловском. Работа над ней была завершена 7 ноября 1825 года. И год, и число по отдельности несут в себе значимые для русского политические ассоциации. - «Бывают странные сближенья», - как выразился сам автор по поводу другого своего произведения – шуточной поэмы «Граф Нулин», написанной 14 декабря 1825 года.

Толчком для создания трагедии послужили X и XI тома «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина, вышедшие в свет в 1824 году. В них излагались события от воцарения Федора Иоанновича до падения Самозванца.

«Борис Годунов» очень далек от классицистских трагедий. О «трех единствах» нет и речи: ни одно не соблюдено. Пьеса ближе всего к историческим хроникам Шекспира (вроде «Ричарда III»), с их соединением стихов и прозы, трагического и смешного. Но необычно было то, что трагедия Пушкина не завершалась со смертью протагониста (главного героя). Следом за ней совершаются события, принципиально важные для замысла пьесы, и события эти происходят уже без Годунова и помимо него. Собственно, власть над происходящим он теряет именно тогда, когда принимает власть над царством. Объяснение этого парадокса тоже лежит в идейной плоскости текста.

После экспозиционной сцены – беседы князей Шуйского и Воротынского, открывающей пьесу (их разговор вводит в курс событий), - следует завязка: согласие Бориса принять державу. Но представлено это событие очень нетрадиционно. Ни сам Борис, ни упрашивающие его патриарх и бояре на сцене не присутствуют. Вместо этого – толпа народа, сначала на Красной площади, а затем у Новодевичьего монастыря. Изображены притом даже не первые, а последние ряды этой толпы, - им ничего не видно, да, в общем-то, и все равно, и они механически повторяют действия стоящих впереди:

О д и н:

Что там за шум?

Д р у г о й:

Послушай! что за шум?

Народ завыл, там падают, что волны,
За рядом ряд... еще... еще... Ну, брат,
Дошло до нас; скорее! на колени!

Н а р о д:

(на коленях. Вой и плач)

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!
Будь наш отец, наш царь!

О д и н:

(тихо)

О чем там плачут?

Д р у г о й:

А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета.

Это равнодушие или послушная готовность подхватывать суфлируемые «сверху» реплики: «О Боже мой, кто будет нами править? / О горе нам!» - дорого обойдется Руси. Отсутствие того, что позднее назвали бы «гражданским самосознанием» - вот та часть вины, которая лежит на народе.

Вторая ее часть – на Борисе, притом он принимает ее сознательно. Образ Годунова привлек несколько ранее и внимание К.Ф.Рылеева, трактовавшего этот персонаж в нужном ему духе, как мученика государственной идеи, ради которой он приемлет и

терзания совести. У Пушкина Годунов сложнее и, вероятно, ближе к своему историческому прототипу.

Борис Годунов поднялся до трона из опричников Ивана Грозного. Его положение при дворе упрочил сначала брак с Марией Скуратовой-Бельской, дочерью царского любимца, кровавого Малюты, а затем брак его сестры Ирины Годуновой с царевичем, впоследствии государем Федором Иоанновичем. При молодом и простодушном Федоре Годунов, в качестве ближайшего родственника, становится и его другом, и опекуном, и правителем государства. Помимо Федора, между Годуновым и престолом только одно препятствие – маленький царевич Дмитрий Иоаннович.

В 1591 году Дмитрий при туманных обстоятельствах погиб в Угличе. Молва упорно обвиняла в этой смерти Годунова, который после кончины Федора Иоанновича, последовавшей в 1598 году, принимает высшую власть. Фактически она давно уже находилась в его руках, а сейчас перешла к нему и формально, так как род Мономаха с потомками Ивана Грозного прекратился. Версию убийства Дмитрия поддерживает и Карамзин, добавляя, что в болезненном Федоре Годунов видел «явную жертву скорой естественной смерти» и не спешил, тем более что «как в течение всей жизни, так и при конце ее Феодор не имел иной воли, кроме Борисовой».

У Карамзина акцент сделан на властолюбивых устремлениях Годунова. Пушкин принимает во внимание и общий характер государственной ситуации, который не мог не быть ясен Борису, столько лет стоявшему близ трона. Ни больной и юродивый Федор Иоаннович, ни наследующий ему и тоже болезненный ребенок не могут быть реальными носителями власти. Она станет предметом спора честолюбивых бояр (трагедия и начинается рассуждениями князей, что они – царской «Рюриковой крови»). Бог весть, сколько бед ожидает Русь, пока этот спор будет тянуться! Так чем быстрее он кончится – тем лучше! Власть ведь все равно кому-то достанется, так почему бы не ему? Так и для всех будет лучше, – рассуждает Борис, – ведь он самый опытный и мудрый политик, следовательно, и лучший правитель.

Добиваясь власти, Годунов рассчитывает этим актом объединить свой личный интерес с государственным. «Единое пятно» на его совести (так он его называет в пьесе) – смерть царевича.

Смыкание политической и моральной проблематики трагедии происходит именно в этой точке. Убийство – грех для человека. Но для правителя, который несет ответственность за судьбу государства и других людей, – будет ли оно грехом, если его ценой предотвратятся более страшные беды: раздор, мятежи, возможно, гибель тысяч?

В «Борисе Годунове» сформулирована теория «маленького зла», ценой которого предполагается купить большое благо: будущая теория Раскольникова («да ведь тут арифметика...»). Как арифметическую задачу решает ее и Годунов. Но ответ «не сходится». «Предшественники» героев Пушкина и Достоевского упомянуты в Евангелии. На совете иудейских первосвященников и фарисеев, тревожащихся о судьбе народа, на который Иисус может навлечь гнев римлян, Каиафа говорит: «лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб» (Иоан., XI, 50). Что из этого вышло – известно.

Годунов получает власть и действительно употребляет ее на полезные для государства дела, но начинания его бессильно падают, оборванные цепочкой фатальных неудач: голод, пожары; глухое возмущение «черни», на которую царь жалуется после тщетных попыток привлечь ее на свою сторону:

Живая власть для черни ненавистна,
Они любить умеют только мертвых.

.....

Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро – не скажет он спасибо;
Грабь и казни – тебе не будет хуже.

Наконец, над страной нависает зловещая тень Самозванца и предводимых им польских дружин.

Борису кажется, что виной всему неблагоприятность народа и череда роковых случайностей («Мне счастья нет»). Если бы позиция автора была как-то соотносена с его мнением, это прикрепило бы трагедию Пушкина к романтической традиции: герой, противостоящий, с одной стороны, толпе, с другой – враждебному року. Но весь строй пьесы показывает, что от начала к концу разворачивается цепь тесно связанных причин и следствий.

Над Борисом тяготеет троякий суд: Бога, истории и его собственной совести. В той или иной мере все это – отражение народного суда, народной ненависти, которая видит в нем мало что узурпатора – убийцу.

Неурожаи, стихийные бедствия, внезапная смерть жениха царевны Ксении могут, конечно, рассматриваться как вмешательство провиденциальных сил, казнящих грешника. Но ни одно царствование не протекало безоблачно. Подлинно зловещими эти события делает отношение к ним народного мнения, которое видит здесь перст Божий и, следовательно, возлагает ответственность на Бориса (- «Кто ни умрет, я всех убийца тайный...»). Наконец, это обвинение звучит и в открыто брошенной Годунову реплике Юродивого: «нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит».

Если голос Юродивого – голос народа и Бога (недаром его партия стала одной из центральных в опере М.П.Мусоргского), то летопись Пимена – глас народа и Истории. Летописец Пимен появляется в трагедии единственный раз (сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре») - и только в этом качестве:

Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу...

Григорий, которого рассказ Пимена и подвигает на его отчаянную затею, подводит итог:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца, -
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от Божьего суда.

Наконец, сам царь с горечью признается себе, что не достиг ни блага для Руси, ни счастья для себя самого: «Ни власть, ни жизнь меня не веселят...» Он мог бы устоять под тяжестью всех упреков, если бы обрел поддержку в сознании своей правоты, - но собственная совесть тоже свидетельствует против него. Со ступеней трона навстречу ему поднимается окровавленный призрак мальчика с державой и скипетром в руках:

Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком, стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Современник Пушкина И.В.Киреевский писал, что в трагедии царствует «тень умерщвленного Дмитрия». Она придает силу Самозванцу, который сам по себе – ничто перед Годуновым. У Отрепьева есть свои достоинства: он предприимчив, храбр, набрался кое-какого воинского опыта, - но это всего лишь авантюрист, и он стремится использовать обстоятельства в своих интересах, в сущности так же, как это до него сделал Борис. Отрепьев повторяет его поступок и его логику (почему бы не я?) Более того, он много проигрывает Борису и опытом, и характером. Удача всего предприятия ставится под удар его опрометчивым признанием честолюбивой красавице, задумавшей увлечь царевича. -

«Я не хочу делиться с мертвецом / Любовницей, ему принадлежащей!» - Сама Марина находит его несдержанность жалкой:

Он из любви со мною проболтался!
 Дивлюся: как перед моим отцом
 Из дружбы ты доселе не открылся,
 От радости пред нашим королем
 Или еще пред паном Вишневецким
 Из верного усердия слуги.

Не странно, что и Годунов не верит поначалу в серьезную опасность:

Кто на меня? Пустое имя, тень –
 Ужели тень сорвет с меня порфиру,
 Иль звук лишит детей моих наследства?
 Безумец я! чего ж я испугался?
 На призрак сей подуй – и нет его.

Армия, с которою Самозванец движется на Русь, - жалкая и нестройная орда в сравнении с регулярными войсками Бориса. Но он одерживает одну победу за другой; города сдаются без боя. За него – его имя. Народ видит в нем мстителя за поправленную справедливость, не задумываясь еще о том, что за спиной Лжедмитрия – иноземные рати и мрачный закон, согласно которому зло рождает зло.

В трагедию поэт вводит своего предка, Пушкина, и доверяет ему произнести очень важные слова - о силе, которой держится любое историческое движение:

Я сам скажу, что войско наше дрянь,
 Что казаки лишь только селы грабят,
 Что поляки лишь хвастают да пьют,
 А русские... да что и говорить...
 Перед тобой не стану я лукавить;
 Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
 Не войском, нет, не польскою помощью,
 А мнением; да! мнением народным.

Грех Бориса отнюдь не нуждается в непосредственном вмешательстве Провидения, чтобы навлечь кару на его голову. Он сам влечет ее за собой. Именно преступление Годунова лишило его поддержки страны, породило фигуру Самозванца и открыло дорогу всем дальнейшим бедствиям. Интересно, что в трактовке Карамзина звучат как раз провиденциальные мотивы: внезапная смерть Бориса, точно громом его поражающая посреди торжественного приема, видится карой Божьей, которая и решает исход дела: «И торжество самозванца было ли верно, когда войско еще не изменяло царю делом; еще стояло, хотя и без усердия, под его знаменами? Только смерть Борисова решила успех обмана». Напротив, у Пушкина смерть царя кажется едва ли не избавлением, потому что все свидетельствует о близком торжестве Самозванца.

В «Борисе Годунове» отход Пушкина от фаталистической концепции истории и личности выразился не только в обнажении естественной логики событий. Человеку в мире Пушкина дан *свободный выбор*, и, как правило, даже выбрав неверный путь, он еще получает возможность поправить свою ошибку.

Получает эту возможность и Годунов. Обсуждая с Думой планы усмирения Самозванца, он неожиданно выслушивает такое предложение от патриарха: перенести в Кремль мощи царевича Дмитрия, обнаружившие свою чудотворную силу.

Вот мой совет: во Кремль святыя мощи
 Перенести, поставить их в соборе
 Архангельском; народ увидит ясно
 Тогда обман безбожного злодея,
 И мощь бесов исчезнет яко прах.

В продолжение речи патриарха устанавливается общее смущение, а Борис «несколько раз оттирает лицо платком», - гласит авторская ремарка.

Смущение Бориса вызвано не только страхом приблизиться к останкам своей жертвы. Сделать для народа явным их могущество значит, конечно, погубить Самозванца (если он не Дмитрий, то кто же он?), - но это значит и погубить себя. Силу чудесного исцеления, как правило, получают мощи *невинноубиенного, мученика*. Между тем официальная версия отрицала убийство царевича.

В этот момент Борис еще может спасти Русь признанием своего греха. Но он не в силах на это решиться. И тогда судьба Бориса определяется окончательно.

Финал трагедии замыкает композиционное и сюжетное кольцо. Снова народ, толпящийся у Борисовых палат. Он шумно приветствует Самозванца. Дети Бориса – царевна Ксения и помазанный на царство после смерти отца Федор – томятся в заключении. Вдруг к ним заходит группа бояр и стрельцов. Из дома доносится крик – и смолкает. На крыльцо выходит Мосальский со словами:

- Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы.

Народ в ужасе молчит.

- Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!

Народ *безмолвствует*.

К о н е ц

К власти снова приходит убийца. Возмездие оборачивается кровавым фарсом и очередным преступлением. Пушкин показывает логику трагедии власти и трагедии народа. Безвластие немислимо; но власть искушает и развращает своего носителя, соблазняя его, казалось бы, неотразимыми доводами. Можно ли эффективно править людьми, строго блюдя нравственные прописи? В свою очередь, народу суждено убедиться, какие далеко идущие последствия имело его равнодушие в начале трагедии; как опрометчивы были надежды на скорое восстановление справедливости.

Грех Бориса, который виделся ему единичным, изолированным злом, долженствующим впоследствии загладиться мудрым управлением, приносит плоды и выходит из-под его контроля еще при его жизни. Его поступок создает, выражаясь юридическим языком, прецедент. Не только Отрепьев спешит повторить его успех: казуистическая логика, оправдывающая благовидными соображениями соблазн нарушения долга и закона, повторяется и в рассуждениях Басманова, которому доверяет войска молодой наследник Годунова. Ему предлагают переметнуться на сторону Самозванца «и тем ему навеки удружить». Обдумывая это предложение, Басманов отталкивается от весьма прозаических и меркантильных соображений о его выгоде и безопасности. Его смущают мысли о позоре, который он навлечет на себя, и, чтобы их заглушить, он пускает в ход магическую формулу: «народные бедствия», которые как будто должна предотвратить его измена:

Но изменить присяге!

Но заслужить бесчестье в род и род!

Доверенность молодого венценосца

Предательством ужасным заплатить...

Опальному изгнаннику легко

Обдумывать мятеж и заговор,

Но мне ли, мне ль, любимцу государя...

Но смерть... но власть... но бедствия народны...

Дальнейшие исторические события, оставшиеся за рамками трагедии Пушкина, но ему и его современникам известные, обнаруживают стремительное распространение волны, поднятой преступлением Годунова. Беды Руси не оканчиваются воцарением нового убийцы в 1605 году. В 1606 году он был растерзан заговорщиками. (Вещий сон о гибели – падение с башни – трижды снится Отрепьеву в трагедии Пушкина.) Но начало

уже было положено. В 1607 году на сцену явился Лжедмитрий II, ставленник польско-литовской шляхты («тушинский вор»). Его убили в 1610 году. В 1611 году объявился Лжедмитрий III («псковский вор»), арестованный в 1612 году. Далее следуют печально известные события Смуты, многовластие; польское нашествие... В конце концов провели нечто вроде плебисцита (в восторженном духе описанного в драме Н.В.Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла») и выбрали на царство 18-летнего отпрыска дома Романовых со следующей знаменательной оговоркой: «Миша-де Романов молод, разумом еще не вышел и **нам будет поваден**».

Иными словами, ценой огромных жертв Русь пришла к тому, от чего, как стремился представить дело Годунов, он хотел ее уберечь. На троне оказался недоросль, марионетка. Но это было не все. Чтобы устранить дальнейшие возможные посягновения на престол, в 1614 году в Москве, у Серпуховских ворот, был публично повешен сын Марины Мнишек и Лжедмитрия - Ивашко, которому шел третий год. Трехсотлетнее царство Романовых, таким образом, тоже началось с убийства ребенка.

Как бы ни смотреть на этот факт, с мистической или детерминистской точки зрения, - ни в том, ни в другом случае не странно, что Романовым неважно сиделось на престоле, и большинство из них кончили плохо. Иоанна VI в младенчестве свергли с трона, а в дальнейшем и убили. На Петра I умышляли многократно, в том числе его собственный сын, с которым он свирепо расправился. Петр III убит в итоге переворота, организованного его собственной женой, будущей Екатериной II. Поступок Екатерины открыл дорогу для следующего самозванца: Пугачев возглавил бунт, выдавая себя за спасшегося императора Петра Федоровича. (Связь пугачевщины с прецедентом, созданным Годуновым, присутствовала в сознании Пушкина: в «Капитанской дочке» Пугачев говорит Гриневу: «Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?») Павел I задушен с ведома своего собственного сына, Александра I, в царствование которого декабристы вынашивали свои мятежные замыслы. Николай I (по некоторым источникам) отравился. Александр II погиб, после целой серии покушений, в результате террористического акта. У историков имеются подозрения, что и смерть Александра III не была естественной. Наконец, Николай II был расстрелян вместе с семьей, в том числе с детьми. «Круг» Романовых тем самым замкнулся. Недолго, впрочем, протянули и их палачи: они стали жертвами сталинского террора. Последствия поступка Бориса Годунова дошли до наших дней.

Трагедия Пушкина была опубликована только в конце 1830 года, с цензурными изъятиями и изменениями. В ней поэт заложил фундамент метода *реалистического историзма*, который в дальнейшем и будет находиться в основе его творчества.

Поражение декабристского восстания застало Пушкина в михайловской ссылке. В ходе следствия по этому делу поэт был привлечен к допросу. По распоряжению Николая I его доставили в Москву, где 8 сентября 1826 года произошла их первая беседа, длившаяся более часа. В результате ее как будто наметился позитивный сдвиг в отношениях Пушкина с правительством: несмотря на его признание, что, будь он 14 декабря в Петербурге, то встал бы в ряды мятежников, император обошелся с ним любезно (даже отозвался о Пушкине как об «умнейшем человеке в России»), разрешил проживать в Москве и освободил от общей цензуры (в конечном счете это привело к тому, что цензором Пушкина стал непосредственно шеф корпуса жандармов А.Х.Бенкендорф).

Необходимость в новой биографической и общественной ситуации осознать происходящее обостряет неизменный интерес поэта к проблемам политическим и государственным, к вопросу о роли личности в истории.

7.5. Проблема «человек и история» в творчестве Пушкина второй половины 1820-х г.г. Поэма «Полтава». Принцип реалистического историзма

Пушкин не мог, естественно, не думать об участии декабристов, среди которых было столько его друзей. Практически никто в русском обществе не ожидал такой жестокой расправы, которая последовала: надеялись на амнистию по случаю коронации нового императора. И даже после казни пятерых Пушкин писал Вяземскому: «Еще таки я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна».

Прямо или косвенно с событиями 14 декабря соотнесены такие стихотворения, как «Стансы» («В надежде славы и добра...» - 1826), знаменитое послание «Во глубине сибирских руд...», «Арион» (оба - 1827), отчасти «Анчар» (1828). Даже в традиционном стихотворении на лицейскую годовщину «19 октября 1827», призывая благословение на друзей детства, Пушкин поминает тех, кто встречает этот день «в мрачных пропастях земли».

Посылая в Сибирь стихи, в которых он называл идеи декабристов «высокими», Пушкин подвергал себя большому риску. Но, как ни странно, неприятности на него навлекли не эти стихи (при жизни поэта не опубликованные), а вполне благонамеренные «Стансы», причем именно из-за этой своей благонамеренности. Пушкина стали обвинять в желании подольститься к императору. Между тем герой «Стансов» - не Николай, а Петр Первый («То академик, то герой, / То мореплаватель, то плотник...»). Усматривая сходство в обстоятельствах восшествия на престол обоих царей (стрелецкий бунт – декабристы), Пушкин разворачивает перед Николаем I своеобразную программу царствования «по образцу», не забывая напомнить императору, что его великий предок не был мстителем и отличал от мятежников своих нелицеприятных приближенных, державших высказывать ему неприятную правду. Откликаясь на упреки по поводу «Стансов», Пушкин дополнительно уточнил свою позицию в послании «Друзьям» («Нет, я не льстец...», 1828):

Я льстец! Нет, братья, льстец лукав:

Он горе на царя накличет,

Он из его державных прав

Одну лишь милость ограничит.

.....

Беда стране, где раб и льстец

Одни приближены к престолу,

А небом избранный певец

Молчит, потупя очи долу.

Уже в это время намечается определенный разрыв между Пушкиным и значительной частью российской культурной аудитории, питавшей неприязнь к «дворянской культуре», к тому, что представлялось им – по разным причинам – литературным и политическим аристократизмом Пушкина. Выразителем этих настроений был не только Ф.В.Булгарин, но и Н.А.Полевой, и Н.И.Надеждин. Пушкин же не упускал случая подчеркнуть древность своей фамилии, свое 600-летнее дворянство. В «Моей родословной» (1830), отвечая на эти выпады, он с гордостью упоминает своего легендарного предка Рачу (Радшу) – сподвижника Александра Невского, говорит об участии Пушкиных в народном движении 1612 года, о деяниях Ганнибалов – «африканской» линии своего рода. Конечно, Пушкин движим не глупой спесью, которой нечем хвалиться, кроме родословного древа: в его глазах память о предках есть неотъемлемое условие уважения к истории, традиции, культуре – формам связи людей. Историческая память – это корни, соединяющие человека с его землей; она налаживает

повышенную ответственность, заставляя действовать таким образом, чтобы не омрачить добрую славу предков, а потомкам оставить такой же добрый пример и незапятнанное имя. Об этом идет речь в недоработанном отрывке 1830 года:

Два чувства дивно близки нам –
В них обретает сердце пищу –
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.

Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва,
Как <без источника ?> пустыня
И как алтарь без божества.

Самостоянье является ключевым понятием в мире Пушкина. Само слово это – пушкинское. Содержание его только приблизительно соответствует английскому *self-sufficiency* (□самодостаточность, уверенность в себе, чувство собственного достоинства□). Сюда подключается и пушкинская строчка «Ты сам свой высший суд» (стихотворение 1830 года «Поэту»). И вместе с тем «самостоянье» (пишет И.З.Сурат) – это та вертикаль жизни человека, через которую реализуется его истинное назначение (величие), а восставлена она на чувстве любви к роду и родине. Священны не сами по себе *пепелище* и *гробы*, а способность любить их, личная память человека, имеющая сакральное значение, наделенная чудесной силой («животворящая святыня»).

Не случайно Пушкин включил своего предка в ряд действующих лиц трагедии «Борис Годунов»; не случайно его взор постоянно обращается к событиям петровской эпохи. Это и вехи пути России, и страницы его собственной, «родовой» истории. Особенно тесно смыкаются оба эти аспекта в незаконченном романе «Арап Петра Великого» (1827), где отражается момент выбора своей судьбы знаменитым прадедом Пушкина, Ибрагимом Ганнибалом. Он волен остаться в Париже, где (обещает ему герцог Орлеанский) его заслуги и дарования «не останутся без достойного вознаграждения». Но, повинаясь внутреннему голосу, Ибрагим возвращается в свое второе отечество – «полудикую Россию», чтобы вместе с Петром строить ее будущее. – «Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия». Но, выбирая **собственную судьбу**, Ибрагим невольно выбирает **и судьбу для своей страны**, не только тем, что он сам сделает для нее, но и тем, что предстоит сделать его многочисленным потомкам, в том числе гениальному правнуку. История России без них была бы иной.

Работа над романом была прекращена в начале VII главы. Можно предположить, что перед автором стали вырисовываться такие многообразные и сложные вопросы, что он ощутил невозможность разрешить их в пределах одного произведения, чем-то напоминавшего привычную «вальтер-скоттовскую» схему. Так или иначе, он вернется к образу Петра – в оде «Пир Петра Первого» (1835), поэмах «Полтава», «Медный Всадник»; смерть застала его за работой над историческим трудом «История Петра».

Во второй половине 1820-х годов – в «Борисе Годунове», «Полтаве», в лирике – сформировались в основном принципы пушкинского **реалистического историзма**.

Реалистический историзм отталкивался от достижений историзма романтического (В.Скотт, декабристы и пр.). Он не отказывался от обращения к прошлому в поисках ответа на вопросы настоящего дня. Но в нем обозначились существенные отличия.

Во-первых, реалистический метод нацелен на максимальную достоверность и «документальную подтвержденность» исторического плана повествования. Это касается и событийного ряда, и психологии действующих лиц, которые не выглядят больше актерами в костюмных ролях. В романтическом тексте история – условные театральные подмостки, с которых декламируются монологи на современные темы. Прошлое поставляет материал для иллюстрации заранее заданных автором политических и нравственных тезисов. Если же материал не вполне вписывается в эти тезисы, его без церемоний подправляют, урезают и дополняют. Реализм стремится освободиться от предвзятых идей и найти ответы на свои вопросы в подлинных фактах жизни. Отсюда – установка на документ.

Во-вторых, романтизм в своем осмыслении истории колебался между двумя крайностями: волюнтаризмом и фатализмом. Соответственно, ход событий предстал то как инспирируемый волей сильной личности (Наполеон, Петр I и т.п.), то как результат действия высшей, непостижимой силы: благого Провидения (например, в драме Н.В.Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла») или слепого Рока. В пределах романтического метода нащупать равновесную точку зрения между этими крайностями было невозможно. Человек предстал то как всемогущий творец истории, то как щепка в ее водовороте. Характерно, что даже одна и та же личность могла видеться в обеих ролях: Наполеон до Ватерлоо – полный хозяин своей судьбы и судеб мира; Наполеон после Ватерлоо (без всякого перехода) – игрушка фатальных сил.

Реализму предстояло найти диалектическую равнодействующую в определении меры свободы и возможностей человека в мире, живущем по собственным законам. Иначе говоря, нужно было постичь объективные механизмы истории, понять, как она движется на самом деле (а не как она должна была бы, по субъективному мнению автора, двигаться). Любое действие человека имеет какой-то результат, сцепляется причинно-следственной связью с рядом других действий и фактов. Но просчитать этот результат возможно только в узких пределах, как результат хода в шахматной партии, и даже еще менее, потому что жизнь – шахматная партия с множеством игроков, часто играющих не по правилам.

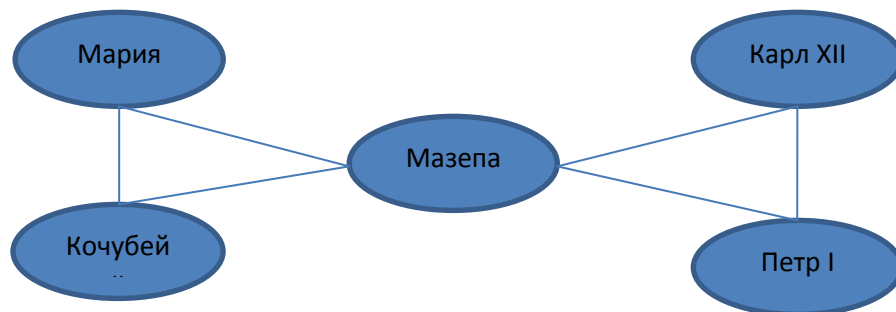
В «Борисе Годунове» уже был показан крах волюнтаристской точки зрения на вещи. Годунов верно рассчитывает все шаги, которые приводят его к трону. До этого момента он как будто управляет событиями. Но как только он достигает власти, дальше все расчеты идут прахом: ни радости для себя, ни довольства для народа. При этом и концепция фатализма «не работает»; вся логика событийного ряда трагедии показывает: то, что Борису видится непостижимой полосой неудач, в действительности есть закономерные результаты его действий. Отрепьев также ловко использует ситуацию в своих интересах; но, чтобы утвердиться на престоле, он вынужден сделать то же самое, что и его злополучный предшественник: убить. Путь к власти – путь через преступления и кровь – вот мрачный исторический закон, который выводит Пушкин вместо дидактического заключения, сделанного из этих печальных событий Н.М.Карамзиным (посягательство на власть есть преступление).

Однако в кругу не зависящих от него объективных обстоятельств человек свободен: он свободен выбирать свое отношение к ним, свою линию поведения (Годунов сознательно совершает убийство на своем пути к трону); наконец, ему дано - до известных пределов - вернуться с полдороги, ведущей в тупик. Признав свое преступление, Годунов мог бы уничтожить Самозванца. Он сам отвергает эту возможность.

Утверждение метода реалистического историзма происходит у Пушкина в поэме «Полтава» (1829). Сразу следует отметить авторские примечания к поэме, являющиеся частью ее текста: они содержат ссылки на исторические факты и документы, использованные в работе над произведением, а также пояснения и комментарии. Даже произведя такую маловажную замену, как имя героини (дочь Кочубея Матрена по

соображениям благозвучия переименована в Марию), Пушкин оговаривает это в примечаниях.

В поэме сохраняется сюжетная двупланность, свойственная роману «вальтер-скоттовского» типа. Из трех ее песен две посвящены преимущественно «частной» сюжетной линии: Мазепа – Мария – Кочубей, и только в третьей песни внимание перемещается в собственно исторический план: Петр I – Мазепа – Карл XII. Фигура Мазепы – объединяющая точка обоих персонажных «треугольников», исторического и частного:



История любви юной дочери Кочубея к старому гетману, развернутая на фоне картин первых военных триумфов Петра I, позволяет Пушкину коснуться очень живой проблемы: судьба частного лица, захваченного течением истории. В бурном потоке событий человек как бы обесценивается, его мечты и стремления, выбивая его из привычной жизненной колеи, толкают в этот страшный водоворот, увлекающий свою бессильную добычу к неотвратимому концу.

Но Пушкин не был бы Пушкиным, представив в своей Марии жертву рока. Ее любовь к Мазепе, как всякая любовь, разумеется, от нее не зависит. Однако, желая отстоять свой выбор, Мария делает это вопреки не только обычному ходу вещей (большая разница в возрасте). На ее чувстве тяготеет и родительский запрет, и тень кровосмешения: Мазепа – ее крестный отец. Своим бегством с гетманом Мария навлекает на себя позор и, возможно (как она полагает), родительское проклятие. Но выбор ею сделан, и сделан сознательно. Путь ее, ведущий к окончательной гибели, определяется, однако, в тот момент, когда Мазепа, замысливший разделаться с Кочубеем, спрашивает ее, отец или супруг ей дороже:

Послушай: если было б нам,
Ему иль мне, погибнуть надо,
А ты бы нам судьей была,
Кого б ты в жертву принесла,
Кому бы ты была отрада?

Смущенная и испуганная Мария просит его замолчать, но, тем не менее, говорит: - «Всем, всем готова / Тебе я жертвовать, поверь». Жизнь отца и собственный ее рассудок – вот чем на деле оказалось это *всё*, обещанное ею гетману. Трагический жребий Марии вызывает глубокое сострадание, но это жребий, ею самой избранный. Слишком большая тяжесть лежала на той чаше весов, которую она захотела уравновесить своей любовью и жизнью – вот почему они сгорели так быстро.

Обречены на поражение и те герои поэмы, которые стремятся в реке истории уловить собственные мелкие жизненные интересы: выдвинуться, свести счеты с врагами. Желание отплатить за поруганную семейную честь толкает Кочубея донести Петру на измену Мазепы – но жертвой этого доноса делается лишь сам Кочубей. Замечательно, что Пушкин трактует его побуждения именно как низкие: им движет не негодование на изменника, а мстительность, и он сам совершает измену – Мазепе, который был его другом и делился с ним своими планами, тогда находившими у Кочубея полное сочувствие.

В свою очередь, и Мазепа у Пушкина виновен, притом самой тяжкою виной. Во время одного из пиршеств с Петром, в ответ на смелое слово, царь хватает Мазепу за усы – и тот смиряется «в бессильном гневе», но в душе дает себе клятву отомстить. У него не хватает ни смелости тут же дать отпор Петру, ни великодушия простить его несдержанность, и он бросает судьбу народов России и Украины в костер своего мелкого злопамятства:

Так, обо мне воспомянать
Хранить он будет до конца.
Петру я послан в наказанье;
Я терн в листах его венца:
Он дал бы грады родовые
И жизни лучшие часы,
Чтоб снова, как во дни былые,
Держать Мазепу за усы.

Но не таким человеческим побуждениям под силу направлять ход истории. Сам Мазепа понимает свое заблуждение, приглядевшись поближе к своему союзнику – Карлу XII и рассмотрев в нем «воинственного бродягу», но не полководца и монарха:

Но не ему вести борьбу
С самодержавным великаном:
Как полк, вертеться он судьбу
Принудить хочет барабаном.

Исторический успех и память в потомстве суждены только человеку, чей жизненный путь идет по «магистральной истории», вписан в жизнь целого – родины, народа. Усиленные этим целым, интенции личности не погаснут в бессильных порывах. Поражение Мазепы предопределяется уже его характеристикой, построенной Пушкиным по принципу градации: каждое новое замечание звучит все более тяжким обвинением – и, наконец, последнее – как гвоздь в крышку гроба:

Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим; <...>
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что **нет отчизны для него.**

Напротив, Петр I, вложивший свои незаурядные дарования в дело строения великой державы, - единственный, чье имя сто лет спустя не стерлось со страниц истории, в то время как имя Мазепы звучит лишь в церковной анафеме, а имя Марии – в песне слепого певца.

В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Однако Пушкин отдавал себе отчет в том, что грандиозность фигуры и дел Петра не вписываются без остатка в одическую хвалу, пропетую ему в «Полтаве», как не вписались и в «Арапа Петра Великого». С иной точки зрения очерчивались и иные контуры; ни личность подобного масштаба, ни последствия ее начинаний не могли быть однозначны. В этом отношении реалистический историзм Пушкина имел общую основу с реалистическим психологизмом, о котором речь пойдет ниже. Поэт еще не раз вернется к

этому образу, стремясь запечатлеть многообразные проекции гигантской тени Петра на русскую действительность.

За пять лет, протекших от окончания ссылки до первой болдинской осени, создана большая часть шедевров зрелой лирики Пушкина. Они отражают гармоничное, целостное мировоззрение, и есть смысл так и рассмотреть ключевые пушкинские стихотворения – как единое целое, с опережающим выходом к произведениям более позднего времени.

7.6. Философская лирика Пушкина. Темы смысла жизни и судьбы

Неизменная констатация философской глубины пушкинской лирики редко сопровождалась убедительной филологической демонстрацией этой глубины, что, по замечанию В.С.Непомнящего, всегда бывает, когда длину окружности пытаются измерить линейкой.

К пушкинской лирике слишком часто применяют мерки, мало ей подходящие. Советское литературоведение, как можно было ожидать, стремившееся подчеркнуть ее революционный дух, в центр этой лирики поставило «Вольность», «К Чаадаеву» и другие политически вольнолюбивые ранние вещи. *Философия*, таким образом, сводилась к *политике*, вдобавок тенденциозно трактованной. Когда же начинали искать какую-то специальную философию, ее не оказывалось. В отличие от М.В.Ломоносова, Е.А.Баратынского, Ф.И.Тютчева и других подобных поэтов, Пушкин, как правило, не оперировал абстрактными категориями. Его мировоззрение было в буквальном, этимологическом смысле слова воззрением на мир, растворенным и отлитым в художественных образах, а не сконденсированным в афоризмах типа «Мысль изреченная есть ложь».

Философия Пушкина – это его взгляд на жизнь, на человека, его судьбу и предназначение. Его беспокоит не столько проблема первичности или вторичности материи, а вопрос о смысле существования и о том, что его оправдывает, об основных ценностях жизни. В этом отношении философской является и та его лирика, которую мы привыкли характеризовать по жанровому признаку как любовную или пейзажную, например. Потому что способность человека к подлинному, глубокому чувству, будь то любовь или переживание красоты мира, составляет как раз одну из важнейших ценностей.

«Солнце нашей поэзии», – назвал Пушкина В.Ф.Одоевский. Впечатление «солнечности», оптимизма Пушкина, общее всем, не подтверждается, однако, «событиями» внутри его художественного мира (лирики в том числе). Катастрофы, убийства, разлуки, измены, эгоизм людей и холод жизни переполняют произведения Пушкина. Сам М.Ю.Лермонтов немногим более мрачен, а такие поэты, как А.А.Дельвиг и А.А.Фет, гораздо «светлее», на первый взгляд. Но в мире, каким его видит Пушкин, существует свобода, равновесие и смысл.

Гармония пушкинской вселенной не держится на молчаливом непризнании тьмы, холода и смерти. – «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» - призыв «Вакхической песни» (1825) – вполне уместный тост на пиру. Но не бывает и быть не может жизни при сплошном солнце. Не может и не должно быть жизни без смерти: это существование искусственных цветов, которые потому и не умирают, что ни минуты не жили.

Свет нуждается в контрастном фоне для себя, чтобы быть видимым. С другой стороны, любой источник света создает тени. – «Я – свет. Я тем и знаменит, / Что сам бросаю тень», - скажет потом Б.Л.Пастернак. И в «Мастере и Маргарите» ревностный ученик Иешуа, Левий Матфей, раздраженный тем, что Учитель послал его с поручением к тому, кого он называет «дух зла и повелитель теней», получает от Воланда такую отповедь:

«- Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и всё живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп».

Можно, конечно, сказать: но это же говорит Воланд! Однако великие религиозные учения древности неизменно ощущали то, что философия сухо называет «диалектическим единством противоположностей». – «Спасаящий душу свою погубит ее», - говорит Евангелие. – «Когда в мире узнают, что доброе – добро, появляется зло. Высокое и низкое друг друга устанавливают», - говорит Дао-Дэ цзин. Всем известный символ Инь-Ян – черно-белый круг, цвета в котором плавно перетекают друг в друга и каждый включает в себя противоположный, - и есть образное выражение этих парадоксов.

Без понимания этого нет ключа к пушкинским образам. Они не открываются, если искать в них «голый свет». В лучах такого света Годунов предстает убийцей-карьеристом, Вальсингам – маньяком, Петр «Медного Всадника» - тираном. Лирика Пушкина выглядит большей частью печальной, а то и просто пессимистической. Прочитайте подряд такие стихотворения, как «Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Демон», «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный...», «Анчар», «Бесы», «Безумных лет угасшее веселье...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Не дай мне Бог сойти с ума...»... Нам пришлось бы признать в них самое безнадежное уныние.

«Воспоминание» (1828) начинается строчкой: «Когда для смертного умолкнет шумный день...» Речь идет о наступлении ночи. Но перифраз *смертный* (вместо *человек*) сообщает вступлению привкус метафоры. Действительно, для героя эта бессонная ночь – еще не ночь смерти, но уже некое подведение итогов жизни. И они оказываются малоотрадными. Его терзают мучительные «угрызенья»;

Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Последняя строчка элегии обладает неопределенной модальностью. Ее можно понять так: «не могу смыть»; хотел бы, но... Время необратимо. А можно и так: «не хочу смыть»; как бы печален ни был мой жизненный опыт, но это мой опыт: пытаться отменить его – значит повторить свои ошибки в будущем. Зачеркнуть часть своей жизни – значит зачеркнуть часть себя самого.

Вероятно, Пушкину не составило бы труда выразиться недвусмысленно, если бы он хотел однозначности. Но, видимо, не хотел. Воспоминания причиняют его герою страдания, от которых он не **может и не хочет** освободиться: он принимает их не в безнадежной покорности, а понимая их смысл для себя.

Искушения безверия и сомнений научают Пушкина ценить веру и жизнь. Страдания сообщают новое значение радости. Известнейшие поэтические формулы Пушкина (не афоризмы, а выражения чувства) заряжены контрастом. Это не враждующие полюса антитезы, как у Лермонтова – это переживание полноты бытия:

Мне грустно и легко; печаль моя светла...

(«На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829)

И пусть у гробового входа

Младая будет жизнь играть...

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829)

Унылая пора! очей очарованье!
 Приятна мне твоя прощальная краса...
 («Осень», 1833)

Коротенькая «Элегия» (1830) исчерпывающе выражает это чувство. В нем ничего нет от дешевого оптимизма. И нет ничего от разочарования и усталости сломленного жизнью человека:

Безумных лет угасшее веселье
 Мне тяжело, как смутное похмелье.
 Но, как вино – печаль минувших дней
 В моей душе чем старе, тем сильнее.
 Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
 Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
 Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
 И ведаю, мне будут наслажденья
 Меж горестей, забот и треволненья:
 Порой опять гармонией упьюсь,
 Над вымыслом слезами обольюсь,
 И, может быть – на мой закат печальный
 Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Он не пытался закрывать глаза на сомнения и тоску, когда они приходили. В день своего рождения, 26 мая 1828 года, он пишет стихотворение о жизни: «Дар напрасный, дар случайный...» В нем сформулированы так называемые онтологические вопросы: о смысле жизни и смерти, о предназначении человека и его месте на Земле:

Дар напрасный, дар случайный,
 Жизнь, зачем ты мне дана?
 Иль зачем судьбою тайной
 Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
 Из ничтожества воззвал,
 Душу мне наполнил страстью,
 Ум сомненьем взволновал?

Цели нет передо мною:
 Сердце пусто, празден ум,
 И томит меня тоскою
 Однозвучной жизни шум.

Пушкин знает, что на эти вопросы не получит ответа от мира. На них можно дать ответ только самому себе. У человека нет поставленной ему извне цели; цель определяет он сам – но и масштаб его личности, в свою очередь, определяется масштабом этой цели. «Жизни мышья беготня», как выразился Пушкин в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830), не навязывает нам готового смысла, но это и побуждает человека к жизни-поиску, а не жизни-прозябанию. Однозвучный стук часов напоминает о том, что каждое мгновение может быть чем-то наполнено:

От меня чего ты хочешь?
 Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу,
 Смысла я в тебе ищу...

Это слово включает стихотворение: *ищу*...

Жизнь с ее страданиями и сомнениями включает в себе некие абсолютные ценности, переживание которых и помогает человеку принять все ее темные и светлые дни, даже при условии, что темных будет больше. Исток и предпосылка такого приятия – свобода, *самостоянье человека*. Свобода, дающая право выбора, вплоть до выбора своего собственного смысла жизни. В мире Пушкина есть обстоятельства, ограничивающие действия человека, - но выбирать свое отношение к ним волен он сам. Есть судьба, как единство этих обстоятельств и этого отношения (поведения, реакции человека), но нет рока. Рок для Пушкина – нечто настолько чуждое, что его образ органично вписывается, пожалуй, только в балладу «Песнь о вещем Олеге» (1822), в языческие времена.

Сопрягаясь со смертью, самым главным и страшным орудием человеческой несвободы, жизнь смертью не зачеркивается – она переходит лишь в иные, новые формы. Пушкину в высшей степени свойственно чувство человеческого бессмертия, и это бессмертие человек обретает в открытых ему возможностях любви и творчества.

Планы физического, эмоционального и интеллектуального существования личности – тело, душа и дух – продолжают себя в жизни потомков, в привязанностях сердца, переживающих самое смерть, и в памяти поколений, земными делами человека («памятник нерукотворный»). Вот что дает основание Пушкину спокойно заметить в «Евгении Онегине»: «... наши внуки в добрый час / Из мира вытеснят и нас...». *Добрый час* – так назван час смерти.

Очень важное слово для Пушкина – *пора*. Оно встречается у него часто и включает в себе чувство поступательного движения времени, измеряемого возможностями, отпущенными человеку для самоутверждения. В каком-то смысле можно сказать, что и «Евгений Онегин» описывает драму человека, в это время не вписавшегося – попавшего *не в пору*; как писал В.О.Ключевский: «18-летний философ с охлажденным умом и угасшим сердцем, он начал жить, т.е. жечь жизнь, когда следовало учиться; принимался учиться, когда другие начинали действовать; устал, прежде чем приняться за работу <...>; не умел влюбиться, когда это было нужно; ...поспешил влюбиться, когда это стало преступно...»

Среди стихотворений, где доминирует тема *поры* - своевременности, - «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829). И древний дуб, и маленький ребенок вызывают у героя чувство измеренности собственных будущих дней: «Мне время тлеть, тебе цвести». Но вместо уныния и тоски обнаруживается удивительное небезразличие к «миру-без-меня»:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Казалось бы, не все ли равно – *где* и *как*, если тело «бесчувственное»? Ум как будто должен так и полагать, а внутреннее чувство говорит – нет. Это и есть интуитивное ощущение собственного бессмертия, в том числе физического, вечной причастности к миру, растворенности в нем. В дальнейшем будут видны разительные отличия от этой установки в лермонтовской вариации той же темы – «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

Спокойно думать о смерти, не переживая ее как полное уничтожение, поэту помогает, во-первых, то чувство связи времен, о котором речь шла выше. Человек включен в великую цепь поколений: в нем живы его предки, и сам он жив в своих потомках. Эта тема вернется грандиозным обобщением в одной из итоговых элегий – «Вновь я посетил...» (1835). В местах своего бывшего изгнания Пушкин переживает чувство приобщения к вечности; он – *здесь* и *сейчас*, но одновременно он *там* и *тогда* - в

прошлом («Минувшее меня объемлет живо...»), и в еще более далеком прошлом (воспоминание о воспоминании, Past Continuous Tense):

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим – и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...

- и в будущем, образ которого создает молодая поросль сосен; они возмужают уже не для него самого, но для его внука, и напомнят ему о нем, как ему самому сейчас эти сосны – граница «владений дедовских» - напоминают о предках:

Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

Теме элегии отвечает и ее форма – *отрывок*, имитация фрагмента, выхваченного из непрерывного потока жизни.

Способ связи с миром, переживание единства с ним в самом общем смысле можно определить как любовь. Она есть путь к бессмертию, потому что дает человеку единственную в своем роде возможность, не утрачивая своей индивидуальности, своего «я», преодолеть его ограниченность, конечность, приобщившись к жизни целого: мира и людей. Это не только любовь к женщине (мужчине), но и отношения, связывающие человека с друзьями, и привязанность к Отечеству / Родине: мужская и женская «ипостаси» этого понятия отвечают образам России – могущественного государства (патриотическая лирика) и России – родной земли (пейзажная лирика).

О смысле и эмоциональном наполнении стихотворений, подобных «Воспоминаниям в Царском Селе» или «Клеветникам России», уже говорилось: их пафос – это усиление личности ее связью с Отечеством, его историей и славой. Содержание пейзажной лирики в интересующем нас плане – переживание человеком своей «одноприродности» с миром, единой с ним основы. Способность души резонировать в ответ на состояние природы доказывает их нерасторжимую связь. Английские романтики «озерной школы» пользовались для этого случая понятием «пантисократия» - равенство всех земных созданий, их общая пронизанность высшим началом.

Среди многообразных пушкинских пейзажей есть и морские («К морю»), и горные («Кавказ»), но естественно его тяготение к пейзажам среднерусским, притом редкое по его времени предпочтение отдает он осени и зиме. Зима перестает у поэта однозначно ассоциироваться со смертью, как это наблюдается в европейской лирике. Она предстает в ореоле амбивалентных мотивов: холод, блеск, оцепенение, праздничная торжественность. Благодаря своему «пограничному» характеру между жизнью и смертью (смерть природы, но смерть с будущим возрождением; на зимнее время приходится и Рождество) это время года ощущается волшебным, фантастическим, с исчезающей гранью между мирами.

Пушкин создает богатейший спектр зимних пейзажей в «Евгении Онегине» и в лирике. «Зимний вечер» (1825) – знаменитое «Буря мглою небо кроет...» - пейзаж бурный и печальный; человек укрыт от неистовства стихии, но откликается душой на ее плач. «Зимняя дорога» (1826) («Сквозь волнистые туманы...») тоже печальная, но тихая и лунная; она томит чувством однообразия и внушает желание человеческого тепла: «Грустно, Нина: путь мой скучен...». «Бесы» (1830) уже отдают человека во власть стихий. С аллюзийной темой блуждания-заблуждения на дороге жизни переплетается другая: душа человека откликается и миру родного края, и миру природных (нечеловеческих) тайн – всей Вселенной (И.Ильин).

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,

Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Еще иная тональность зимнего пейзажа – в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» (1829), где в зимний ландшафт вписан вседневный быт и согревающая его тема цветущей на морозе любви. Опять всплывает знаменитая, оговоренная в «Евгении Онегине» рифма: «розе – морозе», и последний стих повисает холостым, создавая впечатление реплики, оборванной поцелуем:

Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Продолжает тему написанное сразу вслед знаменитое «Зимнее утро» (1829) – «Мороз и солнце; день чудесный!» Сюда включены обе основные зимние линии: воспоминание о вчерашней вьюге и восторг сегодняшней торжественной красотой. «Зимнее утро» продолжает и развивает онегинские зарисовки: «На красных лапках гусь тяжелый» (4, XL-XLII), «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...» (5, I-II) и др.

Еще ближе оказывается Пушкину красота русской осени. Осенняя тема неразрывно соединена с темой творчества («Осень», 1833). Ярко-красочный мир весны и лета, традиционно опоэтизированный в лирике, своим материальным богатством и блеском заслоняет в глазах Пушкина то главное, что отчетливо проступает в природе увядающей: глубинные сущности мира и жизни, равновесие жизни и смерти – «пышное природы увяданье». Это ее состояние оказывается наиболее благоприятствующим вдохновению: «... в сладкой тишине / Я сладко усыплен моим воображеньем».

Созвучность миру у Пушкина иного рода, чем романтическое «бегство в природу» - от людей; у него нет никакого противостояния, а есть взаимодополнение.

Переживание слитности собственной жизни с жизнью другого человека реализует себя в любовной лирике и дружеских посланиях. Среди большого числа (более ста) дружеских посланий можно отметить «19 октября» (1825), где отчетливо выделяется собственно философский аспект темы. Чувство неразрывности лицейского круга так сильно, что Пушкин живет не только своей собственной жизнью, а как бы и жизнью каждого из своих друзей (Матюшкин, Пушин, Горчаков, Дельвиг, Кюхельбекер) и всех, кто причастен к этому кругу, «наставников» и даже царя – нелюбимого, но все же «он основал лицей»; и Пушкин провозглашает тост в его честь.

И так же любая смерть, кого-то вырывающая из этого круга, становится не просто утратой, а личной потерей, личным умалением. Так воспринимает Пушкин известие о кончине «кудрявого певца» (Корсакова), и в этом духе трактован в финале послания лирический герой: в последней строфе это уже не Пушкин, а тот «несчастный друг», кому суждено пережить остальных и в одиночестве встретить очередную лицейскую годовщину:

Пуускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

Этим последним станет А.М.Горчаков, умерший в 84 года.

И, наконец, любовная лирика. Она занимает совершенно особое место в русской поэзии: уже тем, что Пушкин – едва ли не единственный автор, у которого любовь предстает неомраченной, светлой, жизнеутверждающей силой. Любовное чувство у Жуковского окрашено в меланхолические тона разлуки, у Батюшкова – безответности. У Лермонтова любовь – камень, положенный в протянутую руку, у Баратынского – «отрава сладкая». У Тютчева это – «поединок роковой», а у Фета – утопия, место которой в стихах, но не в жизни. Для Пушкина всё совершенно иначе, несмотря на то, что здесь находится место не только восторгам, но и сомнениям, и утратам, и безответности, и забвению.

Поэтический дар, разумеется, редкость. Но не меньшая редкость – дар любви (как любви, а не как «науки страсти нежной», которую в юности превзошел Онегин). Исключительным совпадением можно считать совмещение их в одной личности, что, видимо, и имеет место в случае с Пушкиным. Это никак не означает, что остальные названные поэты не были способны любить. Но для иных из них любовь, оставаясь нереализованной, становится своего рода незаживающей раной: пусть она сублимируется в творчестве, но все равно продолжает причинять боль. Большинство же любит самым обычным образом, как в массе своей любят люди: не *другого*, а *себя в другом*. Яркий пример такого рода любви – в лирике Лермонтова, и о ней еще будет сказано в этой связи.

Пока достаточно заметить, что это чувство непременно требовательное, и своими требованиями оно пытается возместить собственную ущербность и неполноту. Такая любовь не в себе несет благо – она хочет *получить* что-либо от своего объекта, и желательно как можно больше. В идеале она стремится превратить другого в свою полную собственность и во всяком случае претендует на взаимность: точнее, на признание значимости Меня в глазах Ее (Его). В строгом смысле слова, это трансформированная разновидность самолюбия. Подобная любовь не бывает особенно счастлива: человек никогда не может иметь гарантий безусловной и неизменной преданности на будущее время, даже если ему удастся завоевать ее сейчас, - и самые лучшие ее минуты оказываются отравлены сомнениями.

Более 20-ти романсов создано на стихотворение «Я вас любил» (1829). Предметом лирики и музыки являются чувства, и это объясняет, почему поддельные чувства не вдохновляют хороших стихов, как и хорошей музыки. Чувство, выраженное в этой элегии, редко бывает искренним: вот отчего непросто вспомнить какие-либо аналоги ее даже в мировой, не только в русской поэзии (нечто подобное – в LXXI сонете Шекспира «Ты погрусти, когда умрет поэт...»).

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Редкость чувства, проникающего элегию, - в том, что оно является «ценностью в себе». Оставшись без ответа, оно не становится ненавистью, обидой или недоброжелательством, потому что подобная любовь сама по себе есть радость; она дает возможность ощутить всю полноту жизни и все силы души, в огромной мере повышает ценность мира, в котором существует любимая женщина. Благодарность к ней, давшей возможность пережить подобное чувство, так велика, что позволяет искренне пожелать ей счастья – хотя бы и с другим человеком – и не омрачать его своей печалью; отсюда деликатная оговорка: «быть может...», по смыслу целого явно лишняя. Любовь не умерла, но, обращаясь к Ней, герой предоставляет ей утешаться теми мыслями, которые для нее будут отраднее. «Быть может» как раз и создает такое поле психологического выбора.

Подобная любовь оказывается счастливой, даже будучи несчастной в обычном понимании, в то время как чувству эгоистическому, направленному на себя через другого, каждое мгновение грозит утратой и оскорблением. Героя Пушкина это не страшит: его любовь живет собственной жизнью, независимой от превратностей судьбы. Она может остыть, может и угаснуть – но никогда не может стать отравой для души; пока такая любовь живет, она, даже неразделенная, всегда будет радостью.

В элегии «К***» («Я помню чудное мгновенье», 1825) как раз развернута подобная история любви: ее рождения, угасания и воскресения. Характерна последовательность психологических состояний:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты...

Отсутствие любви – сон души. Требуется внутренняя готовность к этому чувству («пробуждение»), чтобы оно могло прийти, как пушкинскому пророку требуется «духовная жажда», чтобы созреть для получения божественных даров.

Пушкин не испытывает потребности идеализировать любовь, «очищая» ее от всего земного. Она не нуждается в таком рафинировании. Такое, как оно есть, человеческое чувство не пятнает даже Мадонну, будучи обращено на нее: это сюжет баллады «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829). Рыцарь дерзает поклоняться деве Марии как даме сердца и умирает без покаяния, к ликованию лукавого духа:

Он-де Богу не молился,
Он не ведал-де поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

И другого рода идеализации тоже не требует любовь в изображении Пушкина. Она свободна от натужных претензий на «бессмертие», в которых всегда есть привкус сомнительности, поэтической гиперболы. Она «смертна», но смертна как всё подлинно живое. Элегия «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) описывает, казалось бы, очень банальный случай, которым не приходится гордиться. Из чужих уст герой узнает о смерти некогда страстно любимой женщины – и тщетно пытается найти в душе хотя бы след былого чувства.

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Холодноватое сожаление относится столько же к печальному известию, сколько к объявившей вдруг себя душевной несостоятельности. Но она не вызывает бесполезных угрызений. Способность отнестись к происходящему как к данности обусловлена непосредственным ощущением единства времени, несмотря на то, что оно невозможно, что между бывшими любовниками теперь - «недоступная черта»; прошлое не нуждается в консервации, оно существует и в настоящем, только в «снятом» виде - в виде нового душевного опыта: всё проходит.

При рассмотрении этой элегии в биографическом контексте обнаруживается и еще многозначачщее обстоятельство. Она навеяна известием о смерти Амалии Ризнич. Спустя 4 года, в болдинскую осень Пушкин вспомнит о ней снова и напишет еще два стихотворения. В «Заклинании» - это просьба, обращенная к «возлюбленной тени»: явиться, чтобы услышать, что он продолжает ее любить. Видимая смерть чувства, таким образом, оборачивается лишь сном. А в элегии «Для берегов отчизны дальной...» преходящим оказывается всё, кроме любви, которая переживает самое смерть. Обещанный при разлуке поцелуй становится залогом надежды на встречу - не на земле, но в вечности:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

Любовь, таким образом, дает даже больше, чем обещает. Чувство, как будто отцветшее, оживает с новой силой: *всё проходит и всё остается.*

И, наконец, духовно-интеллектуальный потенциал личности осуществляет себя в творчестве и через него приобщается к бессмертию. Эта тема более или менее отчетливо звучит в стихотворениях о поэте и поэзии, завершаясь в итоговом «Памятнике» (1836) знаменитой формулой: «весь я не умру...».

7.7. Тема поэта и поэзии в творчестве Пушкина

Еще в лицейские годы, в первом своем опубликованном стихотворении «К другу стихотворцу» (1814) (адресат – А.А.Дельвиг или В.К.Кюхельбекер), Пушкин начинает размышлять о тернистом пути поэта, которого подстерегает опасность обмануться в своем призвании, а не то и скончать свои дни в нищете:

Катится мимо их Фортуны колесо;
Родился наг и наг ступает в гроб Руссо.

Но подлинный дар невозможно в себе задушить, он не посчитается с такими соображениями.

В первый период литературной деятельности Пушкина тема пророческого призвания поэта, а тем более оппозиция «поэт и толпа» еще не обозначаются. Разрыва между Пушкиным и основной массой читателей пока не произошло, и стихи, предметом которых так или иначе является поэзия, в основном представляют собой сатирические выпады против цензуры или отклики на факты литературной жизни. Так, в «Послании цензору» (1822) насмешка двунаправлена: Пушкин полуиронически сочувствует цензору, который «разбирать обязан за грехи / То прозу глупую, то глупые стихи» и вместо того, что бы хотелось ему почитать, посвящать «бесплодное вниманье»

На бредни новые какого-то враля,
Которому досуг петь рощи да поля,
Да, связь утратя в них, ищи ее с начала
Или вымарывай из тощего журнала
Насмешки грубые и площадную брань,
Учтивых остряков затейливую дань.

Но основная часть сатиры обращена именно на деятельность цензора, который выступает в малозавидной роли евнуха в гареме литературы, тогда как подлинно рискованные вещи все равно идут мимо; и Пушкин насмешливо советует цензору хотя бы взять себе умного секретаря.

Барков шутовых од тебе не посылал,
Радищев, рабства враг, цензуры избежал,
И Пушкина стихи в печати не бывали;
Что нужды? их и так иные прочитали.
Но ты свое несешь, и в наш премудрый век
Едва ли Шаликов не вредный человек.

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) диалогическое начало заявлено уже более серьезно, по сравнению с комичными ссылками «собеседника»-цензора на жену и детей, о которых он обязан заботиться. Стихотворение строится как драматизированный ролевой диалог. *Книгопродавец* искушает *Поэта* славой и женской любовью, но для него, погруженного в байроническую охлажденность, эти обольщения отошли в прошлое. Одна свобода ему еще дорога; но, как резонно замечает ему собеседник, «в сей век железный / Без денег и свободы нет»:

Что слава? – Яркая заплатка
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!

В заключение возникает формула профессиональной литературы, заключающая в себе идею раздвоенности поэта – на творца и «литератора»; но характер романтической антитезы из нее при этом уходит:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

С этой репликой *Книгопродавца Поэт* не только соглашается, но даже переходит на прозу: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся».

Образ пророка появляется в «Подражаниях Корану» (1824). Цикл из 9 стихотворений открывается обращением от лица Аллаха - к Магомету, а может быть, к поэту (нарочитая неясность). Возникают слова-сигналы *жажда*, *язык* (в значении □дар слова□): они чуть позже будут воспроизведены в «Пророке». И заключительное обращение тоже ведет к «Пророку» («глаголом жги») и – немного неожиданно – к Достоевскому:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

И следующие 8 стихотворений как раз представляют образцы такой «проповеди» - блестящей стилизации первоисточника. Тема их – мудрость мироустройства, могущество Творца, добродетели человека: благочестие, милосердие, женское целомудрие, мужская доблесть... Завершается цикл переложением одной из немногочисленных в Коране притч, которая привлекла внимание Пушкина, очевидно, оптимистическим переплетением темы всеислия Бога с темой воскресения и надежды.

Стихотворение начинается со строчки «И путник усталый на Бога роптал...» Как в «Людмиле», это влечет за собой кару: путник засыпает в пустыне, и над ним протекают долгие годы. Но демонстрация могущества Бога здесь – благая, а не грозная: по Его же воле к праху возвращается жизнь.

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось;
Вновь зыблется пальма тенистой главой,
Вновь кладезь наполнен прохладой и мглой.
И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают...

Роль пророка-поэта в цикле сводится, таким образом, к задаче открыть людям торжественное великолепие мира, утвердить их в вере, надежде и любви, предстающих не «узкоместными» добродетелями какой-то определенной веры (будь то христианство или мусульманство), а межконфессиональным, извечным оплотом человеческого бытия. – «Глаголом жги сердца людей», - скажет Пушкин в «Пророке» (1826).

В основе этого широко известного стихотворения – видение пророка Исаяи: «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь <...>. И коснулся уст моих <...>. И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня» (Ис., VI, 6-8).

Русский философ и поэт В.С.Соловьев отметил, какой дорогой ценой достается пушкинскому пророку его дар. Он и приходит как своего рода ответ на запрос, томление духа в пустыне жизни:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился...

И сама пророческая способность сопрягается с весьма мучительными для человека операциями. – «На тысячу людей, которые смотрят, приходится один видящий, - говорит древняя мудрость, - и на тысячу видящих – один понимающий, и на тысячу понимающих – один, кто может ясно поведать о том, что увидел и понял». Итак, прежде всего пророчество оказывается познанием мира: избранник Бога обретает новое зрение и слух. Мир раскрывается для него по вертикали и горизонтали:

И внял я **неба** содроганье,
И **горний** ангелов полет, <вверх>
И гад морских **подводный** ход, <вниз>
И **дольней** лозы прозябанье. <вокруг>

Вслед за тем серафим вырывает у него «празднословный и лукавый язык» и «трепетное сердце». В устах пророка – «жало мудрия змеи», а в груди - «угль, пылающий

огнем». К дарам, самим по себе уже тяжким, - видения, понимания и красноречия (вспомним в «Импровизаторе»: все видеть, все знать и понимать – и обо всем писать) – присоединяется такой, что кажется и вовсе невыносимым. - «Угль, пылающий огнем», - разумеется, метафора пылкого сердца, но, как любая метафора, она обладает дополнительным семантическим ореолом: в данном случае – страдания («Как труп в пустыне я лежал...»). Каково носить в груди пылающий уголь? И вместе с тем без этого дара предшествующие вынести невозможно, они видятся исходящими уже скорее от Искусителя, чем от Бога (судьба Киприяно у В.Ф.Одоевского или, если угодно, судьба О.И.Сенковского).

Роль посредника между Богом и людьми определяет своеобразную двойственность образа Поэта. В его душе живет природа и человеческая, и пророческая. Это тема стихотворения «Поэт» (1827): «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» На всем жизненном пути Поэту сопутствуют мотивы преображения, как если бы кровавые операции, произведенные над ним Серафимом, были актом не одноразовым, а многократно в миниатюре повторяющимся. Не случайны прямые парафразы из «Пророка»:

«Пророк»	«Поэт»
Перстами легкими как сон Моих зениц коснулся он, - Отверзлись вещие зеницы, Как у испуганной орлицы.	Но лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта встрепенется, Как пробудившийся орел.

Однако повторяемость этого события – не будничной, а мистериальной природы, подобно повторяемости великих религиозных праздников, включая то же Преображение. Это повторение, как бы укорененное в вечности. Поэт каждый раз заново подтверждает и своё человеческое начало, и свою причастность высшему порядку вещей. Человек в его лице, таким образом, заявляет себя с законной гордостью: он может о себе сказать, что слышит голос Бога не вопреки, а благодаря своей человеческой природе.

Вот чего упорно не захочет признать Сальери (из будущей «маленькой трагедии»): совмещения в Моцарте художника и человека. Сальери все кажется, что это как-то унижает «жрецов искусства». Другая разновидность ущерба и отклонения – реакция толпы, которая желала бы Поэта раз и навсегда низвести до собственного уровня. Широко известна гневная реплика Пушкина из письма к П.А.Вяземскому: «Толпа <...> в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. <...> Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы, - иначе».

Впервые совершенно отчетливо противостояние обозначается в стихотворении «Поэт и толпа» (1828, напечатано под названием «Чернь»).

В русской литературе это стихотворение имело огромный резонанс. Заключительные его строчки в середине века начертало на своем знамени течение «чистого искусства» (А.А.Фет со товарищи):

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Негодование демократической критики (в лице Д.И.Писарева) вызвали эпитеты, приложенные к «толпе»:

Поэт на лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал.
Он пел – а **хладный и надменный**
Кругом народ **непосвященный**
Ему **бессмысленно** внимал

И толковала **чернь тупая...**

Писарев прореагировал: «Если можно в чем-нибудь упрекнуть *непосвященный* народ, то разве только в том, что он остановился слушать пение такого отъявленного кретина...»

Судя по типу реакции, критик явно принял эпитеты на свой счет, а слово «народ» - в его прямом смысле. Между тем налицо элементарная подмена значений. Пушкин никоим образом не мог обращаться к *народу собственно* – крестьянам, ремесленникам и т.п. – и дискутировать с ним о задачах поэзии, по очень простой причине: они были в массе неграмотны, а те, кто все же что-то читал, во всяком случае читали не Пушкина.

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий.
Ты червь земли, не сын небес.
Тебе бы пользы все – на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский...

В.С.Соловьев замечает: «О Пушкине разные люди бывали разного мнения. Но, кажется, никто не признавал за ним безвкусыя и слабоумия. Но какая высокая степень безвкусыя нужна была бы для того, чтобы бранить *поденщиками* действительных поденщиков и укорять людей, материально нуждающихся, за эту их нужду, и какая высочайшая степень слабоумия потребовалась бы для того, чтобы изобразить поэта пререкающимся с действительными поденщиками о статуе Аполлона Бельведерского!»

Чернь в этом стихотворении – та самая, к которой обычно прилагается эпитет *светская*. Это низы не социальные, а духовные; в данном случае – люди, которые стремятся навязать поэту свою программу деятельности, подменить этой программой веления Божественного «глагола». Как раз наглость этой претензии объясняет резкую отповедь поэта. Иначе трудно понять, почему так антипатичны ему требования *черни*, в общем-то, вполне вписывающиеся в просветительские концепции искусства, которые настаивали на «пользе» и «смелых уроках»: «Сердца собратий исправляй...»

Разве это не то же самое – по смыслу – что и «Глаголом жги сердца людей»?

Нет, не то же самое. *Чернь* отводит поэзии вспомогательную роль, какую она играла в XVIII веке: роль служанки общества, государства, послушно исполняющей «социальные заказы», от этого же общества и исходящие. Никаким «пророчеством» здесь и не пахнет. Вместо того чтобы быть голосом Бога на земле, поэзия превращается в рупор социальных институтов и инстанций, использующих ее в собственных целях. Вот откуда гневный отказ рассматривать лиру рядом с бичом, как своеобразный инструмент исправления нравов:

Душе противны вы, как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры; -
Довольно с вас, рабов безумных!..

Такого раздражения у Пушкина больше нигде не прорвется. В сонете «Поэту» (1830) и «восторженные похвалы», и «суд глупца», и «смех толпы холодной» - лишь шум прибоя, который доносится словно издалека: «Поэт! не дорожи любовью народной...» Это не изоляция от мира, но глубокая уверенность в своей конечной правоте, которая будет во благо этой же по-детски неразумной толпе. Она такая и есть в этом сонете – скорее инфантильная, чем злобная, и отношение к ней поэта напоминает отношение взрослого к недомыслию ребенка. Награды творчества –

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд.
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

По мере того, как Пушкин уходил вперед, обгоняя свое время, а публика переставала попевать за ним, и охлаждение ее возрастало – мотивы обособленности сфер *Поэта* и *Толпы* все более утверждаются. Иногда в них слышится горечь («Эхо», 1831), но господствующее настроение Пушкина все-таки то, которое определилось в итоговом «Памятнике» (1836). Там обозначена и тема бессмертия человека в его делах («Весь я не умру...»), и сверхзадача поэзии, исполнение которой Пушкин видел высшей своей заслугой: «чувства добрые я лирой пробуждал...» - но кончается «Памятник», тем не менее, такой строфой:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Тема творческой независимости - центральная и в незавершенной повести «Египетские ночи», над которой Пушкин работал за полтора года до гибели.

Его отход от требований «толпы» проявился особенно заметно в двух направлениях. Во-первых, это обращение к «низкому быту», к прозе жизни. Оно прямо декларировано, например, в таких стихотворениях, как «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» (1830) с картинкой сиротливой осени: убогие избушки, два чахлых деревца, мужичок, который деловито торопится в церковь с гробиком ребенка под мышкой... Можно вспомнить и «Отрывки из путешествия Онегина». В общей системе сопоставлений и разветвлений, на которых строится роман, не последнее место занимает «диалог» двух художественных идеалов, отвечающих двум стадиям творческой эволюции поэта:

В ту пору мне казались нужны Пустыни, волн края жемчужны, И моря шум, и груды скал...	Перед избушкой две рябины; Калитку, сломанный забор, На небе серенькие тучи, Перед гумном соломы кучи...
И гордой девы идеал, И безыменные страданья...	Мой идеал теперь – хозяйка, Мои желанья – покой, <i>Да щей горшок, да сам большой.</i>

Второй «пункт» поэтической программы Пушкина, на котором он решительно настаивает, - это отказ от дидактизма. Наряду с интересом к бытовым картинам он определяет пафос так называемых «шуточных поэм» Пушкина.

7.8. «Граф Нулин» и «Домик в Коломне»: обращение поэмы к миру частной жизни

- «Бывают странные сближенья», - записал Пушкин в своей заметке о «Графе Нулине» (1830). Шуточная поэма (или новелла в стихах) была написана в Михайловском 13-14 декабря 1825 года, по окончании трагедии «Борис Годунов», когда в Петербурге разворачивались роковые события. Размышления поэта над ролью случая естественно дополняли его поиски закономерностей в человеческой жизни и истории, которым случай препятствовал превратиться в фатум.

О, сколько нам открытий чудных
Готовит просвещенья дух

И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...

- написал он в 1829 году. А в 1830-м в незаконченной статье «О втором томе «Истории русского народа» Н.А.Полевого» уточнил: «Ум человеческий видит общий ход вещей и может выводить из оною глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия Провидения».

В уже упомянутой «Заметке о «Графе Нулине» Пушкин возводит замысел своей поэмы к намерению «пародировать историю и Шекспира». Имеется в виду поэма «Лукреция», в основе которой – сюжет о самоубийстве жены Коллатина, изнасилованной сыном римского царя Тарквиния. Коллатин и его друг, по легенде, подняли восстание, которое привело к падению царской власти.

- «Что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде».

«Граф Нулин» явился логическим продолжением ранних шуточных поэм Пушкина – «Гавриилиады» и «Руслана и Людмилы». Как и эти поэмы, он содержит в себе полемическое по отношению к устоявшейся литературной традиции начало. И вместе с тем это своеобразный опыт в жанре пародийной «альтернативной истории», выросший из раздумий о богатстве и парадоксальности бытия, в котором закономерное переплетается со случайным, трагическое с мелким и смешным, - и всё изменяет свой вид и масштаб в зависимости от точки зрения. Историческая трагедия соседствует с шуточной поэмой, а поэма (пародирующая трагический сюжет) пишется в тот день, когда совершается наяву и в лицах великая трагедия русской истории.

Если юношеские поэмы Пушкина послужили свержению устаревших жанрово-стилевых канонов, то «Граф Нулин» оказался заявкой на право автора свободно выбирать себе тему (в том числе из обыденной жизни) и не приспособлять художественное произведение к узкодидактическим задачам (претензия «черни», видевшаяся поэту не только посягательством на его прерогативы, но извращением целей творчества).

Сюжет поэмы строится на нарочито анекдотической ситуации: муж в отъезде, а к жене случайно заворачивает проезжий франт, которому ее явное желание развлечься внушает определенные надежды.

Скучный осенний деревенский денек, с описания которого начинается поэма, даже в самых обыденных и «низких» своих проявлениях привлекает внимание не только автора, но и героини, которая начала было читать «отменно длинный, длинный, длинный» сентиментальный роман:

Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки плескались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже...

В быт деревенский вторгается чуждый ему, искусственный быт «русского француза» проездом из Парижа в «Петрополь». Его пустота подчеркнута фамилией – Нулин. Это как бы внешняя оболочка Онегина, без его внутреннего мира, заполненная только «наукой страсти нежной» да элегантными новинками, в перечне которых культура не только рядом с модой, но даже потеснена ею. «Мир Нулина» образует второй «вещный ряд» поэмы, демонстративно диссонирующий с «миром деревни»:

С запасом фраков и жилетов,
 Шляп, вееров, плащей, корсетов,
 Булавок, запонок, лорнетов,
 Цветных платков, чулков á jour,
 С ужасной книжкой Гизота,
 С тетрадью злых карикатур,
 С романом новым Вальтер-Скотта,
 С bon-mots парижского двора,
 С последней песней Беранжера,
 С мотивами Россини, Пера,
 Et cetera, et cetera.

Бытовое сравнение переключает в комедийный план и линию «Лукреция – Тарквиний». Едва прозвучали эти имена, как тут же протягивается параллель: лукавый кот, «баловень служанки», потихоньку крадущийся за мышью. И галантное похождение Нулина позорно проваливается, натываясь на житейские мелочи: пощечина, лай «косматого шпица», шаги разбуженной горничной.

Соль, как положено в новелле, приберегается под конец. Наталья Павловна описывает подвиг графа мужу и всем соседям, причем особенное веселье ее рассказ вызывает отнюдь не у мужа:

Смеялся Лидин, их сосед,
 Помещик двадцати трех лет.

Теперь мы можем справедливо
 Сказать, что в наши времена
 Супругу верная жена,
 Друзья мои, совсем не диво.

И на этом поэма кончается. Пушкин, «как положено» (и как желает «чернь») пристегнул к ней нравственный урок. Но какой вызывающе-издевательский свет на этот урок бросает фигура Лидина, вдруг невесть откуда являющаяся под конец! Почему так смешно именно этому Лидину (кто он такой, собственно?), к чему указаны его годы, и с какой стати упоминание о его веселье предшествует апофеозу идеи супружеской верности? Неуместность прописной морали высвечивается ее полнейшей неувязкой с событийным подтекстом: сам Лидин в свое время, очевидно, пощечины от Натальи Павловны не получил.

Общие с «Графом Нулиным» идейно-художественные задачи имеет «Домик в Коломне» (1830). Место действия, избранное Пушкиным для событий поэмы, – весьма прозаическое. Коломна – непрестижный район Петербурга, к западу от Сенной и Театральной площади, где селились люди без больших средств. С конца 1810-х гг. там жили и родители Пушкина, а между окончанием Лицея и ссылкой – также он сам.

Пародийное противостояние формы и содержания в поэме еще усилено. Рассказ о старушке-вдове и ее дочери, нанявших новую кухарку, облечен в торжественные октавы, причем из 40 стрóf девять занимает пышное вступление, где автор обсуждает сам с собой и с читателем перспективы избранной формы, ее технические проблемы и т.п. В XXVII строфе, после столь же затянутой экспозиции с отступлениями, появляется завязка: смерть старой кухарки и приглашение новой. И в десяти строфах стремительно изложены

основные события, суть которых сводится к тому, что старушка застает свою кухарку за бритьем (перелицовка одной из новелл «Декамерона»).

Неудивительно, что в предпоследней строфе раздается негодующий голос читателя, чье возмущение подчеркивает его возбужденные и обманутые ожидания: «Да нет ли хоть у вас нравоченья?» И автор, поразмыслив, великодушно извлекает просимое:

Вот вам мораль: по мненью моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

Упорное нежелание Пушкина связывать себя назидательностью, уверенность, что целью поэзии должно быть художественное совершенство и все иные обязательства, которые она на себя принимает, не расширяют, а резко ограничивают круг ее действия, - не есть проявление нравственного релятивизма. Это резко противоречило бы собственным словам Пушкина о «чувствах добрых» («Памятник»). Убедительный комментарий к этой пушкинской установке дает В.С.Соловьев, когда пишет, что, по мнению поэта, красота сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром как их осязательное проявление. Попытки выстраивания между ними искусственных связей (вот вам художественное произведение, а вот – мораль к нему) как раз и были осмеяны Пушкиным в шуточных поэмах.

К 1830 году Пушкин в основном завершил работу над своим центральным произведением, которое выразило в себе нечто даже большее, чем идею и дух русской истории, - идею и дух ее народа. Это был роман в стихах «Евгений Онегин».

7.9. «Евгений Онегин»

7.9.1. «Евгений Онегин»: поэтика романа.

Проблема жанра: диалог поэзии и прозы.

Проблема метода: диалог литературы и жизни

Работу над «Евгением Онегиным» Пушкин начал в южной ссылке, в 1823 году. Там он закончил первые две главы; три следующие были написаны в Михайловском, VI глава – в 1826 г., VII глава завершена в 1828, а все остальное – в 1830 г. Первоначально поэт планировал издать роман целиком в девяти главах, но в 1831 г. он вписал в последнюю главу «Письмо Онегина»; «Путешествие Онегина» (первоначально VIII глава) извлек из романа, переработал в «Отрывки из путешествия Онегина» и в таком виде переставил в конец текста, после «Примечаний». Бывшая IX глава стала VIII. В этом виде Пушкин напечатал роман целиком в 1833 г., а в 1837 г. повторил с мелкими поправками.

Таким образом, роман в своем сегодняшнем виде представляет собой законченный авторский текст, имитирующий незаконченность. (Исключение представляют отрывки из X главы, уничтоженной Пушкиным: сейчас они публикуются после «Путешествия».) Авторским текстом (а не цензурными вырезками) являются и сдвоенные строфы (перед строфой стоит два номера вместо одного), и пропуски строф, замененные точками: «смысловый эквивалент», по выражению Ю.Н.Тынянова, создающий впечатление затекстовой перспективы, предоставленной для домысливания с бездонным разнообразием возможностей. Это одно из проявлений фундаментальной установки, лежащей в основе всего романа: отражение жизни как бесконечно ветвящихся путей

человеческого выбора - и отображение личности как неизмеримой в последней глубине своих побуждений. По определению Ю.Н.Чумакова, роман написан всеми возможными способами: стихами, прозой и значимой пустотой.

Притом проза вторглась в текст не только в области *Примечаний*, в виде привычно организованного типа речи, вытянутой «в строчку», не ритмизованной и нерифмованной. Она пронизывает весь текст, существуя на равных началах с лирической стихией, в качестве эпического повествовательного ряда, фиксирующего ход жизни, бытовые реалии. Автор сам указывал на «дьявольскую разницу» между просто романом и романом в стихах. Одним из первых попытался эту разницу прокомментировать В.Г.Белинский в «Сочинениях Александра Пушкина (статья VIII)» (1844):

«Он <Пушкин> понял, что время эпических поэм давным-давно прошло и что для изображения современного общества, в котором **проза жизни так глубоко проникла в самую поэзию жизни**, нужен роман, а не эпическая поэма. Он взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всюю ее прозою и пошлостью».

Романная форма попутно принимает в себя потоки и струйки более частных и «твердых» жанров. В «Евгении Онегине» можно найти что угодно: мадригалы и рассуждения о них, идиллию (описание деревенского существования), оду, эпитафию, элегию (Ленский), эпиграммы, сатиру (общество на балу и в Москве), послание (письма Татьяны и Онегина), балладу и сказку (сон Татьяны), путевой очерк (отрывки из *Путешествия Онегина*), драматические диалоги героев, народные песни...

Проблема соотношения *поэзии* и *прозы* в романе не сводится к совмещенному отражению «высоких» и «низких» сторон жизни. Это одновременно и проблема *точек зрения*. *Прозаическое* как бытовое часто подается в качестве комментария, переводящего в событийно-функциональный план лирическое переживание: условно говоря, роман то и дело перелагает «язык поэзии» на «язык прозы». Такая транслитерация, демонстрируя разные «коды» восприятия реальности, помогает ощутить их обоюдную условность, неполноту относительно самой жизни. Вот пример такого «перевода» мыслей Ленского, вызывающего Онегина на дуэль, чтобы защитить, как мнится ему, Ольгу:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохом и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренный цветок
Увял еще полураскрытый».

Все это значило, друзья:

С приятелем стреляюсь я. (6, XV. XVI. XVII)

Характерно, что эти размышления Ленского помещены в строфу даже не сдвоенную, а «строенную»: перед ней приведены три номера: XV, XVI и XVII. Это своего рода косвенное указание на то, что остается «за кадром», не осознается и самим героем в его побуждениях, словесно интерпретированных им в виде готовых элегических штампов: «развратитель», «червь», «лилея» и т.п. Ясно (всем, кроме Ленского), что эти штампы неверно описывают и Онегина, и Ольгу. Ленский выступает в роли не столько защитника невинности, сколько ревнивца. Но чувства, переполняющие его в эти минуты, не вписываются целиком и в это банальное определение: как любое определение, оно упрощает. «Строенный» номер строфы и сигнализирует о подтексте. В других случаях он может указывать на продолжительность действия, являясь чем-то вроде эквивалента слов: «так проходило время...»

Обратный пример – перевод обыденного в высокое – в шутливых рассуждениях автора о своей будущности в потомстве:

Быть может (лестная надежда!),
 Укажет будущий невежда
 На мой прославленный портрет
 И молвит: то-то был поэт!
 Прими ж мои благодаренья,
 Поклонник мирных аонид,
 О ты, чья память сохранит
 Мои летучие творенья,
 Чья благосклонная рука
 Потреплет лавры старика! (2, XL)

«Невежда», попав в контекст высокого стиля, превращается в «поклонника мирных аонид», а в конце строфы пафосная волна снова опадает, разбиваясь о комический образ, создаваемый последними двумя строчками.

«Спор» *поэзии* и *прозы* проходит через весь роман, сопрягаясь с множеством проблем. Одна из наиболее важных – отношения литературы и действительности. Это надводная часть айсберга – представления о неисчерпаемой полноте и сложности жизни, в которой теряется человек, познающий ее из романов: не столько потому, что романские схемы ложные, сколько потому, что они примитивные и неполные.

Это касается в первую очередь Татьяны, которая простодушно встраивает собственный роман-любовь в систему сентиментального романа-текста. Она примеряет на себя маски «Клариссы, Юлии, Дельфины» - героинь, которые в разных сюжетных обстоятельствах проявляют, в общем-то, равную нравственную стойкость и безупречность и являются инвариантами одного-единственного, положительного женского типа. Онегину она так же предлагает скудный двухролевой диапазон: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель...» Это, соответственно, маски Грандисона и Ловласа. К тому, что перед ней – не ангел и не искуситель, а просто незлой и порядочный, но пресыщенный и скучающий человек, Татьяна ничуть не готова. Несходство с заготовленной моделью заставляет только подыскивать другую, и посещение кабинета Онегина и знакомство с его библиотекой подбрасывает еще одно клише, уже из байроновского «ассортимента»: «Москвич в Гарольдовом плаще». Брезжит подозрение: «Уж не пародия ли он?»

Даже и в этот момент Татьяна способна истолковывать Онегина только в отношении к литературному «амплуу»: если неубедителен в этой роли, значит, не живет в ней, а играет ее, притом плохо (пародия). И до конца романа она не в силах полностью изжить эту инерцию: пытаясь объяснить себе внезапный поворот в чувствах Онегина, она додумывается только до обидного (для них обоих) подозрения, что он ищет славы соблазнителя. Опять выплывает маска Ловласа:

... мой позор
 Теперь бы всеми был замечен
 И мог бы в обществе принести
 Вам соблазнительную честь... (8, XLIV)

Недоумение Татьяны: почему не влюбился тогда, когда она была «моложе и лучше», - все та же рассудочная книжная логика, неприменимая к жизни: неприменимая, потому что не может объяснить ее и подсказывает неверные догадки. По справедливому замечанию Белинского, «сердце имеет свои законы – правда, но не такие, из которых легко было бы составить полный систематический кодекс».

Так же несправедливо (и тоже обидно для адресата) и предположение в покаянном письме Онегина:

Какому злобному веселью,
 Быть может, повод подаю! (8)

Не только выросшая в деревенском уединении Татьяна, но и вращавшийся в свете Онегин прибегает к литературным и житейским стереотипам, в которых видится некая

квинтэссенция жизненной мудрости. И именно тогда он дальше всего от истины. С высоты как будто своего жизненного опыта (а на самом деле с плоскости общего места) он снисходительно наставлял Татьяну:

Сменит не раз молодая дева
 Мечтами легкие мечты;
 Так деревцо свои листы
 Меняет с каждою весною.
 Так, видно, небом суждено.
 Полюбите вы снова: но...
 Учитесь властвовать собою... (3, XVI)

Затертая метафора и затертая рифма (листья – мечты) дает авторскую ироническую подсветку на это пророчество. Абстрактная «молодая дева» - это одно; живая, конкретная Татьяна – другое. Она не полюбит снова.

Воплощение «литературности» в романе, наиболее тяжело за свое ослепление поплатившийся, - разумеется, Ленский. В отличие от Онегина, имеющего кое-какой жизненный опыт, и от выросшей в деревне Татьяны, Ленский «с душою прямо геттингенской» – полностью продукт книжной, умозрительной культуры. Его образ мерцает в пронизывающих друг друга излучениях лирики и иронии, авторского сочувствия и авторской усмешки. Их сплав образует неповторимую «мелодию» Ленского в романе. Никто из исследователей, кажется, не обошел вниманием характеристику:

Он из Германии туманной
 Привез учености плоды:
 Вольнолюбивые **мечты**,
Дух пылкий и довольно странный,
 Всегда восторженную **речь**
 И **кудри** черные до плеч. (2, VI)

«Кудри», безмятежно замыкающие ряд вывезенных «из Германии туманной» приобретений, разом превращают их все в модные «фишки». Но, может быть, еще выразительнее восторженный дифирамб, пропетый Ленским своей невесте:

«Ах, милый, как похорошели
 У Ольги **плечи**, что за **грудь!**
 Что за **душа!**...» (4, XLVIII)

Поставив «душу» не только рядом с «плечами» и «грудью», но на третье место после них, Ленский и сам не подозревает, какой правдой об Ольге он нечаянно обмолвился. Ольга и есть та самая «молодая дева», о которых так небрежно отзывается Онегин в своем нравоучении Татьяне: живой стереотип, человеческий и литературный. Парадоксально, что Онегин судит о Татьяне так, как можно было бы судить об Ольге («полюбите вы снова...»), - а Ленский упорно желает видеть в Ольге Татьяну - идеальную, единственную:

Он верил, что душа родная
 Соединиться с ним должна,
 Что, безотрадно изнывая,
 Его вседневно ждет она... (2, VIII)

Смутное представление о какой-то ошибке, недоразумении мелькает при первой встрече Онегина с сестрами, когда он замечает другу:

...Я выбрал бы другую,
 Когда б я был, как ты, поэт... (3, V)

Ленский созерцает мир через собственный «магический кристалл» романтических антитез. Как и Татьяна, он не видит перехода между крайностями.

Он верил, что друзья готовы
 За честь его принять оковы
 И что не дрогнет их рука

Разбить сосуд клеветника. (2, VIII)

Но стоило другу бестактно подшутить над ним – и вот он уже превращается в «червя презренного».

Виньетками из элегических клише окружена в романе и самая смерть поэта – смерть трагическая и оплаканная. Реальность вписана в стилизованную литературную рамку. Предсмертная элегия Ленского отзывается эхом целого хора голосов, ее мотивы подхватываются в следующей главе и постепенно затухают:

<p>Забудет мир меня; но ты Придешь ли, дева красоты, Слезу пролить над ранней урной... (6, XXII)</p>	<p>И скорбно все в долине, на холмах; И все молчит... лишь тихие зephyры, Колеля вянущий венец, Порою веют над могилой, И лира вторит им уныло: Бедный певец! (В.А.Жуковский. Певец)</p>
<p>Но ныне... памятник унылый Забыл. К нему привычный след Заглох. Венка на ветви нет. Один под ним, седой и хилый, Пастух по-прежнему поет И обувь бедную плетет. (7, VII)</p>	<p>И дружба слез не уронила На прах любимца своего: И Делия не посетила Пустынный памятник его... Лишь пастырь в тихий час денницы, Как в поле стадо выгонял, Унылой песнью возмущал Молчанье мертвое гробницы. (К.Н.Батюшков. Последняя весна)</p>

«Литературная тема» играет важную роль как в мире героев, так и в авторском, потому что «Евгений Онегин» - не только роман об Онегине и Татьяне, но еще и роман о романе. Один сюжет встроено в другой. Отсылки к более ранним произведениям, рассеянные по тексту («Друзья Людмилы и Руслана!..»), создают своего рода третье измерение - провоцирующее на сопоставление пространство между *сегодня* и *тогда*. Более того, они осуществляют прорыв во «**внетекстовую реальность**» (Ю.М.Лотман).

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая! (Отрывки из путешествия Онегина)

Таким образом, возникает тема времени, измеряемого содержанием представлений человека о «литературном» и «обыденном», *поэзии* и *прозе*. Границы между этими сферами, некогда четко обозначенные, размываются.

Готовые литературные ожидания, с которыми читатель приступает к роману, обманываются на самых разных уровнях. Ни одна из сюжетно значимых ситуаций не имеет привычного развития – вообще никакого развития: отповедь Онегина, смерть Ленского, замужество Татьяны... И наконец роман обрывается на самом «неудобном» месте, тоже без всяких путеводительных указаний, причем обрыв подчеркнутый. Онегин стоит, «как будто громом поражен», -

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету. Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора! (8, XLVIII)

После остановки «сюжета героев» следует такая же демонстративная остановка «сюжета автора»:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим. (8, LI)

Белинский так прокомментировал этот обрыв: «Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные, никому не понятные, даже самим себе...». Таким образом, критик связал отсутствие конца с характером героя – того типа русской жизни, которому он дал имя *страдающего эгоиста*, а И.С.Тургенев – *лишнего человека*.

Но задачи, возложенные на этот композиционный прием, еще масштабнее. Роман и открывается тоже внезапно, внутренним монологом героя, спешащего к больному дядюшке. А после сюжетной – какой-никакой – развязки помещены еще «Отрывки из путешествия Онегина» (именно отрывки!). Роман «включается» и «выключается» в момент путешествия, достигая иллюзии полного своего тождества с жизнью, потому что жизнь (замечает по этому поводу Ю.М.Лотман) тоже не знает категорий начала и конца, изолированной цепочки событий. Последняя фраза канонического авторского текста – оборванная строчка из строфы:

Итак, я жил тогда в Одессе...

Так называемые *лирические отступления*, занимающие приблизительно одну пятую часть площади текста, «встреча» Татьяны с П.А.Вяземским, «знакомство» Онегина с автором, многочисленные обращения к читателю – все это прорывы романного занавеса, отделяющего сцену, где разыгрывается драма героев, от зрительного зала и внешнего мира. Среди наиболее очевидных примеров – игра литературным приемом, обнажающая его условность и заезженность: в конце седьмой главы вдруг появляется вступление в роман, вернее, пародия на него:

Да, кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть. (7, LV)

Помещая традиционный зачин в конце произведения, Пушкин тем самым подчеркивает факт его отсутствия в начале, несмотря на что роман, тем не менее, благополучно идет своим ходом. Похожим способом привлекается внимание к избитому сравнению шампанского с юностью и любовью: Пушкин свертывает метафору, небрежно адресуясь к читательской памяти: в самом деле, стоит ли трудиться, писать то, что уже все помнят назубок:

Оно своей игрой и пеной
(Подобием того-сего)... (4, XLV)

Вдобавок в «того-сего» упрятана еще и шпилька цензуре, незадолго перед тем запретившей в поэме Е.А.Баратынского уподобление шампанского «пылкому уму» и «жизни молодой» (шел 1826 год, и перепуганный декабрьскими событиями цензор решил подстраховаться).

Привычка, заставляющая писателя и читателя цепляться за трафареты, отбивает не только охоту и способность размышлять, нужны ли они, но блокирует даже элементарные логические механизмы:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы;
На, вот возьми ее скорей!) (4, XLII)

Погрузившись в знакомые созвучия (морозы – розы), человек теряет чувство реальности и, кажется, скорее готов поверить в эти диковинные розы среди заснеженных полей, чем предположить возможность появления непривычной рифмы. При всем прочем, это явление того же плана, что и упорное стремление Татьяны и Ленского «читать» людей при помощи знакомого литературного кода: *ангел – демон*. Затасканные оценки людей, затасканные суждения, затасканные литературные приемы и эпитеты имеют под собой общую основу.

Шаблон – своего рода способ истолкования жизни, предлагающий готовые мнения, усматривающий в явлениях и людях привычные связи и отношения. Разрушая связи старые, изжившие себя, Пушкин выстраивает новые – гибкие и неуловимые, не отвердевающие в мыслительных и художественных штампах. Мир – не нагромождение хаотичных бессмысленных случайностей, но он не поддается усилиям вписать его в удобную схему карманного формата.

«Принцип противоречий» в романе становится структурообразующим и в перипетиях сюжета, и в строении характеров героев, далеко от привычных рационалистических схем. Это в числе прочих факторов (изображение жизни и среды, формирующей человеческую личность и, в свою очередь, подвергающуюся встречному ее воздействию) и дает основание видеть в «Евгении Онегине» первый бесспорный образчик русского реалистического романа. Притом автор сам подчеркивает собственную «непоследовательность»:

Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу. (1, LX)

И – при описании Татьяны – снова:
Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она:
Так нас природа сотворила,
К противуречию склонна. (5, VII)

Весь роман пронизан разнообразнейшими переключками, смысловыми отзвуками, вариациями одних и тех же тем и мотивов, создающими впечатление устойчивого и одновременно подвижного целого – отражаемой им жизни. Это гармоническое равновесие противоположностей наблюдается даже в избранной для романа оболочке. Свободно развертывающееся повествование, перебиваемое отступлениями, пропусками и т.п., реализовано в безупречно выдержанной стихотворной форме: четырехстопный ямб с оригинальной 14-строчной строфой, где использованы три основные типа рифмовки («онегинская строфа»): перекрестная, смежная, опоясывающая и снова смежная:

A b A b C C d d E f f E g g

7.9.2. Композиция и система персонажей. Нравственно-философская проблематика романа «Евгений Онегин»

Через весь текст романа последовательно, но ненавязчиво проведен **принцип симметрии**. Он осуществляется на разных уровнях: композиция, система персонажей, возвратные мотивы, сюжетные разветвления (возможные варианты судьбы героев); наконец, двупланность повествования: история Онегина и Татьяны - и история создания романа об Онегине и Татьяне. Излагается возвышенное представление Ленского о друзьях и дружбе – и немедленно рассказ прерывается комментарием автора на эту же тему:

Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, Боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я. (4, XIX)

Словечко «недаром» получает в контексте романа двойной смысл: оно имеет отношение к развернутому далее рассуждению о клевете («биографический план» автора-повествователя: вот что со мной недавно случилось...), но в то же время является «предупредительным сигналом» для Ленского («сюжетный план» героя: вот что скоро с ним случится...).

Дважды возвращается в роман картина бальной сумятицы: бал в деревне и бал в Москве. Оба они суть отражение гротескного пира нечисти в странном сне Татьяны, рассеивающем свое излучение по всему роману:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ! (5, XVII)
(Сон)

Лай мосек, чмоканье девиц,
Шум, хохот, давка у порога,
Поклоны, шарканье гостей... (5, XXV)
(Бал у Лариных)

Шум, хохот, беготня, **поклоны**,
Галоп, мазурка, вальс... (7, LIII)
(Бал в Москве)

Во сне Татьяна видит убийство Ленского Онегиным, которое вскоре и произойдет. В сцене дуэли появляется отсылка к ее видению:

Как в **страшном, непонятном сне**
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно... (6, XXVIII)

В то время как разумные и здравые, казалось бы, суждения и прогнозы героев опрокидываются ходом жизни, суеверные предчувствия и приметы (над которыми автор тут же и посмеивается, описывая Татьяну над «Сонником» Мартына Задеки) вполне могут сбыться. Юмористический аккорд завершает и тему святочных гаданий о женихе: описание «девы» и «печальной луны» во вкусе Жуковского обрывается неуместно прозаическим ответом прохожего на традиционный вопрос:

Как ваше имя? Смотрит он
И отвечает: Агафон. (5, IX)

Но между тем сбываются гадания служанок на своих барышень:

И им сулили каждый год
Мужьев военных и поход. (5, IV)

Действительно, Ольга выйдет замуж за улана, Татьяна – за генерала.

Вместе с тем тематические комплексы *сон – греза, предчувствие – воспоминание* эхом откликаются в онегинской «партии». В конце романа его обступают образы прошлого:

И постепенно в **усыпленье**
 И чувств и дум впадает он,
 А перед ним воображенье
 Свой пестрый мечет фараон.
 То видит он: на талом снеге,
 Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
 И слышит голос: **что ж? убит.**
 То видит он врагов забвенных,
 Клеветников, и трусов злых,
 И рой изменниц молодых,
 И круг товарищей презренных,
 То **сельский дом – и у окна**
Сидит она... и все она!.. (8, XXXVII)

Впервые Онегин видит Татьяну именно сидящей у окна (3, V). «Сон наяву» переносит его в прошлое, как сон Татьяны – в будущее: точка их схождения – видение смерти Ленского («повержен Ленский...» - «что ж? убит»). И в то время как видения героев стремятся навстречу друг другу, их собственные жизненные пути неумолимо расходятся.

Весь роман обрамляется мотивом путешествия: перед тем, как ехать в деревню к дядюшке, Онегин собирался было странствовать с Автором:

Онегин был готов со мною
 Увидеть чуждые страны;
 Но скоро были мы судьбою
 На долгий срок разведены. (1, LI)

В заключительной части романа - *Отрывки из путешествия Онегина* – дороги их снова пересекаются:

Спустя три года, вслед за мною,
 Скитаясь в той же стороне,
 Онегин вспомнил обо мне.

*

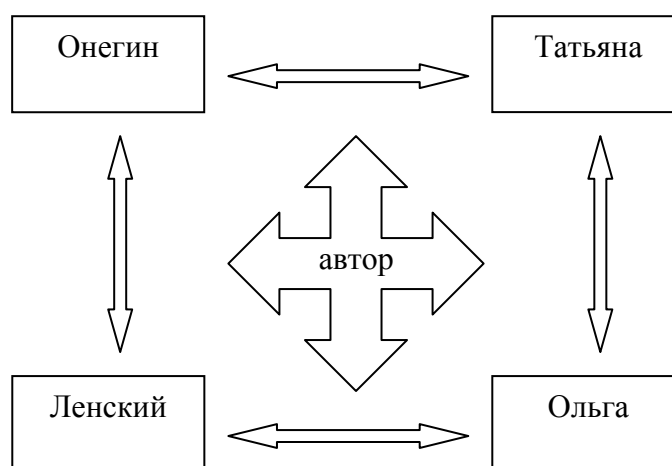
Я жил тогда в Одессе пыльной...

Примеры таких возвратных мотивов можно приводить в огромном количестве.

Принцип симметрии реализован и в системе персонажей, которую, за вычетом второстепенных действующих лиц, можно упрощенно представить в виде схемы, где каждый элемент дан в двойном со- и противопоставлении (и все они одновременно существуют внутри мира Автора и точки зрения Автора). Налицо двойная система оппозиций:

Онегин – Татьяна, Онегин – Ленский
 Татьяна – Онегин, Татьяна – Ольга
 Ленский – Онегин, Ленский – Ольга
 Ольга – Татьяна, Ольга – Ленский

Онегин с Ольгой и Татьяна с Ленским в романе практически не соотнесены, зато со своими «парами» они постоянно сравниваются (Онегин и Ленский – «Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень»).



Такая симметричная конструкция связана с одной из центральных проблем романа: проблемой нравственного выбора. Отслеживаются типы реакций разных людей на сходные обстоятельства. Это, например, чувства девушки, потерявшей любимого человека (Татьяна после отказа Онегина, Ольга после смерти Ленского); отношение к суду общественного мнения (Татьяна и Онегин) и т.п. Критерием оценки личности у Пушкина становится способность осуществить нравственный идеал *самостояния* (см. выше), внутренней, духовной независимости и свободы.

Пушкину чуждо понятие рока, превращающего человека в марионетку. Какая-то свобода действий ему предоставлена всегда, но не всегда он находит в себе силу этой свободой воспользоваться. Главным образом, конечно, эта проблема в романе соотнесена с образами центральных героев. Духовные возможности Онегина и Татьяны проверяются в столкновении с обстоятельствами их судьбы, которые во многом обладают социальной окрашенностью (человек и общество, человек и другие люди). Это заставляет вспомнить известное определение Белинского: «энциклопедия русской жизни».

Первый, поверхностный слой этой метафоры описывает роман как богатый источник частных сведений о быте и культуре пушкинской эпохи. На «Евгения Онегина» ссылаются, когда надо припомнить ресторанные меню и театральные обычаи, модные костюмы и популярные книги. Можно узнать, какие имена были «на слуху», какие идеи носились в воздухе; какое времяпрепровождение характерно для столичного денди и сельского помещика, какое образование получали молодые люди и что они выносили из него для жизни. Ленский обучался в немецком университете; Онегин воспитывался дома, под руководством французских гувернеров; Татьяна, очевидно, тоже («Она по-русски плохо знала...»), но при этом росла она в деревне, под сильным влиянием национальной культурной ауры, что и позволяет автору обронить определение: «русская душою». Это обстоятельство обыгрывает каламбурный перевод эпитафии ко второй главе из Горация: «O rus!..» <О деревня!> - Пушкиным «переводится» как «О Русь!» «Русскость», таким образом, сопряжена с «деревенскостью».

Все это само по себе интересно и важно, но определение Белинского в большей мере подразумевает способ национального существования, стили русской жизни и типы русских людей. Образ Татьяны Лариной навечно утвердится в качестве эталона русской девушки (женщины), образ Онегина возглавляет ряд *лишних людей*, как позднее окрестит этот тип И.С.Тургенев в повести «Дневник лишнего человека» (1849).

Лишние люди как массовый феномен есть явление специфически русское. Субъективный психологический рисунок этого типа напоминает героев Дж.Г.Байрона или А.Мюссе, но европейский герой видится романтическим одиночкой, исключением из правил, в то время как в России *лишний человек* стал героем именно реалистической литературы, с ее ориентацией на типическое, социально-характерное. Косвенное указание

на такое обобщение содержится в фамилиях героев: они образованы как типичные «дворянские» фамилии, по топонимическому принципу (от названия родовых владений) – но ни Онега (*Онегин*), ни Лена (*Ленский*) никогда не входили в состав чьих-либо поместий: это большие, «общерусские» реки. Таково же происхождение и семантика фамилий *Печорин*, *Ленин*, *Волгин* (в романе Н.Г.Чернышевского «Пролог»).

Принятой академической дефиниции выражения *лишний человек* не существует. В романе Пушкина дается его выразительная характеристика – опять-таки как **одной из двух возможных** форм адаптации личности к обществу:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным сном не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был фронт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N.N. прекрасный человек. (8, X)

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь, как на обряд,
**И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.** (8, XI)

Второй путь и является путем Онегина, а следом за ним – Печорина, Бельтова и т.п. Размышляя о причинах этого национального недуга, историк В.О.Ключевский в работе «Евгений Онегин и его предки» (1887) реконструировал умозрительную генеалогию онегинского типа. Общая мысль Ключевского сводится к тому, что это «исключительные люди, которых слишком быстрая смена направлений образования и не всегда удачная его постановка ставила в неправильное положение». Каждая смена одного императора другим приводила к резкому повороту государственного курса, в результате чего люди, в юности готовившиеся к определенному типу деятельности, позднее оказывались не востребованы со своими знаниями. Выученный «по латиням» в конце царствования Алексея Михайловича молодой дворянин приступал к службе уже в разгар петровских реформ, где его книжная ученость ни на что не была годна. Петр I насаждал образование прикладного, практического свойства; но юноши, воспитанные в этом духе, подросли уже в царствование светской Елизаветы Петровны, а доживали свой век при Бироне, не нуждавшемся в них нисколько. «Отцы Онегиных» воспитывались при Елизавете и Екатерине II, по французскому образцу: усиливаясь понять при помощи усвоенных ими сведений русскую жизнь александровской эпохи, на которую приходились их зрелые годы, злополучные мыслители теряли всякую способность понимать что бы то ни было.

Онегины, по Ключевскому, свое разочарование получают уже из третьих рук, в виде априорно унаследованного представления о бессмысленности какой-либо деятельности вообще. Нетрудно видеть, что за рассуждениями историка о стремительной и произвольной смене типов образования недвусмысленно просвечивают причины такого положения вещей: абсолютный характер монархической власти в стране, ставящий внутреннюю политику в полную зависимость от того, что придет на ум очередному самодержцу. Русское самодержавие было, таким образом, мощным тормозом прогресса, впустую растрачивая дарования, силы и время людей, обреченных постоянно закладывать какие-то фундаменты, на которых в дальнейшем так ничего и не выросло.

Эта мысль, в сущности, прозвучала уже в первом «Философическом письме» П.Я.Чаадаева (1836), навлекшем такие неприятности на автора и издателя (отсюда и

осторожность Ключевского, обсуждающего только проблемы образования). «Мы так странно движемся во времени, что с каждым нашим шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно. Это – естественный результат культуры, всецело основанной на заимствовании и подражании. У нас совершенно нет внутреннего развития, естественного прогресса; каждая новая идея бесследно вытесняет старые, потому что она не вытекает из них, а является к нам Бог весть откуда», - писал Чаадаев.

Содержание I главы романа составляет характеристика образования, полученного Онегиным (оно резюмируется известной формулой: «Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь»), - и сразу за этим следует описание типичного онегинского дня.

Стоит отметить чрезвычайное раздражение, которое сам роман и его герой вызывали у критика разночинского лагеря Д.И.Писарева. В статье «Пушкин и Белинский» (1865) он именует Онегина и Ленского тупоумными праздношатающимися джентльменами, которые «совершенно ошалели от безделья и мертвящей скуки»; негодует на многочисленные отступления «не по делу», в то время как содержание ученых бесед друзей так и остается неизвестным. «... Во время своих свиданий с Онегиным геттингенская душа только и делает, что тянет шампанское да врет эротические глупости <...>. Но Онегину эта недоучившаяся пифия, разумеется, очень понравилась, по той простой причине, что Онегину прежде всего было необходимо дать какую-нибудь работу или глазам, или ушам. А так как Ленский болтал восторженно и неудержимо, то, стало быть, участь онегинских ушей была вполне обеспечена».

Все «интересное страдание» Онегина, по мнению Писарева, заключается в том, что он ночью спит, а днем зевает. Реакция критика любопытна своим, так сказать, «классовым» характером. В Онегине (да едва ли и не в его авторе) Писареву видится паразит-аристократ, который ничем не занят, живет припеваючи да еще имеет наглость разыгрывать из себя страдальца и напрашиваться на сочувствие. Это типичный взгляд выходца из демократической среды, трудом зарабатывающего на жизнь; взгляд человека со стороны, которому существование Онегина кажется вечным праздником.

Тем не менее жизнь человека, принадлежащего к светскому обществу, была не такой привольной, как это представлялось Писареву. Она подчинялась принципу *комильфо* (*comme il faut* - букв. □как подобает□). Обычной для жизненного «дебюта» дворянина была военная (реже – штатская) служба, куда дворянских сыновей записывали очень рано, чтобы увеличить стаж в послужном списке; в «Капитанской дочке» приводится типичный случай, когда Петрушу Гринева записывают сержантом в полк еще до его рождения на свет: «Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти неявившегося сержанта...». Послужив некоторое время, можно было при желании выйти в отставку и заняться управлением имениями; но дворянин, вообще нигде не служивший (как Онегин), был редкостью, и правительство неблагосклонно взирало на подобную практику.

Образование дворянского недоросля было обычно связано с тем родом службы, который избрали для него родители. Его могли направить в военное учебное заведение (кадетский, пажеский, морской корпусы и пр.) или в штатское (в России было 5 университетов и 5 лицеев). Наконец, он мог получить домашнее образование под руководством частных учителей. Девушка могла воспитываться либо дома, либо в частном пансионе; кроме того, существовали привилегированные закрытые учреждения: Екатерининский и Смольный институт благородных девиц. Ее готовили к замужеству и роли светской дамы, поэтому образование, в отличие от мужского, ограничивалось навыками разговора на одном-двух иностранных языках, основами истории, географии и словесности, а также знакомством с «изящными искусствами» (танцы, игра – чаще на фортепьяно, пение, рисование).

И мальчики, и девочки подвергались, как актеры, готовящиеся на сцену, жесткой тренировке для выработки умения непринужденно и изящно (*comme il faut*) двигаться, жестикулировать, беседовать. Как двигательные, так и речевые навыки доводились до

степени автоматизма: не случайно возникает устойчивый литературный мотив человека – механической куклы. Все, что не *comme il faut* – неприлично, смешно, шокирует. Когда в романе Ф.М.Достоевского «Идиот» Мышкин, неловко повернувшись, разбивает вазу, это лишний раз подчеркивает, что он, князь по рождению, не получил должного воспитания.

Comme il faut руководило и стилем жизни, и манерой общения, и распорядком дня. Подробный комментарий к описанию дня Онегина в романе дает Ю.М.Лотман. Ключ к пониманию онегинской скуки – формула «И завтра то же, что вчера».

Герой Пушкина принадлежит к кругу петербургских *денди* (слово это в пушкинскую эпоху однозначно иностранное и в романе написано по-английски). Он встает с постели за полдень и после совершения туалета и легкого завтрака едет гулять «на бульвар». Место прогулок столичных щеголей – исключительно Невский проспект, Английская набережная и Адмиралтейский бульвар. Это центр города, окрестности Зимнего дворца. Прочие улицы, часто грязные и не особенно презентабельные, для досужих прогулок мало подходили.

Уже темнеет (в романе описан зимний день), когда Онегин, совершив этот неизменный маршрут, едет обедать.

К *Talon* помчался: он уверен,
 Что там уж ждет его Каверин.
 Вошел: и пробка в потолок,
 Вина кометы брызнул ток. (1, XVI)

«Уверенность» Онегина объясняется тем, что ресторан Талона на Невском – самый модный и престижный, там собираются «сливки общества». Соответственно, он – с Кавериным и компанией – каждый день обедает в этом ресторане.

Пообедав, Онегин отправляется в театр. При этом к началу спектакля он опаздывает, уходит еще до его окончания, а в промежутке занят больше зрительным залом, чем актерами. Он рассматривает дам в ложах, раскланивается со знакомыми – и зевает, бросив взгляд на сцену: «Балеты долго я терпел, / Но и Дидло мне надоел». Неудивительно, если подсчитать, сколько сот раз Онегин побывал уже в этом зале – и сколько из них видел этот же балет.

Вернувшись домой, Онегин проводит три часа в гардеробной, чтобы привести себя в безупречный вид перед балом. Бал начинается вечером и кончается далеко за полночь. В XIX веке он представляет собой своеобразное ритуализованное действие, протекающее в строго определенной последовательности обязательных элементов: начинается бал полонезом (польским), второй танец – вальс, тогда модная новинка, далее следует мазурка, потом котильон. Упомянув, что Онегин приехал к началу мазурки, Пушкин имеет в виду опоздание героя.

Альтернативой балу могли быть холостые попойки и карточная игра (описанные, например, в «Пиковой даме» или «Войне и мире», где пирушка Пьера с Долоховым и Курагиным завершается серией диких пьяных выходов). Но развлечения такого сорта уже отдавали дурным тоном, и Онегин, очевидно, до них не снисходит.

Итак, под утро он возвращается домой и засыпает, чтобы днем проснуться, опять гулять по бульвару, обедать у *Talon*, смотреть балет Дидло, ехать на бал... Это жизнь *comme il faut*, жизнь «и завтра то же, что вчера». Жизнь, которую Писарев вчуже находил приятной. Она и была приятной – для большинства, которое ухитрилось адаптироваться к такому растительно-животному существованию и даже прекрасно себя чувствовало. Но когда человек на беду ощущал в себе что-либо собственно человеческое: ум, чувства – не странно, что они начинали тяготить его своей явной избыточностью. Женщина, по понятиям того времени, вполне могла поместить и то, и другое в семью: выражение «лишняя женщина» как-то даже непредставимо, несмотря на то, что та же Татьяна в письме к Онегину жалуется - очень «по-онегински»:

Вообрази: я здесь одна,
 Никто меня не понимает,

Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна. (3, Письмо)

Сама Татьяна хочет только брака с любимым ею человеком, и даже Белинский замечает в своей статье, что сердце женщины составляет «ее лучшее право на существование». Но мужчине семья, во всяком случае, не могла дать такое исключительное право.

Мысль о государственной службе в качестве идеальной цели существования личности в XIX веке уже могла бы только развеселить. Утопия единства государства и гражданина уплыла в прошлое вместе с XVIII столетием. Характерна участь Болконских в «Войне и мире»: старый князь угрюмо доживает свой век в поместье, Андрей лихорадочно мечется в поисках «настоящего» дела. Служба уже существовала для карьеры – и только. Как правило, этого было достаточно. – «Жизнь не обманывает глупцов, - писал по этому поводу Белинский, - напротив, она все дает им, благо немного просят они от нее – корма, поила, тепла да кой-каких игрушек, способных тешить пошлое и мелкое самолюбьице».

Такого «самолюбьица» Онегину недостает. Есть еще одна, безусловная сфера самореализации «я» - творчество. Но оно предполагает специальный талант, отсутствие которого Онегин тоже скоро у себя обнаруживает:

Хотел писать – но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его. (1, XLIII)

Онегины никогда не составляют в обществе большинства. Они суть то, что В.О.Ключевский обозначил удачным выражением: *типическое исключение*. Исключение – потому что их единицы. Типическое – потому что появление этих единиц служит выразительной характеристикой эпохи (ср. формулы «сын века» у Мюссе, «герой нашего времени» у Лермонтова). Большинство неизменно, и именно поэтому неинтересно. От описания большинства Пушкин отделяется парой строф: это гости на ларинском балу и московское общество. Знаменательно мелькание фонвизинско-грибоедовских мотивов: все это уже было, было... «Скотинины, чета седая, / С детьми всех возрастов...» (тоже Скотиниными!)...

Но в них не видно перемены;
Все в них на старый образец:
У тетушки княжны Елены
Все тот же тюлевый чепец;
Все белится Лукерья Львовна,
Все то же лжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп,
Семен Петрович так же скуп,
У Пелагеи Николавны
Все тот же друг мосьё Финмуш,
И тот же шпиц, и тот же муж;
А он, все клуба член исправный,
Все так же смирен, так же глух
И так же ест и пьет за двух. (7, XLV)

Между тем *лишние люди* отличаются не только от бесцветной массы, но и друг от друга, что и дает возможность означать эпоху их именами. «Время Онегина» и «время Печорина» - разные, как и сами герои. И масса питает к ним органическую неприязнь: обидно, что ни говори, когда с твоим = общим мнением смеют не считаться. Как и Чацкого, Онегина подозревают в вольномыслии, «фармазонстве».

Это одна из ступеней на пути к идеалу *самостояния* - но только одна. *Лишний человек* обречен «идти за чинною толпою», и не разделяя ее мнений. Маленькие жесты вызова, которые со скуки позволяет себе Онегин, не идут далее замены барщины оброком

да привычки уезжать из дому, чтобы не принимать у себя докучливых соседей с их визитами. А что еще? Ведь не побежит он, как Алеко, в цыганский табор! Это смешно, да и бесполезно: Онегин вполне отдает себе отчет, что жить может только в той среде, где вырос. Деревня, куда так стремились утомленные светом герои сентиментальных романов, занимает Онегина ровно два дня.

О том, что Онегин выше своего окружения, свидетельствует уже самая его хандра, так возмущавшая Писарева. «Мечтам невольная преданность», которую увидел в нем Автор (в роли героя романа и друга Онегина), притягивает его к Ленскому, для которого сделано исключение из всей толпы окрестных помещиков. В Ленском Онегин способен уважать ту способность к чувствам и восторгу, которую уже утратил сам.

Так же в пользу Онегина свидетельствует и его отклик на письмо Татьяны. Разумеется, в прочитанном им нравоучении есть оттенок самолюбования своей житейской мудростью и красноречием, но он старается возможно более смягчить наносимый удар: даже начинает с признания, что Татьяна – его «прежний идеал» и он бы «невесты не искал иной», если бы был создан для супружеского счастья. И автор, и сама Татьяна (в конце романа) признают, что Онегин ведет себя в этом случае безупречно. Не находя чувства в собственной душе, он не играет чужими («... обмануть он не хотел / Доверчивость души невинной...»).

Но более тяжелое испытание приходит к Онегину с вызовом на дуэль. И здесь он уже оказывается не на высоте положения. «Наедине с своей душой» он признает свою вину, - но его пугает необходимость признать ее открыто, хотя совесть подсказывает, что роль «мячика предрассуждений» - какая-то очень уж жалкая. Однако «в это дело

Вмешался старый дуэлист;
Он зол, он сплетник, он речист...
Конечно, быть должно презренье
Ценой его забавных слов,
Но шепот, хохотня глупцов...»
И вот общественное мненье! (6, XI)

Онегин просто-напросто трусит, хотя не дуэли: он трусит показаться трусом в глазах людей, которых ничуть не уважает. Ради того, чтобы его не высмеял ничтожный Зарецкий, он подвергает опасности собственную жизнь и жизнь друга. Неписанный ритуал дуэли (см. *Комментарий* Ю.М.Лотмана) не оставлял противникам, сошедшимся у барьера, такой свободы действий, чтобы они могли с гарантией покинуть место поединка невредимыми. Стрелять демонстративно в воздух смешно и неприлично (не *comme il faut*): это расценивается как приглашение к ответной «любезности», а следовательно, как проявление малодушия. Целясь же из пистолета в руку или ногу, легко можно было промахнуться, что и произошло с Онегиным. Можно вспомнить поединки, которые позднее опишет И.С.Тургенев и Л.Н.Толстой. Когда стреляются Базаров с Павлом Петровичем и Безухов с Долоховым, происходит одно и то же: хороший стрелок дает промах, а человек, впервые вставший к барьеру, не желая того, ранит своего противника.

Между тем Зарецкому чрезвычайно хочется «истории», что видно из определенных им неуместно жестких условий дуэли и того, что он пренебрегает даже сильным опозданием Онегина и тем, что тот представляет в качестве своего секунданта слугу-француза, с оскорбительной для Зарецкого оговоркой: «Хоть человек он неизвестный, / Но уж конечно малый честный». Бесспорно, в глубине души Онегин мечтает, чтобы дуэль сорвалась; но при этом не хочет подавать повода для насмешек и сплетен. И раз Зарецкий проглотил обиду, ничего неприятого Онегин более не рискнет сделать.

Выбор героя в этой ситуации отлично показывает, где лежат границы его свободы. От суда презираемого им света он зависит все же больше, чем от суда собственной совести, которого заведомо не сможет избежать: после смерти Ленского Онегину приходится уехать из мест, «Где окровавленная тень / Ему являлась каждый день».

Соотнесенность темы выбора и судьбы человека вновь подчеркивается в сцене дуэли известным отступлением о возможном (и не состоявшемся) будущем Ленского: XXXVII и XXXVIII строфы шестой главы описывают путь великого поэта – и путь провинциального помещика. Размышления «сослагательного» свойства: какое будущее оказалось оборвано онегинским выстрелом – непродуктивны, прежде всего потому, что главное здесь – именно невозможность любого будущего. Сама смерть у Пушкина предстает как отсутствие всяких дальнейших альтернатив.

Такого рода «указатели» на дорогах героев расставлены по всему роману. Выше уже приводилась стрелка «Онегин – толпа» (8, X-XI). Стрелка «Онегин – Ленский» размещена в конце четвертой главы:

Стократ блажен, кто предан вере...

.....
Но жалок тот, кто все предвидит... (4, LI)

В начале второй главы чувства Онегина в деревенском уединении соизмеряются с реакцией некоего условного карамзинского героя:

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить **бы** небо мог. (2, I)

Не только автор - и сами герои мысленно видят себя в разных ролях, заглядывая в будущее и оборачиваясь в прошлое: что будет, если... что было бы, если... Онегин:

...Я выбрал **бы** другую,
Когда б я был, как ты, поэт... (3, V)

Поверьте (совесть в том порукой),
Супружество нам **будет** мукой... (4, XIV)

Ленский:

Паду **ли** я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она... (6, XXI)

Татьяна:

Была бы верная супруга
И добродетельная мать... (3, Письмо)

А счастье **было так возможно**,
Так близко!.. Но судьба моя
Уж решена. Неосторожно,
Быть может, поступила я... (8, XLVII)

Татьяна стоит перед серьезным выбором несколько раз (точнее, трижды) на протяжении действия романа. В своем письме к Онегину она простодушно признается, что не решилась бы ему писать, если бы (опять «если бы»!) имела надежду хотя изредка с ним видеться. Отдавая себе отчет в предосудительности собственного поступка в глазах общества, Татьяна повинуется, тем не менее, своему чувству, потому что убеждена в его чистоте («то воля неба...»). Эта подразумеваемая двойная система оценок отражается даже в ее обращении к Онегину: то на «вы» (к светскому человеку), то на «ты» (к избраннику сердца). И уже этим первым своим шагом Татьяна переступает через барьер, оказавшийся не по силам Онегину: она поступает не так, как принято, а так, как подсказывает ей внутренний голос.

Второе решение Татьяна принимает, выходя замуж, и делает это для матери:

Меня с слезами заклиний
Молила мать; для бедной Тани
Все были жребии равны... (8, XLVII)

Третье, самое тяжелое испытание, приходит после возвращения Онегина. Интересно, что Белинский в своем разборе романа досадовал на отказ Татьяны и усматривал в нем «рабскую боязнь общественного мнения». Критик даже позволил себе такое суждение: «пока она в свете – его мнение всегда будет ее идолом и страх его суда всегда будет ее добродетелью».

Нельзя не признать, что для Татьяны было бы чрезвычайным падением, не найдись у нее иной добродетели, кроме страха перед общественным мнением. Увлеченный своим сожалением о «неблагополучной» развязке романа (или, может быть, невольно представив себя на месте героя), Белинский развивает мысль о том, что верность в браке, не освященном любовью, есть бессмыслица, и сам такой брак безнравствен. Вопрос, будет ли такой брак более нравственным в форме треугольника: «муж – жена – любовник», он даже не рассматривает.

Между тем «общественное мнение», о котором упоминает критик, как раз в этом случае было достаточно лояльным. Для светской девушки даже письмо – возмутительное нарушение приличий; для светской дамы даже любовная связь в порядке вещей, если она не афишируется (чего от Татьяны никто и не требовал). Свет «не карает заблуждений, / Но тайны требует для них», – выразился Пушкин в стихотворении «Когда твои молодые лета...». Можно снова вспомнить героинь Л.Н.Толстого: Элен Безухова, как всем известно, изменяет мужу, но «благопристойно», без публичной огласки и скандала. Напротив, осуждение, падающее на Анну Каренину, бесповоротно именно потому, что ее чувство не допускает фальши и двусмыслицы, сопровождающих супружескую неверность. Она открыто разрывает с мужем, и ее перестают принимать в свете.

Толстой не может в этом случае присоединиться к осуждению света, так как Анна в своей любви к Вронскому искренна и последовательна. Но он не может одобрить ее как мать, оставившую (хотя и с муками сожалений) своего сына.

Между тем о браке Татьяны мы из романа ничего не знаем, кроме того, что она вышла за боевого генерала («в сраженьях изувечен...»). Неизвестно, есть ли у них дети, любит ли ее муж (фраза: «Онегин, я скрывать не стану: / Безумно я люблю Татьяну», – не из романа, а из оперного либретто); а ведь в житейском плане это все **разные** ситуации.

Очевидно, Пушкину важно, чтобы его героиня решила для себя этот вопрос, так сказать, в принципе, безотносительно к конкретным возможным обстоятельствам. Татьяна не опускается до мелочного сведения счетов с Онегиным: «Я вас люблю (к чему лукавить?)» Более того, она признается, что променяла бы весь блеск своего нынешнего положения

За те места, где в первый раз
Онегин, видела я вас... (8, XLVI)

Одна только память о любви, притом любви несчастной, оказывается дороже всех «ощутимых» материальных благ.

Но изменить собственному слову, добровольно ею данному, представляется Татьяне невозможным. Огласка любовной связи, даже не особенно широкая, навлекает позор на человека, которому она обещала свою верность; любой скандал грозит дуэлью (по сходной причине погибнет и сам Пушкин). Остается еще один путь, самый «светский»: измена в полной тайне. У нее только двое свидетелей – ее участники. Но как раз собственное мнение, а также, возможно, мнение Онегина для Татьяны ценнее всего.

В «Герое нашего времени» Печорин замечает о своей любовнице, княгине Вере: «она его <своего мужа> уважает, как отца, – и будет обманывать, как мужа. Странная вещь сердце человеческое вообще, и женское в особенности!» Печорин любит Веру, насколько он вообще способен любить, но эти слова произносятся с чувством, близким к презрению. Едва ли Татьяна пожелала бы прочесть эти слова в глазах Онегина, а тем более в собственной душе. Тот же женский тип и та же логика видятся в героине незаконченного романа «Дубровский». Дубровский останавливает карету Верейского, в которой едет его обожаемая Маша, и на слова: «Вы свободны», – слышит:

«- Нет, - отвечала она. – Поздно – я обвенчана, я жена князя Верейского.

- Что вы говорите, - закричал с отчаяния Дубровский, - нет, вы не жена его, вы были приневолены, вы никогда не могли согласиться...

- Я согласилась, я дала клятву, - возразила она с твердостью, - князь мой муж, прикажите освободить его и оставьте меня с ним. Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты... Но теперь, говорю вам, теперь поздно».

Татьяна-женщина, как и Татьяна-девушка, сохраняет способность к внутренней независимости и свободе, притом высшего свойства: это свобода уже не только от власти мнений света, но и от диктата собственных страстей. Она исполнила совет Онегина, данный при их первом объяснении: «Учитесь властвовать собою...»

И что ей душу ни смутило,
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило:
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон. (8, XVIII)

Татьяне не свойственно детское представление о свободе как стихийных, неуправляемых порывах личности. Это лишь худшая разновидность рабства, ставящая человека в зависимость от такого хозяина, от которого негде и укрыться: он уже не может даже сказать о себе, что у него есть какие-то желания – это они владеют им, а не наоборот. В сцене последнего свидания всплывает мотив «вольности и покоя», который в юношеской оде Пушкина «Вольность» был наполнен политическим содержанием.

У зрелого Пушкина он получает расширенную трактовку: это характеристика состояния души, наиболее близко отвечающего неуловимому идеалу счастья.

Прямые или подразумеваемые упоминания о счастье, подобно музыкальной теме, проходят через весь роман; его радужный отсвет ложится на маленькие и большие блага жизни, придавая им статус жизненного смысла. Но источник света лежит всегда в человеческой душе, и даже когда этот свет падает на предметы мелкие, он преображает их, придавая им то значение, которым по природе своей они не обладают. Поэтому любовное счастье, например, Ленского – истинное, хотя живая Ольга ничуть не похожа на «идеальную Ольгу», созданную его воображением, и с плоско-рассудочной точки зрения Ленский обманывается:

Он был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив. (4, LI)

Счастье людей заурядных растворяется во внешних обстоятельствах их существования, которым они приписывают повышенную ценность, ибо это, во всяком случае, нечто «материальное», за что можно ухватиться, а не праздные мечтания досужей фантазии. Так девическое обожание «Грандисона» матерью Татьяны быстро уступает место восторгам кипучей хозяйственной деятельности на поприще супруги деревенского помещика:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она. (II, XXXI)

Для натуры незаурядной, каков Онегин, привычка – лишь источник скуки. Он ищет иных заменителей счастья, причем так и воспринимает их, в качестве суррогатов:

Я думал: вольность и покой
Замена счастию. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан. (VIII, Письмо)

Вот они – *вольность и покой*. В уста Онегина вложено нечто вроде парафразы пушкинского стихотворения «Пора, мой друг, пора...» (1834). Там есть строчка:

На свете счастья нет, но есть покой и воля...

Ощущение, будто Онегин оспаривает эту реплику. В действительности «ошибка», о которой он говорит, по смыслу романного контекста относится к сделанному им

выбору: он искал *вольность и покой* не там и не так. В самом деле, можно ли считать, что убийство друга на поединке было с его стороны актом свободной воли, отвечавшим его душевным желанием? Это проявление самой жалкой зависимости от чужого мнения, в свой черед, лишившее его и покоя:

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольных крест). (8, XIII)

Зато о Татьяне, неизменно внимающей лишь голосу собственной совести, сказано:
Сидит покойна и вольна. (8, XXII)

Сопоставление героев ни в коем случае не следует воспринимать в ключе: хороший, правильный (Татьяна) – плохой, неправильный (Онегин). Против этого восстает весь строй романа, последовательно дискредитирующий «литературность» как линейно-примитивную систему оценок жизни и людей. Можно говорить лишь о том, кто из них на момент «обрыва» романа **ближе** к тому душевному состоянию, которое Пушкин полагал наиболее отвечающим представлениям о счастье. Но даже и оно субъективно не переживается как счастье. Богатый душевный потенциал личности в какой-то мере и питается порывом к несбывшемуся: счастье размещается в области сослагательного наклонения, в прошлом или будущем.

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я. (8, Письмо Онегина)

Татьяна:

А счастье было так возможно,
Так близко!.. (8, XLVII)

Опять-таки, бессмысленно искать в словах героини отзвук авторского нравоучения. Да едва ли и сама Татьяна ожидала счастья в супружестве с Онегиным, если бы он (что трудно себе представить) в свое время решился на него из сострадания к девушке либо от скуки. В этом случае наибольшие шансы к реализации имела та «программа», которую набросал Онегин во время их первого объяснения:

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днем и вечером одна... (4, XIV)

Смысл реплики Татьяны другой: если бы он тогда полюбил... Но Онегин полюбил не «тогда», а «теперь», и некому предъявлять за это претензий. Тема «невстречи чувств» во времени будет позднее выделена из пушкинского романа и отдельно развернута в тургеневской повести «Ася». Герой «Аси» опоздал на какие-то часы; Онегин – на годы, но с тем же результатом.

Пушкину ясно и нечто иное, что, возможно, не так очевидно для Татьяны. Она несколько наивно говорит:

Онегин, я тогда моложе,
Я лучше, кажется, была... (8, XLIII)

Она едва ли не подозревает Онегина в неискренности только потому, что, на ее взгляд, семнадцатилетняя девушка «лучше» двадцатилетней дамы. Но странно было бы ожидать, что Онегин, такой, каков он есть, окажется захвачен полудетской страстью и она вызовет в нем ответную страсть.

Счастье взаимного чувства для героев было невозможно. Эта изначальная «оторванность» их друг от друга своеобразно отразилась в том факте, что роман не содержит их **разговоров** в собственном смысле; перед нами только **монологи**: письмо-

монолог Татьяны – и проповедь-монолог Онегина, письмо-монолог Онегина – и проповедь-монолог Татьяны.

Сюжетно-композиционная симметрия текста (в первой и второй половине романа повторяются ситуации письма, объяснения, бала и т.п.) организуется вокруг оси, которой в романе является сон Татьяны, описанный в середине (5 глава). Причем описан он очень подробно.

От сна Татьяны начинается отсчет своеобразной «сновидческой» традиции в русской литературе. Такие публицистические по своему характеру построения, как явление странницы Прямовзоры в главе «Спасская Полесть» («Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева) или «Видение Мурзы» (Г.Р.Державин) суть прямая декларация, облеченная в условную форму сновидения. Подобные сны людям не снятся. Своеобразным продолжением этой линии окажется «четвертый сон Веры Павловны», третий сон Раскольникова, отчасти – сон Обломова. Татьяна же видит «нормальный», хотя очень фантастический и запутанный сон. Такого рода сны увидят Гринев, Германн, герои гоголевских и тургеневских повестей, Раскольников (первые два сна), Анна Каренина...

Интерес к значению снов, который люди не утратили на трехтысячелетнем пути цивилизации, - свидетельство смутно ощущаемой информационной их ценности, хотя Пушкин тут же слегка подсмеивается над попыткой разгадать это значение, рассыпав «целое» сна на осколки:

Татьяна в оглавленье кратком
Находит азбучным порядком
Слова: бор, буря, ведьма, ель,
Еж, мрак, мосток, медведь, метель
И прочая. Ее сомнений
Мартын Задека не решит. (5, XXIV)

Во сне приходит свобода от ограничений, накладываемых логикой (бывает – не бывает). Включается подсознание, которое начинает конструировать свою, «художественную» модель мира на эмоциональном уровне. Иногда при этом проясняется нечто такое, что «дневным», «рассудочным» сознанием не ощущается, забываемое всевозможными текущими воздействиями. Иными словами, во сне всплывает в образной форме информация, которая человеком уже так или иначе получена, но «осела» очень глубоко и не осознается им. Татьяна видит во сне убийство Ленского Онегиным: очевидно, наяву она смутно ощущает, что эти двое – очень разные люди и их дружба заряжена каким-то потенциальным конфликтом, чреватой опасностью. Но это ощущение не принимает форму обдуманной мысли, а опускается в подсознание в виде неясной тревоги, которая во сне прорывается в картине убийства. Однако чаще всего, переводя причудливые образы сна на обычный язык, человек терпит поражение.

Татьяна видит заснеженную поляну в ночном лесу, незастывший бурный ручей, через который перекинуты хлипкие жердочки, и медведя, что помогает ей через ручей перебраться. Увязая в сугробах, она идет по лесу, наконец, медведь подхватывает ее и доносит до «убогого шалаша», окошко которого ярко светится во мраке.

Сон Татьяны склеен из так называемых *архетипов* – врожденных образов подсознания, значение которых является общим для всех людей. Лес и дорога через него в этой системе значений – *жизнь (в прошлом)* и путь по этой жизни. Источник – *любовь*, река – *жизнь (теперь)*. Оказывается, что детство Татьяны, как она сама его воспринимает, прошло в одиночестве и внутреннем отчуждении («зимние» мотивы: холод, мгла, сугробы). Ср. ее жалобу Онегину: «Вообрази: я здесь одна...» и т.д. В окружении зимних мотивов приходит к ней и любовь, не сулящая радости, опасная:

В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и седой

Поток, не скованный зимой;
 Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
 Проложены через поток... (5, XI)

На другом берегу потока открывается новая страница жизни Татьяны, после испытания любовью, - но это по-прежнему путь, требующий усилий:

Пред ними **лес**; недвижны сосны
 В своей **нахмуренной** красе;
 Отягчены их ветви все
 Клоками **снега**; сквозь вершины
 Осин, берез и лип **нагих**
 Сияет луч светил **ночных**;
Дороги нет; кусты, стремнины
Метелью все занесены,
Глубоко в снег погружены. (5, XIII)

Но вот появляется свет во мраке:

Вдруг меж дерев **шалаш** убогой;
 Кругом все глушь; отсюда он
 Пустынным снегом занесен,
 И **ярко светится** окошко,
 И в шалаше и крик и шум;
 Медведь промолвил: «Здесь мой кум:
Погрейся у него немножко!» (5, XV)

В.М.Маркович справедливо обнаруживает здесь традиционную романтическую оппозицию: *Мир* (чужое, холодное, враждебное) – *Дом* (родное, теплое, дружеское). Жизнь манит человека надеждой на счастье. Но сон Татьяны открывает, что эта оппозиция – мнимая, а надежда – ложная. За дверями лесной избушки идет пир «адских привидений», а во главе их восседает сам Онегин. Чудища тянутся к Татьяне, но Онегин грозно говорит: *Моё!* – и всё вдруг пропадает. Они остаются наедине, и это уединение тут же прервано появлением Ленского - ср.: в Письме Онегина: «Еще одно нас разлучило... / Несчастной жертвой Ленский пал...»:

Спор громче, громче; вдруг Евгений
 Хватает длинный нож, и вмиг
 Повержен Ленский; страшно тени
 Сгустились; нестерпимый крик
 Раздался... хижина шатнулась...
 И Таня в ужасе проснулась... (5, XXI)

Общий смысл сна таков: жизнь не дает человеку ни защиты, ни каких-либо гарантий счастья. Татьяна чувствует это в глубине души, хотя умом продолжает верить и сожалеть, что «... счастье было так возможно, / Так близко!..»

Вместо счастья она обрела *покой и волю* на пути следования осознанному ею внутреннему долгу. И этот путь в жизни Татьяны, как и в ее сне, сопровождается комплексом «зимних мотивов», которые обладают в романе, помимо общих, дополнительными и притом очень важными значениями. Определяются они тем, что «Евгений Онегин» - роман русский и о русских. Зима же – время года, наиболее, так сказать, «национальное», выразительное и характерное для северного климата России. Цепочка зимних пейзажей следует через роман, притом большая часть их окружает именно образ «русской душой» Татьяны: в описании ее детства, в сцене святочных гаданий (зимний день и зимняя ночь), во Сне, в изображении поездки в Москву. Наконец, когда Онегин по лицу Татьяны хочет угадать, сохранила ли она к нему прежние чувства, он не может увидеть ничего: Татьяна «окружена / Крещенским холодом».

Зима и снег в представлении русского человека, привычного к холоду, ассоциативно связываются с представлением не столько о смерти-сне природы (как у европейца), сколько с чистотой, торжественной красотой и великолепием мира, которым человек наслаждается без расслабления. Суровый климат содействует выработке характера, стойкого к испытаниям, не ждущего легких благ от жизни: своеобразного северного стоицизма. Эта тема в романе поддержана эпиграфом к шестой главе из Петрарки: «Там, где дни облачны и кратки, / Родится племя, которому умирать не больно». Это взгляд южанина, итальянца, на северян.

Благодатный климат стран «вечного лета» - Италии, Греции, южной Франции – растворяет переживания человека в гармонии ласкового и теплого мира природы, научает ценить красоту, к человеку расположенную и погружающую его в безмятежное созерцание богатых красок и форм. Не случайно в этих странах высшего расцвета достигли пластические искусства: живопись и скульптура, фиксирующие внимание на внешнем и материальном.

Напротив, северные страны – Скандинавия, Англия, Германия и прежде всего Россия – в своей суровой природе находят немного предметов для такого чувственного любования. Взгляд человека невольно обращается внутрь его «Я», в мир собственной души; приковывается к вопросам онтологического порядка - о смысле мира и человеческой жизни, к вопросам морали и нравственности. Только разрешив их для себя, хотя бы на интуитивном уровне, человек способен увидеть гармонию, красоту и смысл в том мире, который его окружает (в отличие от южной природы, красота которой – на поверхности и не нуждается в дополнительных усилиях для ее уразумения). В этих странах преимущественное развитие получают такие сферы духовной деятельности человека, как музыка, литература и философия.

Через систему ассоциативных значений «зимние мотивы» в «Евгении Онегине» расставляют акценты в характеристике Татьяны: *холодный - белый – чистый – нравственный - самоотверженный - верный долгу.*

Счастье героев не состоялось, но пережитое не прошло для них бесследно. Глубокое чувство, прошедшее через их жизнь, дало этой жизни новое значение, сообщило им тот человеческий опыт, что не могли заменить ни «обманы Ричардсона и Руссо», которыми питалась душа Татьяны, ни «наука страсти нежной», которую превзошел Онегин, полагая, будто он в совершенстве узнал любовь.

Процесс духовного взросления героев протекает (и в этом особенность романа) параллельно такому же процессу в сознании автора. Пушкин начинал роман в период работы над «Бахчисарайским фонтаном», а завершил ее в болдинскую осень.

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал. (8, L)

В зрелой пушкинской лирике отчетливо ощутимы отзвуки размышлений, пришедших к автору в ходе работы над романом: жизнь, как она есть, со всем ее благом и злом, позволяет человеку узнать себя, свои огромные (если он того пожелает) возможности и приобрести власть над собой – единственную власть, которая безусловно стоит того, чтобы ее добиваться.

Окрепшая в ссылках тоска по Дому, которого у Пушкина никогда не было настоящим образом (отношения с родителями не сложились, а Лицей был все же единством иного рода), утверждала поэта в намерении жениться. С 1826 года он несколько раз сватался: к С.Ф.Пушкиной, А.А.Олениной, Е.Н.Ушаковой. Сопутствовавшая ему репутация политически неблагонадежного человека препятствовала

его брачным планам. Наконец, в 1830 году состоялась его официальная помолвка с Н.Н.Гончаровой – замечательной красавицей, но бесприданницей. Последнее обстоятельство, очевидно, сыграло роль в том согласии, которое после некоторого колебания дала ее мать.

Необходимость устроить перед свадьбой свои имущественные дела заставила Пушкина в начале осени 1830 года выехать в отцовское имение Болдино Нижегородской губернии. Разразившаяся эпидемия холеры и введение карантинных задержаний задержали его там до начала зимы. Чувство опасности, буквально повисшей в воздухе, усиливалось и доходившими из Европы известиями: там было неспокойно. Летом Франция свергла реакционное правительство Карла X; король бежал из страны. В результате революции Бельгия откололась от Голландии. Начались беспорядки в Германии, Швейцарии, Италии. Наконец, вспыхнуло восстание в Варшаве, уже непосредственно затрагивавшее интересы России.

В этой атмосфере возникают пушкинские «Маленькие трагедии», с их темой троякого противостояния: слепых стихийных сил мира, мятежной человеческой личности и провиденциального Закона.

7.10. «Маленькие трагедии», их идейное и художественное единство

Эпитет «маленькие» предполагает чрезвычайную сгущенность коллизий и конфликта в пушкинских трагедиях. Достичь максимальной сюжетной концентрации Пушкину помогает обращение к устоявшемуся материалу. Образ скупца восходит еще к античной литературной традиции; легенда об отравлении Моцарта была общеизвестной; Дон Жуан (Дон Гуан) – один из наиболее знаменитых «вечных» героев (по подсчетам литературоведов, сегодня существует около 150 воплощений этого образа); наконец, четвертая трагедия является переделкой сцены из драматической поэмы Дж. Вильсона «Чумный город», а в сознании читателей она могла соотноситься и с рамочным сюжетом «Декамерона».

На ограниченном художественном пространстве происходит нечто вроде взрыва. Герой, одержимый своей высокой и мрачной идеей, бросает вызов миру и Богу – и получает ответный сокрушительный удар. Но почву для трагедии создает не его поражение само по себе, а то обстоятельство, что владеющая героем идея изначально заключает в себе нечто, от чего нельзя просто отмахнуться. Это именно идея, а не жалкий в своем убожестве порок, который поражением своим вызывает только чувство законного удовлетворения: правильно, так ему и надо! Не было бы никаких оснований говорить о трагедии, видя в Бароне скрягу, в Сальери – завистника, в Дон Гуане – сластолюбца, а в Вальсингаме – легкомысленного гуляку. Каждый из них является (или, по крайней мере, видит себя) адептом некоей безусловной ценности: власти, искусства, любви, мужества.

Единство цикла, таким образом, сообщается в первую очередь его «экспериментальным замыслом»: исследовать условия, при которых вечные ценности извращаются и преобразуются в «ценности отрицательные». Конфликтно заряженными оказываются уже заглавия трагедий, построенные на антитезах: «Скупой рыцарь» (хотя идея рыцарства подразумевает представление о щедрости), «Моцарт и Сальери» (две взаимоисключающие концепции жизни и искусства), «Каменный гость» (мертвое – живое), «Пир во время чумы» (радость – смерть).

Ю.М.Лотман находит мотив, соединяющий все четыре трагедии, который он называет *зловещим пиром*. Сначала глухо намеченный, он постепенно набирает силу. Традиционная семантика *пира* – положительная: пир связан с представлением о круге друзей, а также с представлением о церковном таинстве евхаристии – причастия

(совместное вкушение вина и хлеба). Оба традиционных значения пересекаются в поле *единение, союз, гармония, радость*. Наиболее ярким примером у самого Пушкина может считаться «Вакхическая песня» (1825) с ее словами-сигналами - *веселие, любовь, вино, музы, разум, солнце*: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Однако в «Маленьких трагедиях» пир обретает демонические черты. Все его основные характеристики инверсируются: он включает семантические поля *смерти, распада, вражды*; наконец, *богоборчества*.

В языческом сознании Барона («Скупой рыцарь») деньги – «боги», занимающие место Бога:

Усните здесь сном силы и покоя,
Как **боги** спят в глубоких небесах...
Хочу себе сегодня **пир** устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком...

И это мрачное духовное пиршество, лицезрение золота, наводит Барона на воспоминания о слезах и крови, пролитых ради его «богов».

В «Моцарте и Сальери» дружеский пир оборачивается убийством: Сальери бросает яд «в чашу дружбы». В «Каменном госте» Дон Гуан убивает Дон Карлоса на пиру у Лауры и целует ее над трупом, а затем приглашает статую убитого им Командора к его вдове, с которой условился о свидании. Наконец, в «Пире во время чумы» вакхический разгул кощунственно торжествует в виду целой человеческой гекатомбы: накрытый стол стоит на улице, а мимо него проезжает «телега, наполненная мертвыми телами».

Это жуткое извращение – свидетельство каких-то страшных сдвигов, нарушения равновесия между Миром и Человеком, и Пушкин исследует условия этого нарушения.

«Скупой рыцарь»

Трагедия начинается под знаком аномалии. Альбер, осматривая свои доспехи, пострадавшие в результате турнира, завидует побежденному противнику:

А всё ж он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианский,
А грудь своя; гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать.

Противоестественное сожаление, что ему не пробили головы вместо шлема (на новый нет денег), обозначает основную коллизию трагедии: деньги потеснили и вытеснили все нормальные человеческие ценности: здоровье, жизнь, родственные привязанности. Рушится последняя, самая прочная связь между людьми: кровная. Сын мечтает о смерти отца, чтобы наследовать ему, отец бросает вызов сыну, в котором видит врага и будущего расточителя «кровью приобретенных» богатств.

Между этими двумя сценами находится идейная кульминация трагедии: монолог Барона над сокровищами. Литературная традиция (Плавт, Мольер и пр.) видела в скупце фигуру комическую; но Барон не смешон ничуть – он страшен. Его преклонение перед золотом – не патология распадающейся души и убогого рассудка. Это плод выстраданной им **философии власти**, которая тем опаснее, что вытекает не из больных фантазий героя, а из реалий жизни. Золото обладает огромной «эквивалентной» силой; в глазах большей части человечества оно способно заместить собой все: дарование, ум, красоту, молодость. Золоту жертвуют честью и жизнью. Золото – это власть над людьми и миром, притом власть демоническая:

Что не подвластно мне? как некий **демон**
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;

И **музы** дань свою мне принесут,
 И вольный **гений** мне поработится,
 И **добродетель**, и бессонный **труд**
 Смиренно будут ждать моей награды.
 Я свистну – и ко мне послушно, робко
 Вползет окровавленное **злодейство**,
 И руку будет мне лизать, и в очи
 Смотреть, в них знак моей читая воли.

Демонизм золота – в его способности стирать в глазах людей поставленные Богом границы добра и зла; «гений», «добродетель» и «труд» поставлены на одну доску с «окровавленным злодейством», как будто заранее бросая тень леденящего сомнения на реплику из следующей трагедии: «Гений и злодейство – две вещи несовместные». Внутри Бароновой ауры они видятся, во всяком случае, соизмеримыми, и общей мерой их становится «награда» - деньги.

Рассуждения Барона больше всего страшны, может быть, своей обыденностью. Культ богатства, культ власти находят благодарную почву в человеческой натуре, и заря буржуазного века (к началу которого отнесено действие пьесы) только бросила яркий свет на этот вечный факт человеческой истории. В жизненном опыте Барона воплощено мировое Зло. Мотивы «Скупого рыцаря» отзвучат и в «Пиковой даме» (1833), притом о скромном военном инженере Германне будет сказано: «профиль Наполеона и душа Мефистофеля». Сливаются в одно целое мифологизированные архетипы власти и сатанизма.

Золото нужно всем, и сыну Барона не меньше, чем ему самому. Но для Альбера деньги – слуги его удовольствий, для Барона – орудие его могущества. В своих «подвалах верных» (как Сатана в аду) он вспоминает человеческую цену каждого золотого, осевшего в его сундуках, - и по ассоциации рождается библейская картина потопа как гнева Божия:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
 Пролитые за все, что здесь хранится,
 Из недр земных все выступили вдруг,
 То был бы вновь потоп – я захлебнулся б
 В моих подвалах верных.

В совокупную стоимость этих денег входит и цена, заплаченная самим Бароном: заботы, лишения, наконец – «когтистый зверь, скребущий сердце, совесть». Недаром все в нем возмущается при мысли, что сын пустит на ветер это страшной ценой купленное могущество. Барону не нужно ничего из того, что может дать золото; точнее, всему этому он предпочитает сознание собственной потенциальной власти:

Мне все послушно, я же – ничему;
 Я выше всех желаний; я спокоен;
 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 Сего сознанья...

Возникают гротескно извращенные мотивы *самостоянья* («Учитесь властвовать собою...»). Меньше денег – меньше власти; следовательно, тратить их нельзя. Деньги нужны, в конечном счете, для того, чтобы ощущать, что ты – владыка и мира, и собственных страстей. Спустя годы герой романа Ф.М.Достоевского «Подросток» (1875), вдохновленный образом Скупого рыцаря, будет объяснять «свою идею»: «Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом <...>: это уединенное и спокойное сознание силы! <...> Мне именно нужна моя порочная воля *вся*, - единственно чтоб доказать самому себе, что я в силах от нее отказаться».

Мотив «гения и злодейства» перебрасывает мостик к следующей трагедии цикла.

«Моцарт и Сальери»

Первоначально Пушкин хотел назвать свою трагедию «Зависть». Живучая, хотя и несправедливая устная легенда обвиняла композитора Антонио Сальери в отравлении его друга Моцарта, с которым Сальери не надеялся сравняться. И герой Пушкина признается, что его терзает это чувство (как Барона – «когтистый зверь», совесть). Но масштаба для трагедии зависть не дает, - во всяком случае, для трагедии завистника, а в центре пьесы именно она как будто и находится.

Сальери владеет возмущением, притом не менее как несправедливостью Бога. Его монолог, открывающий действие, начинается с осуждения неправедных решений Провидения:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Он потратил всю жизнь на труд, на жреческое служение искусству, и не роптал, когда более блестящие таланты (Глюк, Пиччини, Гайдн) открывали новые пути, а покорно следовал за ними, добиваясь и здесь своих заслуженных успехов. - «Каждому – по его труду», - такова примерно справедливость в представлении Сальери. Но вот появляется Моцарт – и все рушится:

О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Прилежанием можно отшлифовать даже очень скромный талант, но гению немислимо подражать и нельзя гениальности научиться. Больше всего негодует Сальери на видимую легкость, с которой Моцарт создает шедевры, и несклонность превращать музыку в закрытый для непосвященных культ, требующий благоговейного трепета допущенных пред лицом его единиц – «жрецов, служителей музыки». – «Ты, Моцарт, недостойн сам себя», - заключает Сальери, когда его друг-враг приносит свое новое сочинение, именуя его «безделицей», а попутно притаскивает с собой из трактира слепого скрипача, который безбожно коверкает арию из «Дон-Жуана».

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Вполне логично, внутри собственного понимания жизни, Сальери решает исправить несправедливость. Более того: он мнит себя избранником судьбы, спасающим жрецов святыни от жалкого удела – пресмыкаться в прахе, сознавая свое ничтожество перед лицом гения, которому невозможно подражать:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить – не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой.

Сальери полусознательно подбирает слова, способные сообщить ему внутреннюю убежденность в своей правоте: не «убить», а «остановить». Облекаясь в одежды софистики, рассуждения убийцы принимают вид разумных доводов: «Что пользы, если Моцарт будет жив...»

Смутное предощущение несчастья владеет Моцартом, с тех пор как «черный человек» заказывает ему Реквием: «Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит». Это предчувствие заставляет его вспомнить – и тут же отвергнуть – слух, «что Бомарше кого-то отравил».

Моцарт
Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство -
Две вещи несовместные. Не правда ль?
Сальери
Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта)
Ну, пей же.
Моцарт

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.
(Пьет)
Сальери

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Замечание о «гении и злодействе» с опозданием доходит до Сальери, поглощенного собственными мыслями, и ему надо как-то оправдать свое неуместное восклицание. Отравленный Моцарт, не желая того, отравляет и Сальери, брошенным вскользь замечанием («Ужель он прав, / И я не гений?»). И презирующий толпу, гордый «жрец» Сальери теперь вынужден цепляться за распущенный толпой слух о преступлении, якобы совершенном Микеланджело:

Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Вопрос повисает в воздухе, чтобы отныне вечно терзать Сальери: но не своей неразрешимостью, а очевидно подразумеваемым ответом.

Образу Сальери в трагедии сопутствует тема смерти, и в музыке, и в жизни. – «Мало жизнь люблю», - признается он, рассматривая яд, прощальный подарок (!) возлюбленной. – «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп. Поверил / Я алгеброй гармонию», - так вспоминает Сальери о своем постижении ремесла, поставленного им «подножием искусству». Но и искусство он, не замечая того, ставит «подножием» для ожидаемой им «награды», хотя награда эта – не деньги и слава, а гений. Это психология наемного раба. Он смирился бы со своей низкой платой, не грызи его мысль, что другой получил больше – даром, просто так!

Косвенным «комментарием» к его чувствам может служить евангельская притча о виноградаре, нанявшем работников и по истечении дня заплатившем условленное всем поровну, независимо от потраченного ими времени:

«Пришедшие же первыми думали, что они получают больше; но получили и они по динарию.

И получивши стали роптать на хозяина дома.

И говорили: эти последние работали один час, и ты сравнивал их с нами, перенесшими тягость дня и зной.

Он же в ответ сказал одному из них: друг! я не обижаю тебя; не за динарий ли ты договорился со мною?

Возьми свое и пойдя; я же хочу дать этому последнему *то же*, что и тебе;

Разве я не властен в своем делать, что хочу? или глаз твой завистлив от того, что я добр?

Так будут последние первыми, и первые последними; ибо много званых, а мало избранных. (Мф., XX, 10-16)

Сальери не может принять в Моцарте совмещения гения и жизнелюбивого человека: по его мнению, это унижение искусства, которое должно парить высоко над презренными житейскими заботами и радостями. Он сам потратил много сил для такой самоизоляции, не думая, что подлинный гений вовсе не нуждается в искусственных барьерах: он выделяется из толпы **сам по себе**, а не оттого, что замкнулся в башне из слоновой кости. Сальери чужда широта и щедрость, как его музыке – человечность: она отчуждена от людей, превратилась в самоцель. И, будучи человеком узким, Сальери впадает в типичную для узкого человека ошибку: навязывает мирозданию свои представления о справедливости.

Но «Моцарт и Сальери» - трагедия двух героев, а не одного. И трагедия Моцарта не в том даже, что его убивают. Она – в его благородной и слепой уверенности, будто зло и добро суть изолированные сферы бытия и святое искусство не может быть причастно скверне. Для него Сальери – «сын гармонии», как и сам он, Моцарт. Он видит «черного человека» своим внутренним зрением, но не видит его в Сальери, не видит своего убийцу, сидящего напротив него. Чтобы прозреть, Моцарту надо было бы утратить доверие к людям, но тогда – какой же он Моцарт?

«Каменный гость»

Отрывок из «Дон-Жуана», который играет слепой скрипач в «Моцарте и Сальери», звучит в цикле предвестием темы великого соблазнителя.

...Из наслаждений жизни

Одной любви музыка уступает;

Но и любовь мелодия...

- говорит гость на пиру у Лауры.

Вторжение в искаженный, пошатнувшийся мир демонического начала, что в «Скупом рыцаре» выразилось в жизненном кредо Барона, а в «Моцарте и Сальери» - в образе «черного человека», в «Каменном госте» являет себя двойко. Это герои-гедонисты: Гуан («дьявол», «сущий демон», как называют его Лаура и Анна), а также женский инвариант Гуана: Лаура («милый демон» - говорит Дон Карлос). И вместе с тем это статуя Командора, которая, с одной стороны, несет возмездие грешнику, но с другой – оживление неживого устойчиво связывается с представлением о нарушении законов бытия, о действии inferнальных сил. Пушкин даже исключает имя Гуана из названия трагедии - у Мольера заглавие двойное: «Дон Жуан, или Каменный гость».

Подобно тому, как Моцарт – живое воплощение того мироотношения, которое декларировано в пушкинском стихотворении «Поэт» (1827), Дон Гуан – мифологизированная персонификация гедонизма и эпикурейства, составляющих пафос ранней лирики Пушкина («Кривцову» и др.).

Право на свободу чувства, воспеваемое Пушкиным еще в «Цыганах» (Земфира), обнаруживает в «Каменном госте» (отметил Г.А.Лесский) свою способность рождать трагические коллизии. Притом они глубже, чем опасность для жизни героя. Если Земфира просто погибает, то с Дон Гуаном происходит нечто худшее.

Г.А.Гуковский, интерпретировавший «Маленькие трагедии» как изображение конфликта разных эпох и культур («Скупой рыцарь» - феодализм и буржуазный век, «Моцарт и Сальери» - романтизм и классицизм), в «Каменном госте» видел столкновение Возрождения со средневековьем.

Психология Дон Гуана – действительно, психология ренессансного героя, не признающего внешних запретов и свободного от внутренних. Трагедия начинается его репликой: «Я никого в Мадриде не боюсь». Это слова изгнанника, вернувшегося в город вопреки королевскому указу. И в конце он адресует такие же слова загробному мстителю, явившемуся подвести итог земным деяниям Дон Гуана:

С т а т у я

Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Д о н Г у а н

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

Пушкинский Гуан по-человечески «крупнее» своих литературных предшественников. «Севильский озорник» Тирсо де Молины живописует похождения обыкновенного развратника, который выделяется разве что количеством своих приключений; но цель его – грубые утехы плоти, и ради них он не брезгует вульгарным обманом. Герой Ж.-Б.Мольера – разновидность этого же типа, притом переполняет он чашу небесного терпения, присоединив к прочим своим доблестям еще и лицемерие. Поражен даже выдавший виды слуга Дон Жуана: «Это уж куда хуже, чем всё прежнее; по мне, лучше бы уж вы оставались, каким были. Я все надеялся на ваше спасение, но теперь отчаялся; до сих пор небо вас терпело, но такой гадости оно уж, думается мне, не потерпит». Дон Жуан Дж.Г.Байрона – красивый пустынный мальчик, плывущий по течению жизни.

Герой Пушкина одарен не только красотой и дерзостью, но и обаянием сильной личности, не способной опуститься до мелких страстишек и пороков. Любовь прекрасной женщины – предмет его гордости, он жаждет покорить душу, а не только тело своей избранницы; ему не нужны утехы купленные или украденные. Дон Гуану мало того, что Анна полюбила его, не успев еще снять глубокого траура после смерти мужа. Он бросает ей в лицо слова, которых никогда бы не сказали герои Тирсо и Мольера (для них это слова хуже, чем бесполезные – опасные):

Я убил

Супруга твоего; и не жалею

О том – и нет раскаянья во мне.

Ему нужно, чтобы она любила его всецело, таким, каков он есть, со всеми его грехами и злом, тяготеющим «на совести усталой», - любила в нем убийцу собственного мужа, даже не сожалеющего об убийстве.

Ренессансная личность, утверждая свою абсолютную свободу и величие, попирала не только предрассудки, но и святых. Нравственная трагедия Возрождения заключалась в том, что для новых свершений человеку требовалась несвязанность никакими старыми требованиями: «Делай, что хочешь», - написано на вратах Телемской обители у Ф.Рабле. Но это «что хочешь» на практике могло подстегнуть любые потенции личности: как творческие, так и деструктивные. Возрождение, подарившее миру титанов – ученых и художников – прославило себя и печальной славой. Убийства, грабежи, насилия, разврат, богохульства явились в небывалом числе, и эта волна захлестнула верхи общества: герцоги, короли, князья церкви, папы... Костры инквизиции тоже зажгло Возрождение. Ему же принадлежат имена Борджиа и Медичи, устойчиво связанные с представлениями об отравителях. Один и тот же человек мог быть тонким знатоком искусств, высокообразованным меценатом – и стяжать известность своими преступлениями, как Лодовико Моро, Ипполито д'Эсте, Сигизмундо Малатеста, семейство Сфорца. Кровавая репутация сопровождала и многих известных деятелей искусства, как, например, скульптора Бенвенуто Челлини (см. работы А.Ф.Лосева).

Эпоха исторического триумфа гедонизма наглядно показала, каковы могут быть плоды безобидного призыва к наслаждению текущей минутой. Человек сбрасывал с себя бремя представлений об ответственности перед людьми и Богом: ответственность – это

«завтра», а никакого «завтра» для гедониста не существует. Когда Дон Карлос напоминает Лауре о будущем, то в ответ слышит:

Приди – открой балкон. Как небо тихо;
 Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
 И лавром пахнет, яркая луна
 Блестит на синеве густой и темной,
 И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
 А далеко, на севере – в Париже –
 Быть может, небо тучами покрыто,
 Холодный дождь идет и ветер дует.
 А нам какое дело?..

Но наслаждение и любовь в трагедии оказываются в окружении мотивов смерти, притом сопряжение их – чудовищное, противоестественное. Убив Дон Карлоса, Дон Гуан целует Лауру над его трупом. Он объясняется Доне Анне в любви перед гробом убитого им Командора. Утверждая свою «жизнь в настоящем» - свободу от страха (будущее), от мук совести (прошлое), от мнения людей и Бога, Дон Гуан убежден, что ему позволено всё, ибо он согласен заплатить: он рискует жизнью, рискует и душой (если, разумеется, она существует). Последовательно переступая все границы, он, наконец, приглашает статую Командора «стать у двери на часах» во время его свидания с вдовой. И разрушение границ нравственных отражается в «физической плоскости» мира: падают преграды между *здесь* и *там*. Мертвое оживает, и оживает, чтобы отнять жизнь.

Мир «Маленьких трагедий», по словам Ю.М.Лотмана, - перверсный. От него исходит дыхание преддекадентской болезненности, даже извращенности. Барон в «Скупом рыцаре» говорит:

Нас уверяют медики: есть люди,
 В убийстве находящие приятность.
 Когда я ключ в замок влагаю, то же
 Я чувствую, что чувствовать должны
 Они, вонзая в жертву нож: **приятно**
И страшно вместе.

Сальери в сцене отравления:

Эти слезы

Впервые лью: **и больно и приятно**,
 Как будто тяжкий совершил я долг,
 Как будто нож целебный мне отсек
 Страдавший член!..

Дон Гуан об Инезе:

Странную приятность

Я находил в ее печальном взоре
 И помертвелых губах. Это странно.

Наконец, в «Пире во время чумы» звучит гимн чуме, гимн «неизъяснимым наслаждениям» смертельной опасности. Казалось бы, это кульминация отклонения от нормы. Но именно здесь переживание, воспетое героем, осознается имеющим не просто глубокие, но и благородные основания в природе человека.

«Пир во время чумы»

Эта трагедия практически бессобытийна: только экспозиция и речи героев, обозначающие их позиции. В «Декамероне» Дж.Боккаччо, где аналогичная завязка использована для обрамления новелл сборника, компания молодых дам и кавалеров переживает эпидемию в загородном поместье. «Избегая паче смерти недостойных примеров» и «не переходя ни одним поступком за черту благоразумия», они ставят задачу предаться доступным им «развлечениям, утехе и веселью», коротая время в забавных и

поучительных беседах. В городе же (описывает автор) есть и люди, которые стремятся «много пить и наслаждаться, бродить с песнями и шутками, удовлетворять, по возможности, всякому желанию, смеяться и издеваться над всем, что приключается». Но и они никому не бросают вызова своим поведением, а видят в нем лишь «вернейшее лекарство от недуга».

Напротив, пафос пирующих у Пушкина – утверждение собственного мужества и независимости перед лицом смерти, более того – перед лицом Божьего гнева, воплощенного в чуме. Бессильные спасти себя или поднять из могил своих близких, они утверждают свое человеческое достоинство и свободу весельем в виду грозящего им жребия. Но в гимне, сочиненном Председателем (его называют Вальсингамом) есть и нечто большее:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

*

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Упоение риском на краю гибели доступно, разумеется, лишь сильной натуре. Такой человек имеет основание для гордости: он превозмог свою слабость и поднялся на новую ступень свободы: свобода от страха смерти. Вот одна сторона «неизъяснимого наслажденья». Другая – смутное, трудно выразимое в словах чувство, что эта доступная человеку способность – знак его «неполной», «невсцелой» смертности («бессмертья залог»): разве может переживать упоение опасностью существо, которому грозит абсолютное небытие? И, наконец, есть в гимне Вальсингама то глубокое и пугающее знание человеческой природы, которое отольется позднее в прозрениях Ф.И.Тютчева и Ф.М.Достоевского. Они будут говорить о «двух бесконечностях», «двух безднах», двух идеалах души – Мадонны и Содомы, святыни и греха. Человек как существо свободное причастен Злу, как и Добру. Вместе с инстинктом жизни и созидания живет в нем инстинкт разрушения и смерти. Эта двойственность выделяет его среди прочих творений Бога и сообщает его существованию высокий трагизм.

Советская экранизация «Маленьких трагедий» завершается гимном Вальсингама, который читается на фоне заключительных кадров. Перемещение гимна в конец текста – так называемое *композиционно сильное место* – дает основания для восприятия его как авторского вывода. Между тем у Пушкина это лишь одна из точек зрения. Вторая представлена Священником, который гневно восклицает: «Безбожный пир, безбожные безумцы!» - и «кровью Спасителя» заклинает их разойтись, напоминая Вальсингаму о смерти его матери и жены. Он видит в этом веселье кощунственное надругательство над мертвыми и глумление над Богом.

Председатель не следует за Священником, а просит оставить его: но пир продолжается уже лишь при физическом его присутствии: мыслями и чувствами он где-то далеко. Трагедия заканчивается ремаркой:

Пир продолжается.

Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.

Таким образом, обе правды – «правда Председателя» и «правда Священника» - оказываются уравновешены. Пушкин признает их общее право на существование. Но есть в трагедии и еще один значимый голос. Он введен песней Мери – «погибшего, но милого создання», с тоской вспоминающей об утраченной чистоте своей ранней юности. Очень важно, что замысел этой песни всецело принадлежит Пушкину: у Вильсона нет ничего подобного (а песня Председателя у него имеет другой смысл).

Мери тоже поет о чуме и смерти, но ее мысли далеки от грозящей ей опасности. Она испытывает не страх, не упоение, а нечто иное: тревогу за любимого человека:

Если ранняя могила
Суждена моей весне –
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, -
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Песня о чуме завершается образом любви, преодолевающей смерть: образом бессмертия, которое как бы держится любовью. Мери - единственная героиня пьесы, чье отношение к миру не нуждается ни в каких оговорках. Можно добавить, что без того сочувствия и внимания, с каким Вальсингам слушает песню Мери, его собственная позиция, действительно, выглядит не только ущербной, но и кощунственной, какой ее считает Священник. Величие души, свободной от страха за себя, тогда только не приобретает оттенка сатанизма, когда дополняется страхом за другого человека.

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

- пишет Пушкин этой же осенью в стихотворении «Герой».

Все сказанное дает основание для определения единой проблематики цикла. Власть, искусство, любовь, сила духа – всё, чем велик человек, может стать орудием растрепания и разрушения, будучи принято как самоцель. Пушкин показывает те страшные деформации, которым подвергается идея самоутверждения личности, отчужденная от гуманности.

Одновременно с «Маленькими трагедиями» ведется работа над циклом повестей, которые стали первыми законченными произведениями Пушкина в прозе.

7.11. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» - начало русской реалистической прозы

В 1830-е годы обозначилось заметное (по сравнению с началом века) расширение читательской аудитории, в основном за счет среднего сословия. Это было и хорошо и плохо. Поднимаясь к культуре, полуобразованная публика невольно ожидала от нее встречного движения – вниз. Читательские запросы, как следовало ожидать, диктовали ассортимент книжного рынка (пушкинское: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать»). Новый «потребитель» литературы ждал захватывающих и поучительных сюжетов, и Булгарин с его плутовскими романами казался бесспорным лидером этой группы. Другой слой читателей преклонялся перед Марлинским. Наконец, провинция, неизменно отстающая на 20-30 лет, еще дожевывала эпигонов Карамзина. Таково было поле соревнования, на которое вступил Пушкин, приписав авторство повестей вымышленному Белкину. Сам он укрылся под маской издателя. Иронический эпиграф к циклу как бы задает ориентацию на простодушную аудиторию:

«Г-жа Простакова: - То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.
Скотинин: - Митрофан по мне». (Недоросль)»

Стиль Пушкина-прозаика отвечает его художественным установкам в целом: лаконизм, кристальная ясность языка, оставляющая первое впечатление простоты выраженной мысли, эмоциональная сдержанность. Эти черты свойственны и другим его произведениям, включая знаменитые пушкинские рисунки, среди которых преобладают профили (наиболее выразительный, характерный ракурс лица): ни одной избыточной черты – и вместе с тем поразительная узнаваемость лиц на портретах.

В пушкинской прозе мало деталей и эпитетов, много глаголов, несложный синтаксис, преобладают короткие фразы («голая проза», по выражению Л.Н.Толстого). В отличие от современников, Пушкин-прозаик равнодушен к красивым метафорам и пафосу: их потеснила жизненная конкретика. Лексика тяготеет к «среднему» речевому регистру, высокий стиль и просторечие используются умеренно, в основном как средство речевой характеристики персонажей, которые, в отличие, например, от героев Марлинского, разговаривают свойственным их сословному положению языком. Автор, по наблюдению А.З.Лежнева, не стремится скрыть свое отношение к героям, хотя избегает его декларировать: участие его просвечивает сквозь ткань произведения. Объективность для Пушкина – не бесстрашие, а замена авторского произвола логикой событий.

«Повести Белкина» стоят у истоков русской реалистической прозы. Но объяснить, в чем заключается их реализм, оказывается сложнее, чем сделать это по отношению к прозе Гоголя или, допустим, Тургенева.

Первое и самое очевидное обстоятельство: повести содержат реалистические зарисовки типажей и быта русской жизни. Они характерны и узнаваемы в деталях и портретах: армейская среда, провинциальные помещики, ремесленники, мелкие чиновники. Герои Пушкина – не абстрактные, условные литературные персонажи, витающие в безвоздушном пространстве и равно неестественные в любых реальных жизненных обстоятельствах: это люди, в изображении которых общечеловеческое сочетается с обусловленностью временем и обстоятельствами. Историзм Пушкина к этому моменту уже не был методом с изолированной сферой применения – только к прошлому. В настоящем, как и в прошлом, человек виделся во взаимных диалектических связях со своей эпохой, обществом, нацией. «Гробовщик» получил общее признание как зерно будущей «натуральной школы», с ее проблемой человека и среды; от «Станционного смотрителя» ведет отсчет традиция изображения *маленького человека* – «мученика 14-го класса» Самсона Вырина.

Вторая черта «Повестей Белкина» – их реалистический психологизм, установки которого сформировались еще в ходе работы над «Евгением Онегиным». Если принять рабочее определение психологизма как способа понимания и представления внутреннего мира личности, то следует учитывать, что он сильно эволюционировал в ходе развития литературы.

Классицизм видит мир и людей в ахроматической черно-белой гамме графики: человек либо хорош (Правдин, Стародум), либо плох (Скотинин, Простакова). Соответственно, им движут либо благородные чувства, либо дурные страсти. Даже «хорошие» качества, как материнская любовь Простаковой, у отрицательного героя делаются дурными, опускаются в разряд слепых полуживотных инстинктов.

Герой романтизма обладает душевной сложностью; в его личности и побуждениях могут сочетаться разные, подчас противоречивые и сложноокрашенные интенции, которые не всегда можно определить однозначно как «хорошие» или «плохие» (герои Байрона, например). Романтический герой может быть загадкой для окружающих, но автор по-прежнему «знает» о нем всё и передает это знание читателю. Личность Клода Фролло, самого непростого персонажа в «Соборе Парижской Богоматери», определена тем, что он одновременно церковник и ученый, аскет и человек, сжигаемый плотским искушением, ради которого перечеркивает свою незапятнанную жизнь, оскорбляет Бога, совершает преступления. Отношение к нему может слегка колебаться, потому что он злодей трагический и внушает не только ужас и ненависть, но и жалость. Тем не менее,

отношение это в пределах какого-то незначительного диапазона одинаково у автора и читателей. Внутри своего психологического рисунка архидьякон – фигура ясная и законченная.

Романтик пишет многоцветную картину души, но все же, как любая картина, это, условно говоря, изображение на плоскости. *Реалистический психологизм* видит свой объект «в пространстве», неодинаковым с разных точек зрения. Проблема «точки зрения», как помним, отчетливо обозначена в «Евгении Онегине»: любое суждение о героях, даже справедливое, оказывается неполным – «частным». Характеристик несправедливых даже больше. Герой, условно говоря, не «то-то и то-то», а «не то-то и не то-то». Истины в ее догматическом виде, как пишет Н.Я. Берковский, Пушкин предпочитает не давать, он как бы выгораживает пространство, на котором мы можем встретиться с ней сами.

Для соседей Онегина он – «неуч» и «фармазон», для Ленского – то друг, то «развратитель» (после ссоры), в глазах Татьяны вообще проходит целая череда онегинских «портретов»: при первой встрече, после объяснения, после посещения кабинета Онегина и знакомства с его библиотекой, при последнем объяснении... Свой отзыв о герое дает и Автор в качестве его «друга»; ну, а мнение автора-Пушкина постоянно ускользает, не договаривается, потому что невозможно дать законченное суждение о живом человеке. Целый ряд характеристик Онегина в романе, не закрепленный ни за каким конкретным персонажем, дан таким образом, что нельзя понять: то ли это голос автора, то ли еще чье-то, на лету уловленное замечание.

То новое, что внес реализм в изображение внутреннего мира, заключалось в представлении о его принципиальной неисчерпаемости. Многообразнейшие возможности существуют в человеке в свернутом виде. Когда какая-то группа реакций проявляется чаще прочих, мы говорим: характер. Но ведь общение с разными людьми, в разных ситуациях, в разное время – вызывает неодинаковые типы реакций! Любая точка зрения на предмет дает лишь некоторую его проекцию, и спор мнений о его наблюдаемой форме (характере) делается бессмысленным, потому что даже проекции под разными углами элементарных геометрических тел (как конус или пирамида) дают несовпадающие результаты. Число же точек зрения на человека (и субъективных «правд» о нем) равно числу наблюдателей, т.е. потенциально бесконечно. Верное суждение нельзя получить механическим их суммированием. Приближение к истинному образу человека имеет характер интегральный: это сумма всех возможных точек зрения на него плюс понимание того факта, что всё это – лишь частные проекции. Даже сама личность не обладает о себе исчерпывающим знанием: ей доступен только, так сказать, «вид изнутри» – и он, естественно, совсем иной, чем со стороны. Что мы знаем о том, как выглядят в глазах окружающих наши поступки, если не знаем даже, как выглядим сами? Отражение лица в зеркале показывает нам только «обратного» двойника, у которого всё «правое» становится «левым» и наоборот; собственный голос мы слышим с резонирующими искажениями, совершенно другим, чем слышат его наши собеседники.

Так, в «Выстреле», открывающем «Повести Белкина», мы видим Сильвио сначала глазами молодого рассказчика, которому тот представляется человеком загадочным и незаурядным. Затем помещен рассказ самого Сильвио об одном из эпизодов его жизни, поясняющий поступки и отчасти характер героя, одержимого идеей мести. Казалось бы, более полной информации, чем эта исповедь, ждать не приходится; но спустя несколько лет рассказчик узнает продолжение этой истории, причем от человека, которому Сильвио намеревался отомстить. Так в повесть входит третья точка зрения, и из рассказа графа выясняется, что Сильвио, долгие годы готовивший себя, как он думал, к кровавой (?) мести, в решительную минуту обнаруживает, что такая месть ему вовсе не нужна. Он ограничивается выстрелом символическим, хотя и очень эффектно драматизированным, да словами: «Будешь меня помнить». Наконец, в заключение повести сообщается сухо-протокольный факт, бросающий дополнительный свет на героя: он погиб, как Байрон (!), при греческом восстании: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра

Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами».

Достоинно внимания, что герои «Повестей Белкина», такие, казалось бы, исчерпывающе ясные, подталкивают исследователей к созданию взаимоисключающих трактовок. Оценка того же Сильвио: то он возвышенная, благороднейшая личность (А.Г.Гукасова), то – заурядный мститель с низкой и злобной душой (В.И.Коровин). Так же противоречиво отношение к персонажам других повестей. Неужели Пушкину не удалось то, что удавалось Фонвизину и прочим – ясно выразить то, что было ему нужно? В том-то и дело, что удалось. Нужно ему было показать, что человек не только неоднозначен, но и не всегда бывает равен сам себе. Многочисленные интерпретаторы «Повестей Белкина» как раз и стремятся видеть героев смиренно сидящими в клетке своих ампула: ты благородный – вот твое место, а ты мерзавец – тоже не высывайся. К Пушкину как бы по инерции применяется та же исследовательская методика, что и к его ближайшим предшественникам. Понятие *диалектики души* оформится много позднее; открытия Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского и во второй половине века будут восприниматься современниками как потрясающие откровения, головокружительные глубины. Герой «Бесов» Достоевского пренебрежительно отзовется о таких неподвижных оценках и «оценщиках»: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего не ведаёт. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его».

В Сильвио, а также в Бурмине, Прохорове, Вырине и т.д. можно найти всё, что угодно, как в любом живом человеке (и в полноценном персонаже реалистической литературы). Сильвио бывает и возвышенным, и низким. Чувство собственного достоинства у него неотделимо от тщеславия и некоторой рисовки. Он завистливый, умный, злобный, честный, мстительный, болезненно-самолюбивый... Сейчас сказали бы – «человек с комплексами». (Это будущий герой Достоевского: недаром рассказчик в «Записках из подполья» Достоевского признается, что у него есть мечта «из Сильвио».) О нем многое сказано и еще больше – намеренно умолчано, осталось за кадром. Он долгие годы готовился к мести, – но к какой? Хотел ли он убить графа или ему рисовалась сцена в духе именно той, что и получилась? Об этом ничего не говорит ни один из рассказчиков, и, может быть, он и сам этого не знает. В жизни не бывает - и реализм не дает - таких затвердевших схем характера, опираясь на которые, можно стопроцентно уяснить себе человека и предсказать его действия в любом случае. Вот что такое *реалистический психологизм*.

Третья особенность «Повестей Белкина», позволяющая говорить о реализме, - это их полемизм по отношению к устоявшимся литературным клише. Разрушаются не только застывшие стереотипы в изображении характеров, но и сюжетные шаблоны. В конечном счете, любая литература – не только сентиментальная и романтическая – признается бесконечно бедной воображением в сравнении с жизнью.

В чем это проявляется? Все пять «повестей» по современной жанровой классификации являются новеллами, то есть в них усилена роль сюжетной перипетии: они содержат совершенно неожиданный поворот событий. Выстрел долго подготавливался, но никого не убил («Выстрел»), похищение не состоялось, а вместо него получилось бог знает что («Метель»), загробные мстители оказались ночным кошмаром («Гробовщик»), «падение» героини способствует не гибели ее, а возвышению («Станционный смотритель»), крестьянка обернулась барышней («Барышня-крестьянка»).

Исключительность происходящего такова, что не только оправдывает читательское ожидание «интересного», но и превосходит его. Фабулы повестей-новелл не просто нереалистичны – они демонстративно нереалистичны, если понимать реализм в житейском смысле: «то, что правдоподобно, типично, часто случается».

Оцените эти фабулы. «Выстрел». Сама по себе история мести «в двух частях», мести, отложенной на годы, сильно припахивает «литературой». Плюс рассказчик,

который узнает первую часть истории, а потом, совершенно случайно познакомившись с другим ее участником, – и вторую. Конечно, в литературе такое бывает часто. А в жизни?

«Метель». Тайный брак – куда ни шло. Обвенчаться неведомо для себя с незнакомым человеком – это, прямо скажем, странно. Но спустя годы снова нечаянно встретиться с тем же человеком и влюбиться в него, не подозревая, что это собственный супруг, – этого уже не выдержит никакая «мыльная опера».

«Гробовщик». Мертвецы откликаются на приглашение в гости и подымаются из своих гробов: «Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы...» Чем не роман ужасов?

«Станционный смотритель». Дочь нищего чиновника бежала из дому с блестящим гусаром. Ясно, чего может ждать ее несчастный отец, – Дуня вовсе не пара Минскому: «Много их в Петербурге, молоденьких дур...» Да и мотив *блудного сына* в новелле как будто пророчит то же. Но аристократ Минский женится на безродной Дуне. Отчетливо просвечивает сказочная основа «Золушки».

«Барышня-крестьянка». Соединяются мотивы второй и четвертой новелл: неравный брак и неведомое для героя совпадение его выбора с выбором судьбы. Берестов так влюбился в предполагаемую крестьянку, что готов жениться. За все время их встреч он не только ни разу не заподозрил в своей крестьянке барышню (хорошо же она должна была играть свою роль), но не узнал ее за званым обедом, потому что она была в сурьме и белилах. Сколько нужно положить на лицо косметики, чтобы страстно влюбленный мужчина не признал тебя, глядя в упор?

Определенный замысел прорисовывается в композиции цикла. Две первые повести обыгрывают расхожие романтические темы: байронический герой, месть, фатум, стихийная сила любви. Две заключительные – темы сентиментальные: чувствительность, торжество *человеческого* над *сословным*. Между ними – «Гробовщик», в котором отражается и перемешивается всё: элементы страшного «готического романа» (нечто вроде автопародии на «Каменного гостя»), демократические мотивы, интерес к быту простолюдинов...

Иными словами, перед нами неправдоподобные сюжеты, склеенные из всевозможных книжных стереотипов, на что указывает и повышенное число реминисценций, цитат, всевозможных литературных «вкраплений» в текст. В одной только «Барышне-крестьянке» звучат: Богданович, Карамзин, Дмитриев, Вяземский, Шаховской, Рихтер, Фонвизин, Руссо, Ричардсон, Скотт, Шекспир, Сбогар (герой Ш.Нодье)... К каждой повести и циклу в целом имеются эпитафии, притом очень разношерстные: Фонвизин, Баратынский, Марлинский, Жуковский, Державин, Вяземский, Богданович.

С какой целью Пушкин делает такое литературное ассорти, и что тут реалистического, если налицо сплошные, без зазрения совести, выдумки? Этот вопрос тесно связан с другим: зачем в «Повестях Белкина» такая сложная система рассказчиков?

Пушкин, как уже было сказано, напечатал повести анонимно. Они снабжены предисловием «От издателя» за подписью *А.П.* В предисловии авторство повестей приписано некоему, ныне покойному помещику Ивану Петровичу Белкину, о котором говорится в уважительном и даже высокопарном тоне. Прибавлена биографическая справка, якобы принадлежащая другу Белкина. В ней образ «покойного Белкина» тоже двойся: как-то не очень отвечают друг другу форма и содержание. Мемуарист повествует о Белкине серьезно и сочувственно, нимало не сомневаясь в важности своих сведений для отечественной словесности. А сквозь витиеватые, слегка в старинном вкусе обороты проступает фигура простоватого и малообразованного русского барина с очень заурядной биографией: сын небогатого провинциального помещика, выучился грамоте у деревенского дьячка, служил в армии и подал в отставку после смерти родителей. Крестьяне и староста вертели им, как хотели; добрый и недалекий Иван Петрович проявлял трепетный интерес к одной только литературе и дерзал на самостоятельные

опыты по этой части. Скончался он от простудной горячки, на руках уездного лекаря – «человека весьма искусного, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобное», - наивно прибавляет мемуарист.

Все это как-то подозрительно. Почему издатель, старый литературный волк, даже не думает корректировать эти простодушные излияния, где полуграмотный сельский помещик выставлен светилом словесности? Вновь возникает проблема «точки зрения», притом не объявленной (вот, дескать, полюбуйте, какая наивность), а подразумеваемой: да всерьез ли всё это говорится?

Этого мало. Явная скудость белкинской фантазии определяет его роль не как сочинителя собственно, а как собирателя другими рассказанных историй (мемуарист восхищается, что имена в повестях «почти все вымышлены им самим»). Пять записанных историй принадлежат четырем лицам, причем каждый рассказчик повествует о людях собственного круга, с которыми - или с подобными им - он имел возможность соприкоснуться. «Выстрел» рассказан подполковником И.Л.П., «Метель» и «Барышня-крестьянка» - девицею К.И.Т., «Гробовщик» - приказчиком Б.В., «Станционный смотритель» - титулярным советником А.Г.Н.

В результате образуется целая система призматических преломлений «Повестей». Четыре рассказчика слышали истории, которые перерассказали Белкину. Он их записал. После его смерти рукопись попала к Издателю. А за всем этим стоит еще необъявленный автор, и у каждого из них – какое-то свое отношение к тексту.

Взаимопроникновение повествовательных манер и восприятия этих историй отражается на характере *нарратива* (рассказывания). Иногда как будто проступает исходный стиль рассказчика. Друг Белкина в предисловии уверял, будто Белкин заменил только имена собственные. Но все тексты (даже поведенные девицей) создают образ повествователя-мужчины. Это видно не только из мужских глагольных форм («я слушался» и т.п.), но из специфических гендерных проявлений: кругозора, реакций, суждений. И вопреки тому, что подразумевает предисловие «от издателя», видно, что Белкин – не последняя инстанция, непосредственно вмешавшаяся в текст. Помня о его убогом образовании и провинциальном стиле жизни, невозможно поверить, будто он свободно и к месту употреблял цитаты (в том числе по-латыни), книжные словечки и сравнения, указывающие на принадлежность к литературным кругам.

«**Англоман** выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты, - говорится в «Барышне-крестьянке». – Он бесился и прозвал своего зоила медведем и провинциалом».

Там же, чуть ниже: «Те из моих читателей, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! <...> Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из которых главное: *особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы. Сие да будет сказано не в суд, и не во осуждение, однако ж nota nostra manet, как пишет один старинный комментатор».

Это отступление принадлежит, разумеется, не девице К.И.Т., но даже и не Белкину. Переплетение повествовательно-речевых манер в тексте «Повестей Белкина» сопровождается переплетением пониманий и значений этого текста для каждой следующей «инстанции». Это миры, вписанные друг в друга, и на каждом уровне восприятия в текст «вчитывается» некий отличный от других уровней смысл.

В то время как рассказчик (и, видимо, Белкин) трепетно следит за перипетиями сюжета, закадровый Издатель попутно подбавляет от себя иронии:

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, **следственно**, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в

отпуску в своей деревне. **Само собой разумеется**, что молодой человек **пылал равною страстию** и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя» («Метель»).

Это говорит человек не только с большим жизненным опытом, но наблюдательный и с насмешливым умом. Белкин не увидел бы никакой связи между «французскими романами» и влюбленностью; не ожидал бы заранее известного готового развития коллизии: «само собой разумеется...». «Пылал равною страстию» - для Белкина поэтизм, для Издателя – избитый претенциозный трафарет. Проще сказать, рассказчик и Белкин верят в страстное чувство героев, Издатель видит в нем надуманное головное увлечение.

Проблема рецепции (восприятия) художественного произведения представляет отдельный и очень серьезный предмет для обсуждения. Пока важно констатировать, что, по мере своего перехода из кругозора более узкого в более широкий, текст обрастает дополнительными коннотациями, углубляется. Ребенок читает сказку, следя за ходом событий. Взрослый человек отчетливо вычленяет в ней мораль. Литературовед видит сюжетные и композиционные скрепы текста, устойчивые мотивы, систему художественных приемов и т.п.



Первый, базовый уровень (на схеме – белый цвет) – так называемый **наивный реализм**. Читатель относится к книге (или зритель – к фильму) некритично, с полным доверием. Вопрос «бывает – не бывает» вообще не стоит. Человек захвачен фабулой, следит за ней с напряженным интересом. Встать на внешнюю позицию он не способен, в противном случае этот интерес много бы утратил в своей непосредственности: кто, в самом деле, станет всерьез переживать за главных героев толстого романа или многосерийного фильма, если до конца еще далеко? Что будет делать автор на всем оставшемся пространстве? Но чтобы спросить себя об этом, нужно переместиться на точку зрения автора, то есть **внешнюю** по отношению к произведению.

Наивный реализм этого никогда не делает. Для него вся ценность искусства заключается в возможности сопереживания. Читатель (зритель) идентифицирует себя с героями, а для того, чтобы у него возникло такое желание, нужно, чтобы герои были сильные, обаятельные. Так называемая компенсаторная функция искусства нацелена на возмещение психологических ущербов, причиняемых трудностями жизни, стрессами, конфликтами и т.п. Это позволяет человеку, замученному своей серенькой и, в общем-то,

не очень удавшейся жизнью, прожить другую жизнь – хотя и иллюзорную, но яркую, значительную, да еще и без всяких хлопот и риска для себя.

Вот почему «массовая литература» продуцирует жанры, адресованные определенной аудитории. Каждый жанр «выдает» то, в чем ощутим дефицит у этой конкретной группы людей. Бесцветная домохозяйка, в качестве женщины обделенная вниманием, а тем более восторгами, в «женских романах» и «мыльных операх» видит себя – но себя прекрасную, обожаемую, роковую; в общем, как надо. Средний отец семейства, втиснутый в цикл «работа – дом», находит утешение в боевиках: там он – сильный, мужественный, удачливый супермен, дорога которого усеяна трупами врагов, денежными купюрами и изнашивающими от страсти красавицами (на этом строится прекрасная французская комедия с Ж.-П.Бельмондо «Великолепный»). Остающаяся в реальной жизни незадействованная потребность в экзотическом и необычном, в сильных волнениях, в работе интеллекта – удовлетворяется массовыми псевдоисторическими романами, фантастикой, триллерами, детektивами и т.п., включая подделки под интеллектуальную литературу (П.Коэльо, Харуки Мураками, Дэн Браун и пр.).

Итак, что видят для себя в рассказанных ими историях четверо рассказчиков в «Повестях Белкина»? Нечто значительное, захватывающее, что происходит с людьми, подобными им, и могло бы случиться с ними. Каждый сюжет подает на своих «исполнителей» выгодную подсветку. Сильвио и граф – смотрите, какие незаурядные личности, они оба! Герои «Метели» – «люди судьбы», само Провидение не поленилось вмешаться в их жизнь и ее отредактировать. Гробовщик Адриан Прохоров: а вот что интересное со мной однажды было... Ну и что, что сон? зато какой сон! Вам такой и не снился! «Станционный смотритель»: благородный гусар, благородный покинутый отец с разбитым сердцем и обольстительно прекрасная Золушка-Дуня, так красиво страдающая в конце. Наконец, Алексей и Лиза – обаятельные, молодые; она – остроумная и лукавая, он – готовый всем жертвовать своей любви.

В социальном отношении четверо рассказчиков друг от друга дистанцированы (от приказчика до подполковника расстояние значительное), но тип читательского ожидания и культурный уровень у них один и тот же. Искусство должно украсить и идеализировать жизнь, да не чью-нибудь, а их собственную (подсознательный выбор идеальных «автобиографических» сюжетов).

Второй уровень – Белкин – отличается от первого не так качественно, как «количественно». Это проявляется в том, что его заинтересовали все пять историй. Такая всеядность, с одной стороны, проистекает из его простодушного преклонения перед Литературой, «умным»; с другой – это начало оформления, какого-никакого, незаинтересованного эстетического чувства. Пусть оно комично и карикатурно, пусть заведомо дальше никуда не двинется, – в узком и неподвижном сознании Белкина как-то ворочается ощущение, что литература имеет и другое предназначение, кроме роли духовного протеза для ущемленных жизнью людей.

Совершенно в новом свете предстают сюжеты цикла на уровне Издателя. Его образ в «Повестях Белкина» обозначен минимально, почти весь ушел в подтекст. Заявлен только угол зрения – тот, о котором было сказано выше. Непонятная почтительность и серьезность, с которой он подхватывает «без всяких перемен и примечаний» сведения, сообщаемые мемуаристом о покойном Белкине, заставляет задаться вопросом: неужели и он не видит, как заезжены, как неправдоподобны, как петы-перепеты все эти литературные песни? Или он иронизирует?

В ответе на этот вопрос есть два самостоятельных аспекта. Издатель как издатель заинтересован прежде всего в коммерческом успехе своей затеи. В этом смысле его отношение к повестям самое серьезное: они его должны прокормить. Точнее, это сделает публика, а потому надо: а) давать ей ту литературу, которая ей нужна («Читатель ждет уж рифмы розы – / На вот, возьми ее скорей!»); б) обращаться с клиентами вежливо: «справедливое любопытство любителей отечественной словесности...» и т.д. Кто станет

аннотировать собственное издание словами: «Предназначено для толпы малоумных личностей с низкопробным вкусом»?

Издатель как литератор, конечно, отчетливо видит вторичность и даже «третичность» этих сюжетов, подчеркнутую эпиграфами (сигнал об «источнике»). Это не может его не забавлять. В невероятнейших сюжетных ходах «Повестей Белкина» отчетливо ощутим привкус иронии: вы хотите сильных страстей, запоминающихся характеров, интриги, ужасов, чувствительности, умных мыслей о судьбе и happy-end'a: вот вам всё, и еще немножко сверху – не беспокойтесь, это за счет фирмы!

Вместе с тем было бы ошибкой видеть в «Повестях Белкина» пародию. Пародия по своей природе груба и однозначна. Прозрачный налет ее, конечно, есть, но в превращенном виде. «Повести» представляют собой – в одном из возможных аспектов восприятия – тончайшую ироническую стилизацию литературного текста (текстов). Последовательно воспроизводятся жанровые схемы: романтической новеллы, семейного предания, физиологического очерка, сентиментальной бытовой повести, водевиля с переодеваниями.

Всё приспособлено к запросам потребителя. Вот, например, Шекспир. Всем он хорош, но без этого пристрастия к плохим концам больше бы нравился публике. Итак, берется сюжет о Ромео и Джульетте (история двух враждующих семейств), и к нему приделывается благополучная развязка: первый конфликт (вражда) разрешается благоприятным случаем; второй (Алексей любит Акулину, а ему навязывают Лизу) – вообще оказывается мнимым: Акулина = Лиза.

Герои и сюжеты «Повестей Белкина» предстают не только в **идеализирующем** свете читательского восприятия, но и в свете **ироническом**, исходящем как раз с уровня Издателя – уровня критического сознания. Это ирония двунаправленная: на святую простоту публики и на нахальство литературы, которая в этой простоте заранее уверена и подсовывает самые отъявленные выдумки, да к тому же третьей свежести; гремит дешевым пафосом. Что было, может быть, хорошо и уместно в первоисточнике, обратилось в замученный штамп. Литература и жизнь (как в «Евгении Онегине») взаимно отражаются и друг друга корректируют.

Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей Вселенной?

- вопрошает эпиграф из Державина к «Гробовщику». Да, - повесть показывает, что зрим: у гробовщика Адрияна Прохорова, проживающего в Москве на Никитской улице. «Седины дряхлеющей Вселенной» стоят в кухне и гостиной, хозяин, правда, называет их не *сединами*, а товаром. Зрим мы также и «стол яств», не уступивший место гробу, а мирно с ним соседствующий: за столом – Адриан с самоваром.

На пересечении мотивов «Водопада» и оды «На смерть князя Мещерского» как будто тщится развернуться некоторый величественный сюжет. Он посилено подкрепляет себя шекспировскими мотивами (гробовщик-философ из «Гамлета»), дон-жуановской легендой (приглашенный на пир мертвец). Но все эти могучие литературные потоки, как и державинская одическая струя, бесславно впадают в тинистую заводь житья-бытья мелкого ремесленника. В.Ф. Одоевский задумывал цикл повестей «Записки гробовщика», тоже находя эту профессию чрезвычайно философской: ежедневное лицезрение смерти не может не дать особого знания человеческой природы, не сообщить склонность к размышлениям. Адриан Прохоров и то размышляет: не одурачили бы его клиенты. Впрочем, ему доступны все движения человеческой души, а именно:

«Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был **погружен в печальные размышления**. Он думал о проливном дожде, который, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бригадира. Многие мантии от того сузились, многие шляпы покоробились. Он **предвидел неминуемые расходы**, ибо давний запас гробовых нарядов приходил у него в жалкое состояние. Он **надеялся выместить убыток** на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года

находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров **боялся, чтоб** ее наследники, несмотря на свое обещание, **не поленились** послать за ним в такую даль **и не сторговались** бы с ближайшим подрядчиком».

Так же опрокидываются и донжуановские мотивы. Покойный отставной сержант Курилкин, как Командор, приходит, чтобы напомнить о грехе: Прохоров продал ему гроб «сосновый за дубовый».

Каменный гость	Гробовщик
<p>С т а т у я</p> <p>Дай руку.</p> <p>Д о н Г у а н</p> <p>Вот она... о, тяжело</p> <p>Пожатье каменной его десницы!</p> <p>Оставь меня, пусти – пусти мне руку...</p> <p>Я гибну – кончено – о Дона Анна!</p> <p>Проваливаются.</p> <p><конец текста></p>	<p>С сим словом мертвец простер ему костяные объятия – но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся ропот негодования <...>, и бедный хозяин, оглушенный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств.</p> <p><конец сна и продолжение рассказа></p>

Русского ремесленника оказывается не так просто взять, как испанского идалго. Он куда прочнее связан с этой жизнью, прирос к ней через быт и, во всяком случае, при жизни из жизни уходит не собирается.

Но в цикле есть еще один уровень, которого Пушкин вообще не заявляет: Автор. Дает ли он что-то новое? Или Автора полностью представляет Издатель, и «Повести Белкина» по своему окончательному смыслу направлены против бескультурья публики, коммерческих амбиций издателей и архаических нормативных систем – сентиментализма и романтизма?

В «Станционном смотрителе» идет нечто вроде спора двух сюжетных потенциалов. Оба очень почтенные, с большим литературным стажем. Один – «Золушка», второй – притча о блудном сыне (немецкие лубочные иллюстрации к ней висят в комнате Вырина). Они прогнозируют два возможных конца: хороший и плохой. Реализуется хороший. Издатель может исходить из соображения, что он больше нравится публике. Чтобы не было слишком сладко, в финале добавить немного жалобного: «Она легла здесь <на могиле отца> и лежала долго».

Каково значение этого выбора на уровне Автора?

Из двух вариантов развязки Пушкин дает: а) менее дидактичную; б) менее вероятную (почти невероятную).

Известно, как раздражали Пушкина требования «нравоучительного» от литературы. «Тупая чернь» в «Поэте и толпе» (1828) желает от поэта «смелых уроков». Косвенный ответ Пушкина – «Домик в Коломне» (1830), с его советом мужчинам не надевать юбок.

Сюжет евангельской притчи о блудном сыне введен в «Станционного смотрителя» не напрямую, а опосредованным в восприятии мещанского сознания, через лубочные картинки. В Евангелии скудный ум и дух видит сборник дешевых назиданий – неподвижных, от века готовых на все случаи жизни. Очень удобно для людей, не способных самостоятельно мыслить и управлять собою. Пушкин компрометирует не мораль евангельской притчи, не мораль вообще, а готовность филистера заранее пророчить исход и выносить приговор по любому делу. Это видно в комическом смешении «вечного» с «модным» (замечает Н.Я. Берковский): евангельский отец на картинках – в колпаке и шлафроке (почтенный немецкий бюргер), блудный сын пасет свиней «в рубище и в треугольной шляпе». Нелепость картины как-то мешает проникнуться покаянным духом. Рубище – из Библии, треуголка – из текущего дня. Так и

видно притянутое за уши поучение: вот, дескать, непочтительные юноши, не думайте, будто сегодня всё не так, как во время оно.

Эта жалкая назидательность отменяется развязкой. Одновременно отменяются и готовые ожидания, с которыми человек подходит к жизни, абсолютизовавший себя, отвердевший опыт. Да, конечно, больше вероятности в гибели Дуни, чем в ее счастье, и всё же... Жизнь и ее возможности богаче любого опыта. Когда литературный реализм громит старые сюжетные и характерологические трафареты, разоблачая их «нетипичность», неправдоподобность, - он на место старых клише и ограничений ставит новые, менее заметные, но все равно это границы. Опять-таки жизнь не всегда с ними считается. Разве нас окружает только типичное, разве всегда происходит только правдоподобное? С кем не происходило вещей, которые показались бы надуманными, прочитай мы о них в книге?

Пушкин общепризнанно стоит у начала русской реалистической литературы. И вместе с тем он как бы опережает сам себя. Реализм еще не успел вполне утвердиться как метод, - а Пушкин уже обнаруживает и его недостаточность, и его ограниченность.

Как неправдоподобно то, что происходит в «Метели»! Можно посмеяться над очевидностью вымысла. И вместе с тем: а разве не бывает в жизни еще более фантастических совпадений?

Забавно, какие романтические невероятности потребовались, чтобы соединить Марью Гавриловну и Бурмина, хотя они прекрасно могли бы пожениться без всех этих затей. Собираясь бежать с Владимиром, Марья Гавриловна отдает свою будущую жизнь на волю случая. Но случай на то и случай: он не любит, когда его припрягают к осознанному решению. Он откорректировал их по-своему. Состоялся не романтический мезальянс, а вполне благополучный светский брак, да еще герои и получили возможность чувствовать себя избранниками судьбы.

Но в повести есть и другое. Детская влюбленность Марьи Гавриловны «отменяется» вмешательством метели - благой для нее силы, которая вопреки всему соединяет ее именно с тем человеком, которого она сама, спустя три года, выделила среди многих и полюбила. Эта же сила толкнула Бурмина обвенчаться с девушкой, которую он даже не успел толком рассмотреть.

Оптимизм мировоззрения Пушкина выразил себя в том, что из всех возможных невероятностей он выбирает невероятности счастливые. Это глубокое доверие человека к жизни, которое только и дает силы для жизни. Не случайно появление сквозного в контексте творчества поэта образа стихии как потока бытия: метель вмешивается в чувства и судьбы героев в «Бесах», «Капитанской дочке», «Пиковой даме»... Из метели выходит проводник для Гринева, будущий его спаситель - Пугачев. Метель пытается прогнать Германна от дома Пиковой дамы; но Германн поглощен своей проклятой мечтой, он уже оглох, не слышит голоса мира...

И вместе с тем счастье не бывает безоблачным, не улыбается всем одинаково. Разрешение любого конфликта всегда чего-то стоит. Без жертв обходится лишь там, где конфликт мнимый («Гробовщик», «Барышня-крестьянка»). Гибнет Владимир, умирает стационарный смотритель, Сильвио обречен всю жизнь, до самой смерти, с бою отстаивать то, что графу дается даром (видоизмененная тема «Моцарта и Сальери»). Надо ли предьявлять за это счет небесам, как это делает Сальери? Много ли он выиграл от его предьявления?

Такой непростой видится жизнь Пушкину.

Образ Белкина возникнет еще на страницах незаконченной повести «История села Горюхина», работа над которой велась в это же время. Здесь пародийное начало уже явно и усилено. Впоследствии пушкинская идея будет успешно реализована М.Е. Салтыковым-Щедриным в «Истории одного города» (1870).

Честолюбивый замысел Белкина по стопам Татищева запечатлеть «истинные и великие происшествия» своего отечества – Горюхина – неведомо для него разбивается об

отсутствие таковых происшествий. Он этого счастливо не подозревает, потому что в его близоруких глазах мелкий дрызг будней приобретает значение эпохальных фактов. Комический эффект повести рождается опять же из столкновения двух оценок, двух точек зрения на «исторические события» Горюхина. Значение, которое приписывает им летописец, прискорбно отсутствует в подразумеваемой реакции читателя. Все попытки это значение усилить, подкрепить имеют прямо обратный эффект:

«Жители Горюхина издавна производят обильный торг лыками, лукошками и лаптями. Сему способствует река Сивка, через которую весною переправляются они на челноках, подобно древним скандинавам, а прочие времена года переходят вброд, предварительно засучив портки до колен».

«Музыка была всегда любимое искусство образованных горюхинцев, балалайка и волынка, услаждая чувствительные сердца, поныне раздаются в их жилищах, особенно в древнем общественном здании, украшенном елкою и изображением двуглавого орла.

Поэзия некогда процветала в древнем Горюхине. Доныне стихотворения Архипа Лысого сохранились в памяти потомства».

Но Пушкин не только посмеивается над бедным восторженным летописцем. Героические усилия Белкина «прочитать» Горюхино под углом зрения истории обнаруживают то, чего сам Белкин не видит: пугающую, тоскливую неподвижность русского быта и бытия.

«4 мая. Снег. Тришка за грубость бит. 6 – корова бурая пала. Сенька за пьянство бит. 8 – погода ясная. 9 – дождь и снег. Тришка бит по погоде...»

В незаконченном замысле Пушкина с очевидностью явила себя та черта русской жизни, которую П.Я.Чаадаев улавливал в сети сложных историософских построений своих «Философических писем».

18 февраля 1831 года Пушкин обвенчался с Н.Н.Гончаровой. Он был счастлив. Но в мире, где он начинал строить свой Дом, было беспокойно. Польский сейм объявил о низложении династии Романовых и отторжении Польши от России. Для подавления мятежа в Польшу были направлены войска. Вмешательство европейских держав (в частности, Франции) в конфликт подвигло Пушкина на создание стихотворений «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» (оба – 1831), манифестирующих внутренний характер конфликта, который он назвал «семейной враждой»:

Оставьте: это спор славян между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,
Вопрос, которого не разрешите вы.

Тревожно было и в России. В Петербурге вспыхнул холерный бунт. Цензурный режим все ужесточался; последовательно были закрыты «Литературная газета» (1831) и журнал «Европеец» (1832). Кроме того, умер ближайший друг Пушкина – Дельвиг.

Так начался новый этап его жизни.

В 1831 году Пушкин получил официальный допуск к работе в государственных архивах для создания истории Петра Великого. Таким образом, он был признан в роли преемника Н.М.Карамзина на посту государственного историографа. Объявив о своем намерении заняться также биографией Суворова, Пушкин получает доступ также к материалам пугачевского восстания и летом 1833 года уезжает на Урал для сбора документов. Сентябрь он провел в Болдине. Это была вторая болдинская осень. Среди ее плодов оказалась поэма «Анджело» и «петербургская диалогия»: «Пиковая дама» и «Медный всадник».

7.12. «Медный Всадник»: проблема личности и государства. Гете и Пушкин

«Самая загадочная», по отзывам критики, поэма Пушкина не увидела света при жизни автора. Николай I в роли цензора настаивал на поправках, которых поэт внести не хотел, и «Медный Всадник» был подготовлен к посмертной публикации В.А.Жуковским, который смягчил все острые места. В.Г.Белинский, ознакомившись с поэмой в этом, искаженном варианте, намекнул в XI статье «Сочинений Александра Пушкина», что, должно быть, кое-что в ней пропущено: в частности, угроза Евгения статуе.

Оценки поэмы оказались резко не совпадающими. Со временем обозначились две ведущие тенденции. Первая из них восходит к Д.И.Писареву, который усмотрел здесь «беспредельное равнодушие к народным страданиям». Более лояльные по отношению к Пушкину сторонники этой точки зрения подчеркивали, что смысл «Медного Всадника» сводится к утверждению приоритета общего, государственного блага над интересами частного человека. Эту, условно говоря, классицистическую трактовку поддержал В.Г.Белинский (напомним, читавший искаженный текст), Л.Гроссман, Д.С.Мережковский, Б.Энгельгардт, Б.В.Томашевский, Д.Д.Благой, Г.А.Гуковский.

Противоположная интерпретация поэмы – «гуманистическая» - исходит из того, что автор разделяет скорее позицию Евгения, нежели Петра: самодержавие, попирающее права личности, лишается всякого внутреннего оправдания – зачем, в самом деле, нужно великое государство, если маленький человек в нем не имеет права на счастье? Одним из первых эту мысль сформулировал В.Я.Брюсов, усматривавший в поэме предчувствие революции, которая сокрушит «кумир с медною главой»: «ужо тебе!» бедного Евгения не всегда же будет звучать так бессильно. Осуждение антигуманной российской государственности видели в «Медном Всаднике» также Л.И.Тимофеев, Н.Л.Бродский, Г.П.Макогоненко, Ю.Б.Борев, И.М.Тойбин и др.

Подобные разногласия порождены неоднозначностью образов Петра и Петербурга в поэме. В торжественном Вступлении Петр является в блеске державных замыслов и славы. Величавые планы его одеваются в гранит, и «из тьмы лесов, из топи блат» возносится великолепный город, памятник человеческому гению и труду: «Люблю тебя, Петра творенье...»

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Но на официальной, классицистическую традицию в изображении города и императора наслаивается другая – осуждающая, идущая еще от раскольников: «Петербургу быть пусто...» Город, воздвигнутый ценой огромных жертв, стал не просто столицей Российской империи, но воплощением духа ее государственности, глубоко равнодушной к интересам личности и народа, которые без колебаний приносятся на ее алтарь. А.Мицкевич, польский поэт, именно таким и видел этот город, который был для него символом угнетения. Друг Пушкина, в целом хорошо относившийся к русским, он не мог любить – и не любил – государство, поработившее его родину. В поэме «Дяды» (1832) Петербург – столица, но не город; Петр – царь, но не человек:

Не зреет хлеб на той земле сырой,
Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно,
И небо шлет нам холод или зной,

Неверное, как дикий нрав тирана.
 Не люди, нет, то царь среди болот
 Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
 И заложил империи оплот,
 Себе столицу, но не город людям.

Далее возникает и зловещее уточнение: «Петербург построил Сатана». Для Мицкевича северная столица – варварская роскошь, оплаченная ценой насилия и крови. Кровь – вот основа города.

И сколько измыслить пришлось преступлений,
 Чтоб камня набрать для огромных строений,
 И сколько невинных убить и сослать,
 И сколько подвластных земель обобрать!
 Слезам Украины они оплатили
 И кровью литовской и польской земли
 Все то, что сюда из Парижа ввезли,
 Чем в Лондоне их магазины прельстили.
 И моют в их замках шампанским паркет,
 И модный его залоснил менюэт.

Прочная связь «Петр – город – империя» зримо восстала в Медном Всаднике – статуе Фальконе. Французский скульптор видел в Петре законодателя и триумфатора, торжествующего двойную победу: над врагами России (змея, извивающаяся под копытами коня) и над стихией (необработанная гранитная скала, с огромными трудностями доставленная из финских болот для постамента статуи).

В метафизическом пространстве пушкинской поэмы вызов, брошенный Петром, звучит вечно. Вечно бунтует покоренная стихия, вечно ропщет маленький человек, брошенный в ноги собственному государству (если не в качестве врага, то как пассивный материал для фундамента). Вечно и равнодушные Медного Всадника к тому и другому:

И он <Евгений>, как будто околдован,
 Как будто к мрамору прикован,
 Сойти не может! Вкруг него
 Вода и больше ничего!
И, обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
 Над возмущенною Невою
 Стоит с простертою рукою
 Кумир на бронзовом коне.

Медный Всадник – genius loci Петербурга. И прекрасное, и великое, и страшное этого города – все тяготеет к нему, как и самое существование столицы видится от него неотделимым. Устная легенда утверждала, что в 1812 году, опасаясь вторжения французов, Александр I собирался увезти статую, но князь Голицын рассказал ему о сне, приснившемся какому-то майору, где медный Петр на своем коне подъехал к дворцу и сказал царю: «Молодой человек! До чего же ты довел мою Россию! Но пока я на месте, моему городу нечего опасаться».

Событийной основой для поэмы послужило страшное наводнение 7 ноября 1824 года. И живой Петр появляется только во Введении, за сто лет до описанной драмы. Герои основной части поэмы – Евгений и Медный Всадник. Потерявший невесту, помешавшийся от горя Евгений в минуту внезапного озарения («Прояснились / В нем страшно мысли...») вдруг понимает роковую связь своего несчастья с замыслом Петра:

И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель чудотворный! –
 Шепнул он, злобно задрожав, -

Ужо тебе!..»

Несколько раз у Пушкина повторяется мотив оживания мертвого: камня (Командор), карты (Пиковая дама), статуи (Золотой петушок). Каждый раз это грозный знак: нарушено равновесие мира, нарушен нравственный закон. Оживает и Медный Всадник – чтобы сойти со своего постаменты и преследовать Евгения. Его реакция на бессильную угрозу маленького человека оказывается несоразмерна этой угрозе; российское самодержавие не беспокоилось в подобных случаях о соразмерности – достаточно вспомнить судьбу декабристов или Радищева, имя которого не раз приходило на память Пушкину. - «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины!» - писал Пушкин в статье «Александр Радищев» (1836). Екатерина, Павел, Александр, Николай – преемники Петра. - «Петру Первому – Екатерина Вторая», - начертано на пьедестале памятника Фальконе.

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несетя Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Мертвое в поэме тяготеет над живым, умерщвляет его и живет само – призрачной, насильственной жизнью. – «В гранит оделася Нева...». Город Петра – камень, и имя его – *камень* (греч.). В мирное течение жизни катастрофически вторгаются образы смерти («Гробы с размытого кладбища / Плывут по улицам!») И торжествующий над этим ужасом Медный Всадник, озаренный бледной луной, напоминает видение Апокалипсиса («Конь бледный, и на нем всадник, которому имя *Смерть*» - Откр.).

Образ Медного Всадника окружен ореолом inferнальных мотивов. Николай I не пожелал пропустить в печать эпитеты «кумир» и «истукан», несущие негативную семантику «языческого», «нехристианского» (библейское - «Не сотвори себе кумира»). Редакторская правка Жуковского превратила «горделивый истукан» в «великана», а «кумир» - в «гиганта», что существенно сместило смысловые акценты.

Подспудное ощущение демонической ауры, витающей вокруг образа Петра в поэме, поддерживается и тем, что он почти нигде не назван по имени. Имя появляется только в составе притяжательных конструкций: «град Петров», «Петра творенье». Сам же Петр, живой, называется *Он, Тот*:

На берегу пустынных волн
Стоял *он*, дум великих полн...

Он – принятый устной традицией эвфемизм для называния Сатаны. В основной части поэмы образ Петра окончательно демонизируется и застывает в статуе, живущей какой-то сверхъестественной жизнью. Безумный Евгений узнал

И львов, и площадь, и **того**,
Кто горделиво возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Над морем город основался...
Ужасен **он** в окрестной мгле!

Но это далеко не все. Статуя Фальконе – не медная, она бронзовая. Памятники из чистой меди не делают. Зато слово «медный» опять-таки приращивает, через ассоциации, дополнительные смыслы. Медь – металл оружия и славы (пушки, щиты, духовые медные трубы). И медь – металл тяжелый, дешевый, грубый, тусклый (напр., идиома «медный

лоб»). В целом рождается образ тупой, давящей силы, которая утверждает себя, ни с чем не считаясь.

Очень необычна постановка статуи. Конь поднялся на дыбы: центр тяжести скульптуры вынесен за пределы площади опоры, составляемой тремя точками (задние ноги и хвост). Впечатление неустойчивого, динамического равновесия поддерживается тем, что передние ноги коня нависают над обрывистым краем высокой скалы. Это сообщает монументу в целом некий многозначительный «подтекст»:

Ужасен он в окрестной мгле!
 Какая дума на челе!
 Какая сила в нем сокрыта!
 А в сем коне какой огонь!
 Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
 О мощный властелин судьбы!
 Не так ли ты над самой бездной,
 На высоте, уздой железной
 Россию поднял на дыбы?

На риторический вопрос «где?» может быть только один ответ. Если рука, которая держит «железную узду», ослабеет и конь опустит копыта, - он сорвется со скалы. Поднятая «на дыбы» Россия нависает над бездной; ее удерживает лишь железная хватка седока. В образ, созданный скульптором, как бы вмонтировано представление о грозящей исторической катастрофе.

Почему величественные помыслы Петра увенчались такой перспективой? Ведь он имел в виду благо государства и, в конечном счете, также благо подданных? Почему на первый план незаметно для него выступает деструктивный, разрушительный элемент?

И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу,
 Здесь будет город заложен
 Назло надменному соседу.

«Назло» = «вопреки» этимологически восходит к предложному сочетанию «на зло» = «для зла, во вред». Заложённая в намерения царя «лингвистическая программа» настойчиво себя реализует: великий город создан «на зло».

Но откуда взялась сама эта программа?

В определенном смысле «Медный Всадник» может быть прочитан как повесть о крушении, которое потерпели две мечты: мечта Петра и мечта Евгения – *маленького человека*. Петр хотел построить великое государство, и он его построил. Но желал он, разумеется, не зла, а добра. И в этом смысле мечта его не сбылась. Бюрократически-полицейская империя, пусть сколь угодно мощная, может быть только «целью в себе», но никак не благом для подданных. И она всегда нависает «над самой бездной».

Фигура Петра в поэме (особенно во Вступлении) вписана, по наблюдениям А.Н.Архангельского, в жанровую традицию оды. Ода – жанр масштабный, мыслящий категориями историческими. Ода всегда страдает некой дальнзоркостью, она различает только крупные объекты. Эта же «дальнзоркость» отличает в поэме Петра. Он видит «пустынные волны»; между тем повествователь замечает и «бедный челн», стремящийся по реке, и чернеющие по берегам избы – «приют убогого чухонца»... Здесь живут люди. Но для Петра они как будто не существуют: для его планов они просто неважны.

Ода выпадает из контекста живой человеческой жизни, она равнодушна к ней и с ней не считается. Потому Петр и лишен в поэме собственного, человеческого имени. Человек в лучшем случае – материал и орудие строительства государства. Потом, когда государство будет окончательно построено и благоустроено, настанет время подумать и о нем. Но в том-то и дело, что «потом» не приходит никогда. Единожды заданное направление движения, система приоритетов укрепляются в веках.

Параллельно с «Медным Всадником» другой писатель, в Германии, работал над другим произведением: И.-В.Гете писал вторую часть «Фауста». М.Н.Эпштейн отметил типологическую близость их сюжетных мотивов: Фауст и Петр строят города на берегу моря. Эти мотивы покоятся на фундаменте общей темы – темы созидательного труда. Но ее решение у немецкого и русского поэтов оказалось несовпадающим.

Фауст, к старости убедившийся, какой горький похмельный осадок оставляет человеку *жизнь-для-себя*, жизнь ради удовольствий, приходит к выводу очень «пушкинскому»: надо отметить свое пребывание на земле великим делом, которое переживет его. Тогда и смерть не страшна, тогда можно спокойно произнести роковые слова: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» И этим делом должен стать город, воздвигнутый на отвоеванной у моря земле. Он подарит его людям.

Но на облюбованном им побережье тоже живут какие-то люди – чета старичков, и не хотят покидать ее, и со страхом и сомнением смотрят за ходом работ, который направляет помощник Фауста – Мефистофель:

Лишь для виду там копрами
 Били тьмы мастеровых:
 Пламя странное ночами
 Воздвигало мол за них.
 Бедной братии батрацкой
 Сколько погубил канал!
 Злой он, твой строитель адский,
 И какую силу взял!
 Стали нужны до зарезу
 Дом ему и наша высь.
 Он без сердца, из железа,
 Скажет – и хоть в гроб ложись. (пер. Б.Пастернака)

Мефистофель берется уладить дело со стариками, и они погибают. Фаусту жаль их, но строительство города продвигается. Уже ослепший, он слышит стук лопат и радуется. Мефистофель в стороне торжествует: это злые духи по его приказанию роют могилу Фаусту.

Но ликование его преждевременно. Ангелы уносят душу Фауста. Грехи, которые он совершил по неведению, отпущены ему ради его страстного искания добра.

У Гете человеческие деяния тоже тянут за собой шлейф насилия и страданий. Но творческое и разрушительное начало у него разведены, что и делает возможной ясную расстановку акцентов. Прекрасная идея принадлежит Фаусту, ее злонамеренное извращение и преступления – Мефистофелю.

У Пушкина Петр – Мефистофель и Фауст в одном лице. Никакая однозначная оценка оказывается невозможной. И образ Петра в поэме двойся, и мечта его сбывается лишь в ее «государственной» части и не сбывается – в «человеческой». Для немецкого автора труд есть абсолютная, независимая ценность. Русский писатель видит и показывает условия, обесмысливающие сам труд.

Герой, противостоящий в поэме Медному Всаднику, - бедный чиновник Евгений. Диспропорция масштабов разительная, но в какой-то момент они видятся сопоставимыми - там, где каждый из них предстает носителем «своей» правды: Медный Всадник – государственной необходимости, Евгений – частной личности. «Кумиру на бронзовом коне» отвечает фигура Евгения верхом на мраморном льве, в позе Наполеона. Мраморный сфинкс взирает на медного кентавра. Наводнение загнало Евгения туда; превратив его жизнь в трагедию, оно сделало его на какое-то мгновение равновеликим его державному антагонисту.

На звере мраморном верхом,
 Без шляпы, руки сжав крестом,
 Сидел недвижим, страшно бледный

Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя...

Наводнение, погубившее невесту Евгения, унесло его надежды на скромное счастье. Образ Евгения и его мечты в поэме связан с жанровой традицией, противоположной традиции оды: мещанской идиллией (*бидермайером*).

В отличие от императора, лишённого имени, Евгений лишен фамилии. Притом ее отсутствие демонстративно, подчеркнуто автором:

Прозванья нам его **не нужно**,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно **забыто**. Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и **не тужит**
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине.

«Евгений» - □ благородный□, □ человек хорошего рода□. Но он как бы стряхнул с себя фамильные воспоминания и растворился в повседневном быту. Снова всплывает образ Коломны – очага провинции в сердце столицы, маленького сонного островка в бушующем океане. К нему прирос Евгений, забывший и о предках, и об истории. Деталь эта не случайна: вспомним, какое значение Пушкин придавал теме исторической памяти, преемственности поколений, что поддерживает в человеке сознание движения и связи жизни. «Бесфамильный» Евгений (фамилия – принадлежность человека к роду) сам себя превратил в частность, обособленную пылинку, которая будет унесена первым порывом ветра. Но он даже не помышляет об опасности. *Маленькому человеку* не верится, что бури истории могут задеть его – такого незаметного, незначительного. Не желая ничего знать о внешнем мире, он убежден, будто этого достаточно, чтобы и мир забыл о нем. Если ода «дальнозорка», то мещанская идиллия «близорука».

И в то время как мечта Петра сбывается ущербно, наполовину, - мечта Евгения не сбывается вовсе. Хотя, казалось бы, она несравненно скромнее:

Уж как-нибудь себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой –
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...

Но мало это или много?

Как посмотреть. В принципе, человеку доступно всё. Он может построить великое государство и стяжать славу в веках, как Петр. Он может получить и богатство, и любые земные блага. Но никогда не может получить лишь одного – гарантии их долговечности, гарантии счастья. В жизни есть всё, кроме нерушимой стабильности. Гарантий она не дает никому. Желая маленького, но прочного счастья в бушующем океане событий, Евгений желает невозможного.

Наводнением на маленький островок заброшен домик, видевшийся Евгению в его мечтах. Он пуст, и Евгений лежит на его пороге – мертвый. Пуст и остров («Не взросло / Там ни былинки»); как и мечта Евгения, домик стоит на песке.

А.Н.Архангельский обратил внимание на то, что поэма обрамляется образами рыбаков. Во Вступлении «финский рыболов» бросает свой ветхий невод в воды. Другой (спустя сто лет), но как будто тот же самый рыбак в финале варит «бедный ужин свой» на островке, где нашли и «похоронили ради Бога» тело бедного Евгения. Рыбак – человек,веряющий ненадежному случаю не только свой улов, но и самую жизнь. И вот он живет, а Евгений умер. Кто смирился с неверностью жизни и принял ее, тот сохранил данное ему: он видит житейские волны и плывет в них, как умеет. Сделавший ставку на маленькое, но прочное счастье – потерял всё.

«Медный Всадник» - трагический конфликт двух полуправд: творческого, «одического» порыва, лишенного человечности, и «идиллической» человечности, утратившей вкус к порывам (А.Н.Архангельский). Жизнь распалась на «частную» и «государственную» сферы. Контакт между ними трагичен: действия Петра спустя сто лет отзываются катастрофой в судьбе Евгения. Взаимное равнодушие государства и личности имеет своим следствием омертвление государства и гибель человека.

Другая «петербургская повесть» Пушкина – «Пиковая дама» - связана с «Медным Всадником» и местом действия, и характером фантастического элемента. В призрачном, холодном, странном городе оживают статуи и карты. Аномалии мира – отражение аномалий истории и человеческой души. И Петр, и Германн – «люди идеи»; и хотя характер этой идеи неодинаков (первый мечтает о великой державе, второй – о богатстве и власти), оба они по-своему поклоняются Силе, оба убеждены, что она стоит любых жертв.

7.13. Тема «героя времени» в «Пиковой даме»

- «У него профиль Наполеона и душа Мефистофеля», - говорит о Германне Томский. Снова возникают державно-демонические мотивы – казалось бы, искусственные: безвестный военный инженер, одержимый вульгарной жадностью обогащения, Германн мелковат для сравнений подобного масштаба.

Но стоит вспомнить Скупого рыцаря: «Как некий демон, / Отселе править миром я могу...». Золото - властитель и «князь мира сего»: отсюда соединение мотивов власти над телами (Наполеон) и душами людей (Мефистофель). Демоническая аура Германна принадлежит не столько собственной его личности, сколько одушевляющей его идее, более чем когда-либо овладевшей миром: на заре прагматического века расшатались, истаяли и просветительские, и христианские идеалы. Осталось золото с его магической силой, над которой как будто не властны были никакие превратности истории и человеческой жизни. Его могущество казалось не только вечным, но вдобавок выражающим дух Нового времени, не знающего равного ему могущества. Фамилия *Германн* (Herrmann) – □*господин человек*□ - подчеркнуто «обобщающая»: все человечество в лице Германна как бы поклоняется золотому тельцу. Вместе с тем это фамилия немецкая: Германн – «русский немец», как Петербург – европеизированный, с немецким именем русский город. Из «окна в Европу» веяло холодом на Россию: в Петербурге уже наступил буржуазный век.

Но не только от Петра – и от маленького Евгения нечто есть в Германне. Это желание уйти из-под власти случая. Евгений просто игнорирует внешний мир с его многообразными превратностями; Германн хотел бы исключить их для себя, поставить Случай – а тем самым и Судьбу – себе на службу, **играть наверняка**.

Тема карточной игры привлекала романтиков (Гофман, Лермонтов) образом символического поединка человека с Судьбой, представителем которой выступает в азартной игре банкومت – тот, кто мечет карты. В играх коммерческих (ломбер, вист, пикет и пр.) исход зависит от мастерства и расчета игрока, который располагает довольно значительной информацией. Исход азартной игры (рулетка, фараон, банк, штосс)

определяется исключительно случаем. Игрок принимает решения (на какую карту ставить) вслепую.

Функция карт (и, соответственно, их символика) двойственна: они употребляются для игры и гадания. Сюжет повести строится на мотиве карточной игры. В то же время эпиграф Пушкин берет из «новейшей гадательной книги»: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Сферы игры и гадания разделены, но обе темпорально ориентированы на будущее: игра должна его изменить (как получится, улучшить или ухудшить), гадание – предсказать.

Германн хочет соединить то и другое: ему нужен гарантированный (предсказанный) результат – выигрыш, исключаящий риск, вмешательство случая. В мире, сотканном из случайностей и закономерностей, он желает найти для себя тропинку, свободную от камней и ловушек. Как и ненасытная старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке», написанной одновременно с «Пиковой дамой», Германн для себя одного хочет отменить основной закон жизни, подчинить своей власти силу, исполняющую желания: «Чтоб служила мне рыбка золотая / И была бы у меня на посылках...»

Карта за пределами игры ничего не значит, но внутри игры это знак, обладающий реальной и почти волшебной властью: она создает представление, будто можно получить нечто из ничего, обрести даровое богатство и незаслуженный успех. Игра неприметно подтачивает в человеке веру в справедливость и разумность мироустройства, внушая, что миром правит Случай (не случайно азартная карточная игра никогда не одобрялась церковью). Все дело, стало быть, в том, чтобы Случаем овладеть. И Германн, который как зачарованный следит за игрой, повторяя себе, что сам-то он «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», незаметно для себя проникается этой новой философией.

В разных культурах и типах сознания преобладающее влияние получают различные концепции Судьбы, в зависимости от того, понимается ли она как сила осмысленная, и от того, где видится ее источник: в человеке или вне него. Соответственно, могут быть выделены 4 основные мировоззренческие модели:

1. Судьба есть, в конечном счете, итог осознанного выбора человеком своего пути (напомним, такой выбор у Пушкина всегда есть). На уровне житейской философии эта точка зрения отражена в пословицах вроде «Каждый сам кузнец своего счастья», «Что посеешь, то и пожнешь», «На Бога надейся, а сам не плошай!»

2. Судьба есть проявление воли Бога, от человека требуется лишь доверие к его благости (у Жуковского: «Лучший друг нам в жизни сей – вера в Провиденье»). Образ судьбы-Провиденья запечатлелся в таких пословицах, как: «Бог не без милости», «Все под Богом ходим», «Не нашим умом, а Божьим судом» и т.п.

3. Судьба есть непрогнозируемый результат вслепую предпринимаемых действий людей. Пересекаясь друг с другом и с внешними обстоятельствами, эти действия выходят из-под контроля человека, и он может только ждать благоприятного поворота событий, момента, когда можно будет «поймать случай». Представление о капризной и нелогичной судьбе-Фортуне отражено в формулах: «Или пан, или пропал», «В рубашке родился», «Раз на раз не приходится».

4. Судьба есть недоступная человеческому пониманию, неотвратимая, неведомо кем или чем предначертанная последовательность событий, которые ничем не мотивированы – ни грехами, ни заслугами или просто усилиями человека, – но произойдут обязательно. Судьба-Фатум (рок) нашла отражение в высказываниях: «На роду написано», «Чему быть, того не миновать», «От судьбы не уйдешь».

Разнообразие представлений о судьбе на уровне языка закрепилось в богатом синонимическом ряде, причем с неполной синонимией: *судьба, удел, участь, жребий, доля, талан, рок* (плюс латинские *фортуна* и *фатум*). Если, например, герои романтика Лермонтова обнаруживают заметную склонность к фаталистическим взглядам и словам с отвечающей им семантикой (см., напр., монолог Печорина: «Да, такова была моя *участь* с

самого детства!..»), то Пушкин тяготеет к более универсальному понятию *судьба*, отражающему преимущественно две первые из приведенных выше моделей, а не две последние, как у Лермонтова.

Герой «Пиковой дамы» изначально держится рационалистической точки зрения: «Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» Но зрелище игры захватывает его и пробуждает до времени подавляемую страстную жажду дарового успеха. Эта жажда не навязана Германну извне: она таится в душе человека (*Herrmann*) наряду с множеством прочих свернутых потенций (вспомним, что такое реалистический психологизм); даже роковые три карты приходят к нему из глубин собственного подсознания, как материализованные знаки его желаний: «утроит... усемерит... покой и независимость». Тройка, семерка, туз!.. И Германн позволяет этой мечте завладеть своим воображением. История, рассказанная Томским, падает на благодарную почву.

В либретто оперы П.И.Чайковского «Пиковая дама» (1890), написанном самим композитором, «баллада Томского» вводит отсутствующую у Пушкина тему рока – тему трех карт, которая лейтмотивом проходит через всю оперу. У Чайковского господствует «четвертая» модель: неотвратимый фатум, сбывающееся предсказание:

Раз мужу те карты она назвала,
Другой раз их юный красавец узнал –
И в эту же ночь, лишь осталась одна,
Ей призрак явился и грозно сказал:
«Получишь смертельный удар ты
От третьего, кто, пылко, страстно любя,
Придет, чтобы силой узнать от тебя
Три карты, три карты, три карты!»

Тем самым не только судьба графини, но и судьба героя предопределена – еще до его рождения! Действие оперы Чайковский сдвинул в прошлое, в XVIII век, а фамилию *Германн* превратил в имя *Герман*. Герой нового времени, герой с подчеркнутой фамилией типичностью превратился, таким образом, во вневременную фигуру жертвы Рока. Опера и начинается не с корыстно-прозаических расчетов Германа, а с того, что мы узнаем о его возвышенной и страстной любви к Лизе. Мысль о богатстве приходит потом, когда Герман начинает думать о способах добиться ее руки. И, поскольку роком предначертан трагический финал, он и наступает. Желая сделать жизненные развязки своих героев возвышенными (соответствующими их личностям) и акцентированно-трагическими, Чайковский приводит их к смерти, чего нет у Пушкина, более того – к самоубийству.

В повести Лиза возникает в кругу мыслей Германна лишь как возможное орудие успеха. Здесь цель – богатство, а любовь – средство. Притом это любовь не героя, а героини. Германн сознательно вызывает чувство у Лизы и использует его в своих видах. На ее месте он готов видеть и старую графиню. Его смущают лишь чисто внешние соображения: «пожалуй, сделаться ее любовником, - но на это все требуется время – а ей восемьдесят семь лет, - она может умереть через неделю, - через два дня!»

- «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния», - сболтнет Томский, танцуя мазурку с Лизой. Его легкомысленная шутка печально оправдывается. Германн станет причиной смерти старой графини – смерти без покаяния, что подчеркнуто надгробным словом архиерея, звучащим, неведомо для него, мрачной иронией: он говорит о «мирном успении праведницы», которую ангел смерти застал «бодрствующую в помышлениях благих». Эти возвышенные формулы образуют жестокий диссонанс с реальностью: «Старая ведьма! – сказал он <Германн>, стиснув зубы, - так я ж заставлю тебя отвечать...»

Германн готов погубить и собственную душу ради обладания тайной графини:

- «Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам уж недолго, - я готов взять грех ваш на свою душу. Откройте мне только вашу тайну».

В каком-то смысле губит он и душу Лизы. Лиза – имя, мифологизированное карамзинской традицией: *Бедная Лиза*. Описывая ее жизнь у старой графини – полу-воспитанницей, полу-приживалкой – Пушкин, по существу, держится этой формулы – «**пренесчастное** создание»: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?»

Внимание Германна рождает в Лизе надежду; его любовное письмо, «слово в слово» взятое из немецкого романа (о чем она не подозревает), как будто обещает чувствительный роман в жизни. Тем ужаснее удар, полученный Лизой, когда она видит себя «слепой помощницей разбойника». Сентиментальный роман рухнул. Вместо него торжествует круговорот жизни – в развязке Лиза вышла замуж, и сейчас уже у нее «воспитывается бедная родственница». – «Кому и знать горечь зависимости?..» - Сейчас уже Лиза может, если пожелает, вымещать свои настроения на воспитаннице. Германн достаточно потрудился, чтобы излечить ее от излишней чувствительности.

Принципиальное отличие повести Пушкина от оперы Чайковского заключается в том, что его герой сам приготавливает для себя собственную судьбу. Если и можно назвать его в каком-то смысле слепым, то слепота его – добровольная. Посягая на основы даже не социального устройства, а миропорядка, желая отменить для себя одного его законы, Германн игнорирует все «предупреждения», которые посылает ему мир. Раз за разом он выбирает гибель, и гибель настигает его.

Как и в «Метели», в «Пиковой даме» появляется символический образ стихии – голоса и силы мироздания. (В 1822 году Пушкин стрелялся на дуэли с полковником Старовым, и из-за сильной метели двойной обмен выстрелами оказался безрезультатным. Поединок пришлось отложить до прекращения метели, и за это время секундантам, хотя и с трудом, удалось помирить противников.) Перед роковым свиданием Германн, явившийся к дому Пиковой дамы, захвачен своей идеей, подчинился ей – и глух ко всему остальному. «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. <...> Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега».

Из спальни старой графини ведут **две** двери: правая – в кабинет, левая – в светелку, где назначила ему свидание Лиза. И Германн сворачивает **вправо**. При звуке шагов Лизы «в сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел».

И после смерти графини, при виде отчаяния Лизы он не испытывает уже ничего, кроме терзаний неудачи. Отправляясь поклониться гробу графини перед ее погребением, Германн движим, по замечанию автора, не раскаянием, а «суеверием». И только нечто в глубине его души, чему он упорно не дает пробиться наружу, продолжает подавать сигнал смертельной опасности: «**показалось** ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об землю».

Наконец, ночью (во сне?) к нему является призрак графини и называет заветные карты. – «Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...». Это последний шанс. Но Германн больше не вспоминает о Лизе. И в решительный момент он «обдернулся»: поглощенный своей тайной (и думая о том, что связано с графиней, а не с Лизой), Германн нечаянно поставил не на туза, а на Пиковую даму:

«В эту минуту ему **показалось**, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

- Старуха! – закричал он в ужасе».

Безумие Германна у Пушкина – не высокое романтическое безумие героя, идеалам которого не находится места в убогой реальности. Это ущербность души как следствие надлома личности, сознательно отсекающей от себя все человеческое, в безумной надежде, что эту цену Судьба сочтет достаточной платой за свое покровительство. Германн забывает о том, что ему не дано определять условия, как не дано и перекраивать Бытие по собственному вкусу.

Вопрос о страстях человека, его жизненных целях и ценностях, определяющих и масштаб, и судьбу личности, в обобщенной, притчевой форме был поставлен Пушкиным в его сказках, которые он создавал в период с 1830 по 1834 гг. Интерес поэта к фольклору имел в его творчестве свою историю.

7.14. «Песни западных славян» и «Сказки», их связь с фольклором и идейно-философский смысл

Одно из первых обращений Пушкина к народному сюжету – баллада «Жених» (1825), источником для которой послужила сказка, услышанная им от Арины Родионовны. От нее же он записал песни, легшие в основу трех «Песен о Стеньке Разине» (1826), которого Пушкин называл «единственным поэтическим лицом русской истории». Фигуры Разина и Пугачева виделись ему важными ключами к постижению народного характера, соприродного стихии (Разин – Волга, Пугачев – метель). Уже здесь стилизация оказалась настолько совершенной, что исследователи позднее принимали эти песни за народные. Далее следуют также исполненные в духе народных песен «Все красны боярские конюшни...» (1827) и «Еще дуют холодные ветры...» (1828), «Утопленник» (1828) со сказочно-балладной основой и вольный перевод шотландской баллады «Ворон к ворону летит...» (1828). На тему украинской сказки написан «Гусар» (1833). «Сват Иван, как пить мы станем...» (1833) использует народные прибаутки-поминания. «Будрыс и его сыновья» и «Воевода» (обе – 1833) – вольные переводы баллад А.Мицкевича.

В 1834 г. на основе нескольких источников Пушкин создает цикл «Песни западных славян». Большая часть песен (11 из 16) перелагают написанные прозой сюжеты сборника «Гузла, или Избранные иллирийские стихотворения», анонимно изданного П.Мериме в 1827 г. Он же оказался и автором мистификации, в чем письменно признался Пушкину. Из остальных песен 3 («Соловей», «Сестра и братья», «Воевода Милош») восходят к изданным записям сербского филолога Вука Караджича; «Песня о Георгии Черном» - к устным рассказам сербского фольклора (возможно, слышанным поэтом в Кишиневе); источник песни «Яныш королевич» - с тем же сюжетом, что и незавершенная драма Пушкина «Русалка» (1832) - не найден.

Жанровый генезис текстов, входящих в цикл, разнороден: песня героическая, лирическая, похоронная; суеверный демонологический рассказ, сказка и даже шуточная баллада («Вурдалак»). 11 песен написаны тоническим (акцентным) стихом, 5 – четырехстопным хореем.

Мериме, пошедший по стопам мистификатора Макферсона (Оссиана), по его собственному признанию, в письме Пушкину, хотел посмеяться над модой на «местный колорит» и подзаработать денег. Пожалуй, он слегка – или даже сильно – кокетничает, подчеркивая, как без особого труда и затраты времени написал такую качественную подделку, которая ввела Пушкина в заблуждение. Исследователями установлено, что Мериме работал над «Гузлой» **около семи лет**, основательно изучая фольклорные тексты. Тем более поразительно, как сквозь слой двойной стилизации (сначала Мериме, потом Пушкин) сверкает народный дух песен, гармонически соединяющих в себе неповторимо-национальное (пресловутый *местный колорит*) и вечно-человеческое.

В этом отношении «Песни западных славян» чем-то удивительно напоминают «Подражания Корану». Через самобытные, уникальные внешние формы народной жизни и обычаев проступают основы любой подлинной культуры, ее ценностная база: любовь к отечеству, мужество, вера и верность. Интересно, что сюжет «Яныша королевича», как и сюжет «Русалки», трактующий тему измены в любви, в обоих случаях доведен Пушкиным до момента решающей встречи героя: с его дочерью - в «Русалке» и с брошенной возлюбленной – в песне. Но традиционная развязка (русалка увлекает предателя в речную пучину) отсутствует, как будто у Пушкина подспудно теплится чувство, что подлинная любовь, даже обманутая, погибельная и оставшаяся в прошлом, не может и не хочет жаждать мести. Драма обрывается покаянным монологом Князя: «Невольню к этим грустным берегам / Меня влечет неведомая сила...»; песня – равноценным по смыслу ответом Яныша на вопрос Елицы:

«Каково, счастливо ль поживаешь
С новой любой, с молодой женою?»
Отвечает Яныш королевич:
«Против солнышка луна не пригреет,
Против милой жена не утешит».

Любовь, доверие, милосердие – все, что соединяет людей, наделено такой абсолютной и безусловной ценностью, что клеветник, разрушающий их, несет жестокое наказание («Феодор и Елена», «Сестра и братья»). Невольного убийцу побратима до смерти преследует раскаяние («Янко Марнавич»), а предателя Радивоя одевают в кафтан из кожи родного брата, тем самым заклеив его ужаснее, чем Каина («Видение короля»).

И сказки Пушкина также оказались отличны от сказок Жуковского в первую очередь ослабленностью «литературного» начала, сохранением максимальной близости к первоисточнику – не столько в деталях сюжета или даже в языке, сколько в образующем их мирозерцании, особой позиции рассказчика, повествующего как бы изнутри описываемой им истории. Жуковский-автор заявляет о себе ироничной манерой повествования (вот события, а вот мое отношение к ним); Пушкин не стремится выделить себя из текста, как не делает этого и народный сказитель. Достаточно сравнить, например, описание типичных сказочных персонажей: Серого Волка у Жуковского и Царевны Лебеди у Пушкина. Волк-придворный выряжен в сафьян и атлас, украшен кисточками, с серебряной сеткой на хвосте. Так и видится улыбка рассказчика: полюбуйтесь на небывальщину, люди добрые! Лебедь же описана как живая, реально существующая, хотя и волшебная красавица:

Месяц под косою блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,
Выплывает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит.

Везде, где возможно, Пушкин сохраняет народную точку зрения на вещи, систему критериев. Царевна, попав в терем семи богатырей, начинает прибираться по хозяйству; когда они появляются, кланяется им в пояс – ведет себя, как трудолюбивая и вежливая крестьянская девушка. Излишне натуралистические детали Пушкин, напротив, поубирал, очень «жестокие» концовки смягчил. Поп остается жив, ткачиху с поварихой и с сватьей бабой Бабарихой на радостях прощают, и даже злая мачеха, отравившая падчерицу, умирает сама, от тоски: никто ее не убивает. Исключение составляет наиболее «литературная» из пяти законченных сказок Пушкина – «Золотой петушок» (1834), которая, впрочем, и восходит к литературному источнику: новелле В.Ирвинга «Легенда об арабском звездочете». «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833) имеет в основе обработанный братьями Гримм немецкий народный сюжет о рыбе камбале. «Сказка о мертвой царевне» (1833) – обработка русского сюжета с привнесением элементов немецкой же сказки о

Белоснежке. «Сказка о царе Салтане» (1831) и особенно «Сказка о попе и работнике его Балде» (1830) - чисто русские, как и незаконченная «Сказка о медведихе» (1830). Сказка о попе написана так называемым раёшным стихом; о рыбаке и рыбке – тоническим стихом; остальные – четырехстопным хореем.

Эти популярнейшие сегодня вещи обрели довольно прохладную оценку современников. Е.А.Баратынский не находил смысла перелагать фольклор в стихи, а В.Г.Белинский усмотрел здесь попытку свести литературу на младенческий уровень.

Народная мораль не уберегла сказки от попыток социологизации, всевозможных политических «привязок». Еще в 1859 г. в Сенат поступило «Дело о рыбаке и рыбке», закрутившееся вокруг иллюстраций к тексту. К «Золотому петушку» цензура придиралась уже при жизни автора, а во время русско-японской войны образ царя Дадона прочитывался как сатира на Николая II, и из либретто оперы Н.А.Римского-Корсакова цензор пожелал изъять ряд стихов, в частности, «Царствуй, леж на боку!» В 1930 г. из сказки о Салтане была выброшена строчка «За морем житье не худо».

Между тем в сказке, даже социально-бытовой, герой выступает как человек, а не как носитель социальной функции. Поп плох не тем, что он «служитель культа», а своей жадностью, таковому служителю, между прочим, не подобающей. И поскольку в сказке перед нами – мир нормы, мир торжествующей правды, победу в нем неизменно одерживают люди, с точки зрения практично-мещанской морали глупые. «Глупость» Ивана-дурака обычно видится «умным» братьям в склонности помогать кому ни попадя. Именно его бескорыстие вербует ему дружный отряд помощников и союзников для разрешения головоломных сказочных задач – а «умные» братья остаются на бобах.

Мнимой оказывается и глупость Балды, который легко обводит вокруг пальца чертей и наказывает попа за скупость: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизною». В «Сказке о попе и работнике его Балде» зло еще пародийно и слабосильно. В лирической «Сказке о царе Салтане» оно уже проявляет активность, являя себя как зависть и клевета.

В сюжетном плане эта сказка строится на переплетении двух популярных мотивов: оклеветанной жены и счастливого волшебного царства. Проступают отчасти и превращенные мотивы «Моцарта и Сальери», минус тема борьбы с «несправедливостью» Бога – такая философия не восходит на ум ткачихе с поварихой. Они получили желаемое, но просто-напросто завидуют молодой царице: она-то получила больше!

Однако злобные происки завистников могут восторжествовать только временно, они бессильны против добрых героев. Весь необъятный мир, сверху донизу (небо – море), хранит мать с младенцем - жизнь и продолжение жизни:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.

Появляется и волшебный помощник, для этого герою достаточно лишь обозначить себя в качестве героя – продемонстрировать свою добрую волю: князь Гвидон убивает злого коршуна, и вот уже царица Лебедь благодарит своего спасителя и осыпает его чудесами.

Мрачнеет и сгущается атмосфера в «Сказке о рыбаке и рыбке». Здесь море уже – бесстрастная, таинственная сила, от которой исходит решение судьбы героев, ответ на каждое очередное их притязание. Или, может быть, это человеческие желания, отражаясь о мир, волнами возвращаются к человеку – чтобы принести ему дары или чтобы унести с собой те, что уже получены?

Между немецкой версией и текстом Пушкина есть существеннейшее отличие. В сказке Гриммов старуха исчерпывает чье-то незримое терпение, пожелав сделаться царицей. Человек должен знать свое место в социальной иерархии и не забываться – таков ее нехитрый смысл.

У Пушкина неблагополучие намечается с того момента, когда старик, повинаясь требованиям жены, начинает выпрашивать награды за свое великодушие. Раз за разом все темнее море: оно «слегка разыгралось», когда старик пришел за новым корытом, «помутилось», когда потребовалась изба, «неспокойно», когда старуха пожелала быть столбовою дворянкой, наконец, «почернело», когда разговор заходит о царстве. Но и царицей старуха становится: она получает **всё, что доступно человеку**. Катастрофа наступает в тот момент, когда она желает стать чем-то большим, чем человек, подчинить себе мир:

Не хочу быть вольною царицей,
Хочу быть владычицей морскою,
Чтобы жить мне в Окияне-море,
Чтоб служила мне рыбка золотая
И была бы у меня на посылках.

Потревоженный в своих основаниях мир восстанавливает нарушенное равновесие. Для Дон Гуана это кончается гибелью, для Германна – безумием. Старуха мелковата, ее просто отбрасывает в сторону. Ответом на ее вздорную претензию становится не катастрофа, а всего-навсего возвращение исходного положения: «разбитое корыто».

История рыбака и рыбки – сказочная притча о неутолимости человеческих желаний. Не способный удержаться в пределах возможного человек кончает попыткой подчинить себе высшие силы, не сознавая собственной с ними несоизмеримости. С ним происходит то же, что с тщеславным и глупым братом Хоттабыча из сказки Л.Лагина, который, попав в космос, пожелал обзавестись спутником «величиной с гору», и тут же сам превратился в спутник этого спутника. Переступив границу «разности масс», человек попадает в плен к собственным желаниям и теряет всё, что успел приобрести, потому что не научился желать. В этом смысл знаменитой просьбы Соломона, которому Бог предлагает исполнить его желание, и он просит: «Даруй же рабу Твоему сердце разумное, чтобы <...> различать, что добро и что зло...» (3 Цар., 3; 9). И тогда Бог дает ему просимое, а **вместе с ним** – богатство и славу, потому что они могут случайно прийти и к неразумному человеку, но лишь разумному пойдут впрок.

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» - тоже лирическая, как и сказка о Салтане, но лиризм ее минорный. Ее сюжет внешне близок избранному Жуковским («Спящая царевна»), но Жуковский держится ближе к варианту «Спящей красавицы» Ш.Перро, чем «Белоснежки» братьев Гримм. Он пишет об исполнении прореченной судьбы:

Будет то не смерть, а сон;
Триста лет продлится он;
Срок назначенный пройдет,
И царевна оживет.

У Пушкина нет заранее обещанного утешительного конца. Больше того, нет здесь и добрых чудес. Чудесами владеет одно только зло (волшебное зеркальце, наливное яблочко). Всему этому царевна может противопоставить только свой добрый, кроткий характер, привлекающий к ней сердца всех людей, кроме злой мачехи; а ее жених королевич Елисей – свою любовь и верность. Если у Жуковского герой никогда не видел царевну, до того как нашел ее в очарованном сне, то Елисей странствует по свету за своей невестой, и жизнь ей возвращает не волшебное заклятье, а его человеческая любовь. Она оказывается сильнее сверхъестественных сил:

И о гроб невесты милой
Он ударился всей силой.
Гроб разбился. Дева вдруг
Ожила. Глядит вокруг...

В «лирических» сказках Пушкина, как заметил В.С.Непомнящий, растворен специфический (примененный к фольклорному материалу) психологизм. Так, в сказке о

Салтане князь Гвидон трижды тайно посетил царство Салтана, увязавшись за корабельщиками, и повидал отца:

Видит, весь сияя в злате,
Царь Салтан сидит в палате
На престоле и в венце,
С грустной думой на лице.

В четвертый раз он остался на своем острове, и «портрет» Салтана дается уже глазами корабельщиков, которые не присматриваются к лицу царя: они видят лишь некую условную фигуру в регалиях власти:

Гости видят: во дворце
Царь сидит в своем венце.

Еще заметнее элементы психологизации в сказке о мертвой царевне. В нее вторгаются элегические мотивы. Иногда это краткий штрих: «Год прошел как сон пустой», - сказано о времени между смертью царицы и новой женитьбой царя. (Это своеобразный рефлекс «Медного Всадника»: «Иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?») Иногда элегическая ламентация развернута, как в надгробном слове богатыря над царевной:

Старший молвил: «Спи во гробе;
Вдруг погасла, жертвой злобе,
На земле твоя краса;
Дух твой примут небеса.
Нами ты была любима
И для милого хранима –
Не досталась никому,
Только гробу одному».

Слова царевны: «Другому я навечно / Отдана...» - в свой черед, «воспоминание» из «Евгения Онегина». Только в устах Татьяны они звучали как формула неумолимого нравственного долга, а в сказке отражают веру в бессмертную силу любви – и вере этой суждено оправдаться.

«Золотой петушок» резко отличается по своей тональности от всех ранее написанных сказок. С.М.Бонди трактовал его как шутку на тему опасности женских чар. Но для шутки «Золотой петушок» очень мрачен. По жанру это философская притча с элементами сатиры; тема ее близка «Сказке о рыбаке и рыбке»: исполнение и цена желаний. Отсюда снова тянутся связи к «Пиковой даме» и «Маленьким трагедиям».

Здесь уже нет ничего доброго – вообще нет добра. Перед нами уродливый, гротескный мир, в котором власть бесчестна, красота пагубна, знание несет зло, а брат поднимает руку на брата. Повествование включается в момент перед катастрофой: в тот последний момент, который дает герою последний шанс на спасение.

Негде, в тридевятом царстве,
В тридесятом государстве,
Жил-был славный царь Дадон.
Смолоду был грозен он
И соседям то и дело
Наносил обиды смело;
Но под старость захотел
Отдохнуть от ратных дел.

Такую возможность ему дает подарок звездочета – Золотой петушок. Притом тот даже ничего не требует от Дадона: царь дает **добровольное** обещание.

Волю первую твою
Я исполню, как мою.

Дело за малым – исполнить. Петушок исправно несет свою службу. Он предупреждает обо всех опасностях, даже о той, которая исходит от Шамаханской

царицы. Но Дадон не услышал этого предупреждения (вспомним Германна, которого метель пытается прогнать от дома Пиковой дамы). Его не остановила даже смерть обоих сыновей. Наконец, он поднял руку на звездочета, осмелившегося потребовать исполнения обещанного:

Или бес в тебя ввернулся,
Или ты ума рехнулся?
Что ты в голову забрал?
Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница.
И зачем тебе девица?

Девица старому скопцу-звездочету, пожалуй, и ни к чему. И это обстоятельство только подчеркивает условный, испытующий характер требования, предъявленного царю. Он сам обещал исполнить первую – любую! – волю мудреца. И чаша переполняется в тот момент, когда Дадон не только отказывает звездочету, но и убивает его. Он зашел дальше, чем жадная старуха из сказки о рыбке, - и получил больше: оживает (опять!) статуя – Золотой петушок.

Встрепенулся, клюнул в темя
И взвился... И в то же время
С колесницы пал Дадон,
Охнул раз – и умер он.
А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.
Сказка ложь, да в ней намек:
Добрый молодцам урок.

Исчезновение царицы – еще одно подтверждение «чистой функциональности» этого образа: это фикция, условие испытания, посланного Дадону. Испытания, которого он не выдержал. Дадон – сказочный вариант того «нечестивого», о котором говорит Библия в VII псалме: «... зачал неправду, был чреват злобою и родил себе ложь; рыл ров, и выкопал его, и упал в яму, которую приготовил. Злоба его обратится **на его голову**, и злодейство его упадет **на его темя**». (Пс., VII, 15-17) – «Клюнул в темя...» - Результат всякого действия возвращается к человеку.

В 1833 г. Пушкин начал работу над «Капитанской дочкой». Замысел романа ответвился от материалов, собранных им в трудах над «Историей Пугачевского бунта», и лежал в русле размышлений над отношениями человека и истории.

7.15. Эволюция политических взглядов Пушкина. Позднее творчество

Недаром – нет! – промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека, -
Ужель один недвижим будет он?

- написал Пушкин в последнем своем стихотворении на 25-ую лицейскую годовщину: «Была пора: наш праздник молодой...» (1836)

В ранней юности он уповал на благую силу Закона («Вольность»). Повзрослев, понял, что *Закон* и *Власть* не могут достичь гармоничного альянса («Борис Годунов»). Уже в это время у Пушкина оформляется представление об обоюдной драме власти и народа, которые своими взаимными отношениями создают мощный механизм исторической инерции: произвола, опирающегося на пассивность, и пассивности, порождаемой произволом. К этим наблюдениям подключается тема судьбы частного

человека, увлеченного водоворотом событий («Полтава»), и обе они сливаются в трагическом «Медном Всаднике».

Но где же был выход? Не лежит ли он там, где кончаются пределы народной покорности? Русская история не раз выступала за эти границы. За ними был бунт – «бессмысленный и беспощадный», как назвал его Пушкин в «Капитанской дочке».

Тема бунта настойчиво влекла его внимание. В «Дубровском» (1833) она возникает внутри жанра «разбойничьего романа» (Скотт, Байрон, Шиллер, Нодье, Вульпиус), подключающего попутно «шекспировскую» тему влюбленных, которых разлучает вражда семейств. Ставя во главе мятежных крестьян Дубровского, Пушкин руководится своей идеей о естественном союзе стихийных вольнолюбивых устремлений народа и сознательного свободолюбия дворянства, направляющего эту энергию в нужное русло. Обе эти действующие силы мятежа равно притеснены и страдают от наглости и злоупотреблений «верхушки»: заряжено социальным конфликтом уже самое сочетание фамильных черт Дубровских – *бедность и независимость*. Сохранить независимость в мире, где она оплачивается деньгами, можно только восстав против законов этого мира.

Но что-то не удовлетворило Пушкина, и роман остался незаконченным. История России не поставляла материала для таких робингудовских картин, тем более с Робин Гудом – дворянином. Обе, по мысли Пушкина, революционные исторические силы – дворянство и народ – возмущались независимо друг от друга.

И Пушкин добросовестно пытается проанализировать их действия. В очерке «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» (1835) он с горечью сказал (о Грибоедове): «Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...»

Запрещенные имена декабристов нечего и думать было вспомнить. Но еще до них был «бунтовщик хуже Пугачева», по определению Екатерины II, - Радищев.

До 1835 года Пушкин работал над статьей, впоследствии получившей условное заглавие «Путешествие из Москвы в Петербург». Она вовсе не апологетическая по отношению к Радищеву, да и не могла бы такой быть – как по цензурным условиям, так и в силу несовпадения их взглядов. И все же устойчивый интерес к личности Радищева, желание напомнить о нем Пушкина не покидали. В 1836 году он получит разрешение на издание своего журнала – «Современник» - и подготовит для него в числе прочих статью «Александр Радищев». Ненавидящий Пушкина министр народного просвещения С.С.Уваров тонко почувствовал его цель, когда, запрещая статью, заметил, что она возобновляет «память о писателе и о книге, совершенно забытых».

«Путешествие из Москвы в Петербург» затронуло ряд разнородных тем: современная Москва (описание в духе будущей «натуральной школы»), роль Ломоносова в русской культуре, быт крестьянства, тяготы рекрутчины, проблемы российского стихосложения, институт цензуры... В заключение рассказана поучительная история помещика, который вздумал облагодетельствовать крепостных, предварительно закалив их небывалыми лишениями и нуждой. – «Он был убит своими крестьянами во время пожара», - этим замечанием обрывается статья.

В «Путешествии...» Пушкина помещена мысль, настолько для него важная, что он продублировал ее в «Капитанской дочке»: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...». Разница в том, что в очерке эта фраза располагается после рассуждения о постепенном улучшении благосостояния русских крестьян, а в романе – после описания искалеченного башкирца, сподвижника Пугачева.

«История Пугачевского бунта», опубликованная в 1834 году, была встречена правительством более чем сдержанно, а публикой – с непониманием. Пушкин не пожелал приглаживать историю - ни в официальном духе, ни в популярно-морализаторском, как это делал, например, Н.А.Полевой. Выдержанное в строго документальной манере повествование излагало факты: притеснения властей, вызвавшие, наконец, вспышку

ненависти народа: ненависти, вылившейся в страшные, отталкивающие формы. Историк не желает никого «выгораживать»: он рисует логическую последовательность событий. (Такая же методика использована при «деромантизированном» описании военных действий в «Путешествии в Арзрум»: она воскреснет спустя 20 лет в военных рассказах Л.Н.Толстого.)

Пугачев в «Истории...» - не творец событий, а фигура, этими событиями выдвинутая, оказавшаяся на гребне их волны. По мнению Пушкина, при более благоприятных обстоятельствах из отважного и предприимчивого казака вышел бы «лихой урядник»; действия, обусловленные психологией восставшего раба, который вкусил бесконтрольной власти, сделали из него «окаянного», злодея.

Работа над «Историей...» вызвала у Пушкина потребность в параллельном художественном осмыслении событий бунта. Так пришла идея «Капитанской дочки» (1835). В процессе сбора материалов для «Истории...» Пушкин натолкнулся на фамилию *Шванвич*. Это был офицер, перешедший на сторону Пугачева. В романе он «распался» на две фигуры: предатель Швабрин и мужественный, благородный Гринев.

В советском литературоведении долгое время доминировала концепция, согласно которой роман является своеобразной апологией Пугачева. Дворянский недоросль Гринев – только пассивный объект его великодушия. Эта точка зрения была основательно оспорена Ю.М.Лотманом, показавшим, что действующие лица «Капитанской дочки» оцениваются никак не по своей «классовой принадлежности», а по своим чисто человеческим качествам: верности долгу, мужеству, милосердию. - «Береги честь смолоду», - напоминает эпитафия к роману: это притом, что Пушкин всегда избегает прямолинейного морализирования!

И в системе этих критериев на одной стороне оказывается изменник Швабрин, а на другой – Гринев, Пугачев... и Екатерина II.

В это время Пушкин уже отчетливо понимает, что далеко не всегда отсутствие законов есть причина зла. В столкновении власти и народа на каждой стороне – своя правда, и пролитая кровь – результат столкновения разных представлений о законности и справедливости. Екатерина – помазанная царица, за нею стоит идея государственной стабильности. Пугачев – «мужицкий царь», за которым – идея исторического возмездия за века угнетения и насилий.

Гринев, попавший в эпицентр этого конфликта, стоит перед тем же выбором, что и Швабрин. Маленький человек, которого угрожает затянуть водоворот истории, должен выбирать между гибелью – и полной покорностью обстоятельствам. И вчерашний непутевый Гринев-Митрофанушка, гонявший голубей, оказывается способен вспомнить о своем долге. - «Служи верно, кому присягнешь», - напутствовал Гринева отец. И, отстаивая перед лицом верной смерти свое право сохранить собственное достоинство, Гринев обращается не только к здравому смыслу, но и к великодушию Пугачева: «Ты теперь сам начальник; сам требуешь повиновения от своих. На что это будет похоже, если я от службы откажусь, когда служба моя понадобится? Голова моя в твоей власти: отпустишь меня – спасибо; казнишь – Бог тебе судья; а я сказал тебе правду».

И Пугачев тоже оказывается способным удержаться на нравственной высоте положения – и в этот раз, и в другой, когда Гринев возвращается за Машей. В романе Пугачев обладает такими чертами, которые отсутствуют в «Истории...», рисующей его только как главаря разбойников. Это не банальная романтическая идеализация, а отражение веры Пушкина в здоровое начало национального характера, в романе представленное в равной мере образами Гринева и Пугачева. Возможно, в реальном Пугачеве и не было великодушия, возвышающего его романного двойника. Но, как писал Пушкин в стихотворении «Герой» (1830) – отклике на попытку историков развенчать красивую гуманистическую легенду о Наполеоне, –

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,

Завистливой, к соблазну жадной
 Он угождает праздно! – Нет!
 Тьмы низких истин мне дороже
 Нас возвышающий обман...
 Оставь герою сердце! Что же
 Он будет без него? Тиран...

Даже так счел возможным сказать Пушкин. «Низкие истины», не облагороженные верой в человека, бессмысленны; хуже – вредны: «Да будет проклят правды свет...». «Возвышающий обман» - правда художественного образа – строится не только на совокупности фактов, но на их прозреваемом смысле. А смысл этот таков, что мир потонет (и давно бы потонул уже) в крови - без способности человека подняться над своими предубеждениями, сословными интересами и даже представлениями о справедливости. Выше справедливости стоит милосердие, выше Закона – Благодать (как в «Слове» митрополита Илариона).

Обращение к великодушию Пугачева не остается неуслышанным. Услышано и обращение Маши Мироновой, которая адресуется к императрице, заступаясь на осужденного Гринева. Она произносит при этом знаменательные слова: «Я приехала просить милости, а не правосудия».

Образы Пугачева и Екатерины в романе композиционно и сюжетно симметричны. Оба они оказываются способны к милосердию – тому милосердию, которое выше справедливости. Для Пугачева было бы справедливым повесить Гринева, как прочих. Для Екатерины – сослать его как «ошельмованного изменника». Ни тот, ни другая этого не делают. Непримирым антагонизм (классовый, исторический и пр.) оказывается на каком-то уровне преодолен - через гуманность.

Эта же мысль одушевляла Пушкина, когда он работал над «Анджело» (1833): «Ничего лучшего я не написал...». Хотя, казалось бы, это не более чем переделка комедии Шекспира «Мера за меру». Но всё, связанное с комизмом, Пушкин последовательно убирает, оставляя и акцентируя главное: неумолимый поборник Закона попадает в ловушку собственной грешной человеческой природы, и вот уже сам он должен признать, что настал час Закону обрушиться на его собственную голову.

«Что, Анджело, скажи,
 Чего достоин ты?» - Без слез и без боязни
 С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни».

Но за Анджело вступаются Мариана и его несостоявшаяся жертва – Изабелла. – «И Дук его простил», - этой фразой кончается пушкинская поэма.

Собственные отношения с властью у Пушкина становились все сложнее. Николай I и Бенкендорф решительно предпочитали держать его на виду, в то время как петербургская жизнь становилась для поэта мучительна из-за усугублявшегося разлада со светом, который ревниво-недоброжелательно наблюдал за его независимым поведением. Большинство, окончательно раздавленное рабским духом времени и смирившееся с ним, просто-напросто желало, чтобы и Пушкина поставили на место. Были и активные враги, среди них – Уваров, создатель формулы «православие, самодержавие, народность», идеолог просвещенного рабства. Росло отчуждение публики, которую Пушкин безнадежно обогнал: даже Белинский в 1834 году утверждал, что как поэт он кончился «тридцатым годом». Росли финансовые затруднения, связанные с малоуспешной издательской деятельностью, с необходимостью содержать увеличивающуюся семью, поддерживать родителей и легкомысленного младшего брата. Наконец, красота и светская известность Натальи Николаевны стали оружием в руках интриганов, воспользовавшихся для своих целей фигурой мелкого авантюриста, которому для укрепления в обществе своей шаткой репутации (ходили весьма двусмысленные слухи о характере отношений, связывавших Дантеса с его приемным отцом Геккереном) требовался скандальный роман со светской дамой.

Это биографический фон, на котором создаются последние пушкинские произведения.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
 Давно завидная мечтается мне доля –
 Давно, усталый раб, замыслил я побег
 В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

«Пора, мой друг, пора!..» (1834)

Вот они – *вольность и покой*. Никакие реформы, никакая политическая система сама по себе не может стать гарантией человеческого счастья, приближение к нему дает лишь внутренняя свобода и независимость личности. Зрелый Пушкин почти демонстративно отрекается от абстрактно-политических дискуссий: «громкие права» обсуждения внешней или внутренней политики – гамлетовские *слова, слова, слова*.

Иная, лучшая, потребна мне свобода:
 Зависеть от царя, зависеть от народа –
 Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
 Служить и угождать; для власти, для ливреи
 Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
 По прихоти своей скитаться здесь и там,
 Дивясь божественным природы красотам,
 И пред созданьями искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья.
 Вот счастье! вот права...

Стихотворение с условным заглавием «Из Пиндемонти» (ссылка мнимая) было опубликовано уже после гибели поэта. Оно входило в так называемый «каменноостровский цикл» (написанный в 1836 году на каменноостровской даче под Петербургом). Туда же вошли переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина «Отцы пустынники и жены непорочны...» и «Мирская власть» с ее горько-ироническим комментарием к возмущившей поэта картине: часовые, в Страстную пятницу охраняющие плащаницу в Казанском соборе. Необъятны и ничем несмутимы претензии «мирской власти», претендующей на опеку даже власти небесной:

К чему, скажите мне, хранительная стража?
 Или распятие казенная поклажа,
 И вы боитесь воров или мышей?
 Иль мните важности придать царю царей?
 Иль покровительством спасаете могучим
 Владыку, тернием венчанного колючим,
 Христа, предавшего послушно плоть свою
 Бичам мучителей, гвоздям и копию?
 Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
 Того, чья казнь весь род Адамов искупила,
 И, чтоб не потеснить гуляющих господ,
 Пускать не велено сюда простой народ?

«Чувства добрые», пробужденные в человеке, назовет Пушкин главной своей заслугой в «Памятнике» (1836). Но их не дано пробудить наемному певцу, чей бы заказ он ни исполнял («зависеть от царя, зависеть от народа...»). Они должны свободно изливаться из свободной души поэта, и только тогда они будут сильны поднять людей, а не пресмыкаться, «заказанные», у их ног. Пафос творческой свободы одушевляет «Осень» (1833) с ее заключительным образом надуваемых ветром парусов: «Плывет. Куда ж нам плыть?..» И свободу поэта, вопреки всему, поет нищий безвестный импровизатор в

повести «Египетские ночи» (1835), рукопись которой была найдена в бумагах Пушкина после его смерти:

Зачем крутится ветер в овраге,
 Подъемлет лист и пыль несет,
 Когда корабль в недвижной влаге
 Его дыханья жадно ждет?
 Зачем от гор и мимо башен
 Летит орел, тяжел и страшен,
 На чахлый пень? Спроси его.
 Зачем арапа своего
 Младая любит Дездемона,
 Как месяц любит ночи мглу?
 Затем, что ветру и орлу
 И сердцу девы нет закона.
 Таков поэт: как Аквилон,
 Что хочет, то и носит он –
 Орлу подобно, он летает
 И, не спросясь ни у кого,
 Как Дездемона избирает
 Кумир для сердца своего.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Найдите примеры шести - семи разных жанров в лирике Пушкина лицейского периода. Почему сложнее определить жанр более поздних стихотворений? Что такое разрушение жанрово-стилистических канонов, когда и по какой причине оно начинается? Какие жанры сохранились в поэзии XIX века? Почему именно эти?

2. Ознакомьтесь с монографиями А.З. Лежнева «Проза Пушкина: опыт стилистического исследования» (М., 1966) и Т.Г.Цявловской «Рисунки Пушкина» (М., 1983). Какие особенности стиля являются общими для «Пушкина-писателя» и «Пушкина-художника»?

3. Какая политическая концепция отражена в стихотворениях «Вольность» и «Деревня»?

4. Почему «отсчет» так называемой «пушкинской поры» в поэзии начинается с выхода в свет поэмы «Руслан и Людмила»? Чем похожа на нее «Гавриилиада»?

5. Какие варианты образа романтического героя представлены в лирике периода южной ссылки? Приведите примеры. Возьмите тексты и определите самостоятельно, какие из этих вариантов мы наблюдаем в стихотворениях «Кто видел край...», «Гречанка верная...», «Ночной зефир», «Чаадаеву» (1824) («К чему холодные сомненья...»)

6. Сравните между собой поэмы «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан». Чем различаются типы личности, сформированные восточной и западной культурами? Каковы сильные стороны каждой из них? Можно ли говорить о том, что какой-то тип в глазах автора «лучше» или «хуже»?

7. Отчего оказывается безуспешной попытка романтического «бегства в природу» в поэме «Цыганы»? Чем жизненные установки Алеко принципиально несовместимы с понятиями цыган? Объясните смысл «приговора», вынесенного герою.

8. Какой вывод сделал Карамзин из истории Бориса Годунова, и какие проблемы на том же историческом материале были поставлены Пушкиным?

9. В чем различие между мотивами, которые движут Борисом Годуновым в одноименной рылеевской думе – и в трагедии Пушкина?

10. Объясните, в чем заключается смысл коллизии *политического* и *морального* в трагедии. Отчего Борис вспоминает о «шапке Мономаха»?

11. Можно ли представить пушкинского Бориса как жертву сцепления роковых случайностей? Объясните ответ. Почему последствия сотворенного Годуновым «малого зла» со временем не угасают, а нарастают?

12. В чем значение «обрамления» трагедии массовыми сценами: толпа народа в начале действия – и при его развязке? Какую роль в ней играют слабо задействованные в сюжете образы Пимена и Юродивого?

13. Дайте характеристику методу *реалистического историзма*, подчеркнув его отличия от *романтического*.

14. «Полтава» Пушкина и «Войнаровский» Рыльева написаны на одном и том же историческом материале. Какие проблемы поставлены в каждой из них?

15. Какие критерии для оценки исторического деятеля действуют в поэме «Полтава»? Объясните «механизм», обеспечивший преимущество Петра I над своими политическими соперниками.

16. С какой целью Пушкин объединяет в «Полтаве» исторический и «частный» (любовный) сюжеты? Есть ли, на ваш взгляд, что-либо общее между трагическим исходом истории Марии («Полтава») и Людмилы (баллада Жуковского)?

17. Из чего «складывается» пушкинская гармония мира, и какой системой ценностей она подкреплена? Приведите примеры из стихотворений.

18. Проанализируйте любое пейзажное стихотворение Пушкина, опираясь на методику, предложенную М.Н.Эпштейном в монографии «Природа, мир, тайник Вселенной...» (М., 1990). Привлеките для сопоставления стихотворения других поэтов-современников близкого содержания.

19. Чем философская лирика Пушкина отличается от философской лирики поэтов XVIII века? От лирики Жуковского? Баратынского?

20. Как и почему изменилось в поэзии Пушкина понимание жизненной миссии и общественной роли поэта в сравнении с тем, что предложил XVIII век? Какие из этих новых установок продемонстрированы в «шуточных поэмах»?

21. Прочитайте статью М.О.Гершензона «Мудрость Пушкина» (опубликована в сб. «Пушкин в русской философской критике». – М., 1990. – С.207-243). Кратко сформулируйте ее основные положения в виде тезисов.

22. Объясните пушкинскую формулу *самостоянье человека*, используя примеры из его произведений.

23. В каких смыслах можно говорить о взаимодействии поэзии и прозы в романе «Евгений Онегин»? Почему это роман, а не поэма? В чем заключается его реализм?

24. Какое место в романе отведено теме литературных и житейских стереотипов, и в чем видится поэту их опасность? В какой степени «Евгений Онегин» полемизирует с устаревшими сентиментально-романтическими штампами, и в какой – с шаблонным мышлением вообще? Приведите примеры.

25. На каких уровнях проявляется в романе композиционный прием симметрии, и как он связан с темой жизненного выбора? Какую роль играют другие композиционные приемы: «обрыв» текста, выход во внетекстовую реальность, переключки мотивов?

26. Вспомните данное в романе «определение» *лишнего человека*. Какими причинами отечественные мыслители объясняли его появление именно как типа **русской** жизни?

27. Почему Онегин скучает, в то время как подавляющее большинство дворян просто живут в свое удовольствие? Отчего Писарев иронически недоверчив к пушкинскому герою, и прав ли он в своей иронии?

28. Как разные герои романа понимают счастье? В какой мере каждый из них (особенно Онегин и Татьяна) отвечает пушкинскому идеалу *самостоянья человека*?

29. Объясните символический смысл сна Татьяны. Какова роль «зимних» мотивов в романе?

30. Вспомните одну (любую) строфу романа «Евгений Онегин» и воспроизведите на ее основе схему «онегинской строфы». В чем Вы видите внутреннюю смысловую необходимость использования такой сложной формы?

31. Что объединяет «маленькие трагедии» в идейном отношении? В художественном? Как Ю.М.Лотман комментирует функцию сквозного мотива *зловещего пира*?

32. Можно ли рассматривать «Маленькие трагедии» как критику человеческих пороков? Что именно трагично в личности и судьбе каждого из центральных персонажей: Барон, Сальери, Дон Гуан, Председатель (Вальсингам)?

33. Скупец в литературе был неизменно комическим героем. Почему у Пушкина он страшен?

34. Устная традиция считала Сальери завистником. Какие усложняющие мотивы поэт вносит в этот образ?

35. Отчего пушкинский Дон Гуан, несмотря на свою аморальность, вызывает к себе сочувствие, какого не вызывали его литературные предшественники?

36. Что есть «правда Вальсингама» и что есть «правда Священника» в «Пире во время чумы»? Объясните смысл развязки. Зачем нужна в трагедии песня Мери?

37. Законспектируйте главы с XIV по XVII в монографии Г.А.Лескиса «Пушкинский путь в русской литературе» (М., 1993). Что понимает исследователь под «трагедией гедонизма» в цикле «Маленькие трагедии»?

38. Перечислите основания, по которым «Повести Белкина» с их маловероятными сюжетами, считаются началом русской **реалистической** прозы.

39. Чем *реалистический психологизм* отличается от *романтического*?

40. Зачем в «Повестях Белкина» нужна многоуровневая система рассказчиков? Как воспринимаются рассказанные истории на каждом отдельно взятом уровне? Что такое *наивный реализм* в восприятии текста? Отличается ли (и если отличается, то чем) позиция Издателя от позиции и представлений о жизни автора (Пушкина)?

41. Какие группы тенденций обозначились в литературоведении в связи с проблемой трактовки «Медного Всадника»?

42. В каком смысле можно говорить о двойственности фигуры Петра в поэме, и почему там практически не упоминается его имя?

43. Что имеет в виду А.Н.Архангельский, рассуждая о конфликте оды и идиллии в поэме? Отчего мечта Петра о могущественном и процветающем государстве сбылась частично, а мечта Евгения о скромном, спокойном семейном счастье не сбылась вовсе?

44. Какие выводы можно сделать, сопоставив «Медного Всадника» со II частью гетевского «Фауста»? Отчего Гете приводит финал к благополучной развязке, а у Пушкина это «не получается»?

45. Вспомните главные стилевые особенности пушкинской прозы. В каком отношении она противоположна стилю Марлинского?

46. Какая символика закрепилась в истории культуры за темой карт и карточной игры? Как эта символика «работает» в «Пиковой даме»?

47. Какие главные культурные модели представлений о судьбе вы знаете? Какие из них отвечают мировоззрению Пушкина? Подтвердите примерами.

48. Чем отличается образ пушкинского Германна от Германа – героя оперы Чайковского? Как это связано с изменениями в сюжете и проблематике произведения?

49. Чем сказки Пушкина в целом отличаются от сказок Жуковского? К каким версиям сюжета обратились оба автора при разработке темы мертвой / спящей царевны, и с какими концепциями судьбы можно связать каждую из них?

50. В какой момент иссякает терпение золотой рыбки в сказке Пушкина – и в исходной версии сюжета (сказка братьев Гримм о рыбе камбале)? Как это отражается на морали сказки: одинакова ли она в обоих случаях?

51. Как реализуется тема «испытания» в «Золотом петушке»?

52. Охарактеризуйте вкратце лотмановскую концепцию «Капитанской дочери». В каком направлении совершалась эволюция политических взглядов Пушкина? Почему политическая лирика практически исчезает из позднего творчества поэта? Дайте оценку

стихотворениям «Из Пиндемонти», «Памятник» - как выражению мировоззренческого кредо зрелого Пушкина.

53. Составьте библиографию наиболее значительных работ по творчеству Пушкина за последние годы и подготовьте реферат по одной из них (на Ваш выбор).

54. Дайте развернутую характеристику структуры и содержания книги: «А.С.Пушкин: Школьный энциклопедический словарь». – М., 1999.

Библиографический список

Основной

1. Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С.Пушкина «Медный Всадник». – М., 1990.
2. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1967.
3. Лотман Ю.М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.107-124.
4. Лотман Ю.М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.30-107.
5. Лотман Ю.М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.124-158.
6. Рассадин С. Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. – М., 1977.
7. Чумаков Ю.Н. Роман в стихах. «Евгений Онегин» // А.С.Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. – М., 1999. – С.159-171.

Дополнительный

1. А.С.Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. – М., 1999.
2. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. – Л., 1985. – С.7-111.
3. Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного Всадника». – М., 1981.
4. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – Томск, 1997.
5. Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький, 1985.
6. Гукасова А.Г. Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. – М., 1973.
7. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М., 1965.
8. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. – СПб., 1999.
9. Лежнев А.З. Проза Пушкина. – М., 1966.
10. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. – Л., 1981.
11. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. – Т.2. – Таллинн, 1992. – С.389-415.
12. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. – Л., 1983.
13. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. – Л., 1982. – С.7-24.
14. Непомнящий В.С. Добрым молодцам урок // Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. – М., 1983. – С.143-211.
15. Пушкин в русской философской критике. – М., 1990.
16. Томашевский Б.В. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Томашевский Б.В. Пушкин: работы разных лет. – М., 1990. – С.179-287.
17. Томашевский Б.В. Пушкин. - Т.1-2. – М., 1990.
18. Устюжанин Д. «Маленькие трагедии» Пушкина. – М., 1974.
19. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. – Л., 1986.
20. Эпштейн М.Н. Фауст и Петр на берегу моря // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С.41-64.

Лекция 8. Поэты пушкинской поры

Понятие «пушкинская эпоха» - из тех, содержание которых легче почувствовать, чем определить. Притом, что современники в большинстве своем не могли в полной мере оценить значение Пушкина для отечественной культуры, он был до определенного момента признанным первым поэтом России, и влияние его было огромным – даже там, где оно не осознавалось. Естественно, речь не о подражателях – да и невозможно подражать гению в его гениальности. Речь о том, что художественные идеи Пушкина стали точками отсчета новых путей литературы, по которым она и направилась: иногда продолжая Пушкина, иногда с ним полемизируя, - но вовсе не учитывать его было в этом случае уже невозможно.

Независимое от Пушкина существование продолжали лишь те поэтические линии, которые брали начало в прежних, до-пушкинских художественных системах. Это, например, творчество его старших современников - Жуковского и Батюшкова (*«школа гармонической точности»*, по определению Пушкина), поэтическое мышление которых в целом не выходит за пределы устойчивого стиля. Стороной проходит и дорога Кюхельбекера, ориентированного частично на гражданскую поэзию декабризма (тоже устойчивый стиль), частично – на традицию философской поэзии XVIII века. Искания Веневитинова, начинавшиеся в кругу любомудров-шеллингианцев и оборванные ранней смертью, нащупывали как будто некий самостоятельный путь. Поэтому, хотя некоторые исследователи (И.М.Семенко) рассматривают эти имена в кругу поэтов пушкинской поры, такое расширение границ данного понятия размывает его содержание.

Также очень условно можно применить это определение к тем пушкинским современникам, чье творчество по разным причинам шло «в обход» этой, проложенной Пушкиным, дороги, только иногда ее, может быть, пересекая. Так, например, произошло с Ершовым, самое известное произведение которого – «Конек-Горбунок» - выполнено в духе пушкинских сказок, но остальное наследие носит следы самых разнообразных влияний, преимущественно, впрочем, фольклорных. Фольклорная традиция является определяющей и для поэзии Кольцова. Стихи Полежаева тяготеют к романтической элегии во вкусе 1820-х гг., а их пафос разлома между миром и личностью (подкрепленный жизненным опытом автора) ближе Лермонтову и очень далек от пушкинского мироощущения. Популярнейшие представители позднего, эпигонского романтизма – Кукольник и Бенедиктов – внутренне совершенно чужды Пушкину, хотя Бенедиктов искренне перед ним преклонялся.

Если говорить о хронологических границах понятия «пушкинская пора», то совершенно очевидно, что это не рамки 1799-1837 гг., иначе сюда попадают и Державин, и Карамзин. Между тем влияние Пушкина определилось, естественно, не ранее того момента, когда он написал первое произведение, имевшее сильный читательский резонанс и одновременно опиравшееся на специфически пушкинские идейно-художественные установки. Таким произведением явилась поэма «Руслан и Людмила» (1820), разрушавшая устойчивые жанрово-стилистические каноны. Слово Пушкина, по определению В.И.Коровина, стало адекватным миру, не разделенному на «поэтические» и «прозаические» предметы.

Вместе с тем во времени развивалось такое сильное отставание читательской аудитории и критики от Пушкина, что в момент своего полного творческого расцвета он встречает почти полное охлаждение и непонимание. Белинский полагал, что Пушкин «кончился» в 1827 году, после «Бориса Годунова». В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) критик безапелляционно поставил Гоголя «на место, оставленное Пушкиным».

Таким образом, если называть «пушкинской порой» то время, когда поэт близок и в целом понятен современникам, то оно будет располагаться в пределах 1820-1835 годов. Так называемой поэтической школы (в духе той, которая позднее объединилась вокруг

Некрасова или Фета) Пушкин не создал и не мог создать: определяющей чертой его дарования была всесторонность, а мирозерцания – переживание глубинной гармонии бытия. Этой универсальностью, цельностью и глубиной не обладал ни один другой поэт. Продолжать Пушкина оказалось возможным скорее в частности, чем в целом. Потому в литературоведении пользуются выражениями типа: «поэты пушкинского круга», «в созвездии Пушкина» - но о школе не говорят.

Имена наиболее значительные, принадлежащие поэтам, входившим в это «созвездие», но творчески воспринявшим влияние Пушкина, - это, прежде всего, Д.В.Давыдов, П.А.Вяземский, А.А.Дельвиг, Н.М.Языков, Е.А.Баратынский.

8.1. Денис Васильевич Давыдов (1784-1839)

Почтенный пращур мой, такой же грубиян,
Как дедушка его, нахальный Чингисхан...
Я тем же пламенем, как Чингисхан, горю;
Как пращур мой Батый, готов на бранну прю...

Эти строчки Давыдов написал в 1810 году. По семейной легенде, род Давыдовых происходил от древней татаро-монгольской верхушки. Знаменитый поэт-партизан, самый старший член пушкинской плеяды, родился в Москве, в семье полковника, «в год смерти Дениса Дидерота» <Д.Дидро>, как он сам замечал в автобиографическом сочинении, с некоторым кокетством прибавляя: «Обстоятельство сие тем примечательно, что оба сии Денисы обратили на себя внимание земляков своих Бог весть за какие услуги на словесном поприще!»

А.В.Суворов, инспектируя полк Давыдова-отца, обратил внимание на девятилетнего мальчика и в шутку обещал ему, что тот выиграет три сражения. Давыдов-младший запомнил это предсказание. Получив домашнее образование, он уехал в столицу и не без труда (из-за малого своего роста) поступил юнкером в Кавалергардский полк: «привязали недоросля нашего к огромному палашу, опустили его в глубокие ботфорты и покрыли святилище поэтического его гения мукою и треугольную шляпою».

Успешному продвижению по службе с самого начала воспрепятствовали давыдовские сатиры и эпиграммы. До нас дошло несколько басен, в духе самой острой сатиры XVIII века. «Голова и Ноги» (1803) содержит дерзкую угрозу царям: Ноги, утомленные прихотями Головы, адресуются к ней с таким замечанием:

Коль ты имеешь право управлять,
Так мы имеем право спотыкаться
И можем иногда, споткнувшись – как же быть, -
Твое Величество об камень расшибить.

«Река и Зеркало» (1803) – перевод с французского. Философ-правдолюбец убеждает грозного царя, что тот может заставить замолчать своих критиков (разбить их как зеркало), но не властен над отражением своих дел в суде потомства (река). Давыдов прибавляет к оригиналу две последние строчки, которыми и завершает басню:

Монарха речь сия так сильно убедила,
Что он велел ему и жизнь и волю дать...
Постойте, виноват! – велел в Сибирь сослать,
А то бы эта былъ на басню походила.

«Орлица, Турухтан и Тетерев» (1804), с советом «Не выбирать в цари ни злых, ни добрых петухов», - аллегория на царствования Екатерины, Павла (тиран-Турухтан) и Александра (бестолковый Тетерев):

Любимцы ж царство разоряют,
Невинность гнут в дугу, срамцов обогащают...

В дальнейшем этот жанр Давыдов совершенно оставил, но репутация оппозиционера приросла к нему прочно. Давыдовские стихи пишутся «между делом»: на походе, в казарме, в госпитале – даже, по его словам, в конюшне. С 1808 года он участвует в русских военных кампаниях; в 1812 году – адъютант Багратиона, вдохновитель партизанской войны. – «При задержании расстрелять», - пишет Наполеон на листе с его приметами.

Стихи Давыдова ярко автобиографичны: это своеобразная «военная анакреонтика». Автор – не просто офицер, а гусар-партизан, лицо военной богемы, презирующей официально-армейский дух. Свободу от условностей его герой обретает на дружеских гусарских пирушках и в битвах. Это специфический вариант утверждения романтической неординарности.

Я люблю кровавый бой,
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарской,
С вами век мне золотой!

(«Песня», 1815)

В отличие от Батюшкова, Давыдов стремится соответствовать собственным стихам. Его поведенческий идеал воплощает приятель – «гусар гусаров» А.П.Бурцов, герой нескольких посланий, где поэт предвосхищает тот эффект, который Пушкин впоследствии извлечет из дисгармонии, разностильности. В послании «Бурцову. Призывание на пунш» (1804) автор предлагает другу посетить его «Ради Бога и... арака» (арак – крепкая водка). В стихи вторгается просторечие, военно-профессиональная лексика, «предметный мир походного бивака» (И.М.Семенко): «куль овса» вместо дивана, сабля вместо зеркала, стаканы с пуншем вместо «беломраморных ваз» и т.д. Провозглашая свое жизненное кредо – веселье и воинскую отвагу, - Давыдов призывает на свою голову страшные кары на случай отступничества:

Пусть не сабельным ударом
Пресечется жизнь моя!
Пусть я буду генералом,
Каких много видел я!
Пусть среди кровавых боев
Буду бледен, боязлив,
А в собрании героев
Остр, отважен, говорлив!

(«Бурцову», 1804)

«В мирных днях не унывай / И в боях качай-валяй!» - вот универсальная жизненная формула, провозглашаемая в «Гусарском пире» (1804). С годами приходят только те изменения, которые предполагаются новой «возрастной ролью» героя. В «Песне старого гусара» (1817) он полусхотливо ворчит на молодежь, погнавшуюся за светским лоском и позабывшую старые добрые гусарские «ценности»: «А об водке – ни полслова!»

А теперь что вижу? – Страх!
И гусары в модном свете,
В вицмундирах, в башмаках,
Вальсируют на паркете!

Вторым заметным жанром давыдовской лирики стали любовные элегии, куда он вносит тот же эмоциональный накал:

Но ты вошла... и дрожь любви,
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья
Бегут по вспыхнувшей крови,
И разрывается дыханье!

(«Элегия VIII: «О, пощади!..», 1817)

Нагнетание близких по семантике глаголов – не только попытка найти самое верное слово для своего чувства, но живое колебание его движущихся оттенков:

О, пощади! Я **гибну** без того,
Я **замираю**, я **немею**

При легком шорохе прихода твоего;
Я, звуку слов твоих внимая, **цепенею**...

Заслуженно широкую известность приобрел положенный на музыку «Романс» («Не пробуждай, не пробуждай...», 1834), где исстрадавшаяся душа отрекается от забвения как от тягостного для нее малодушия:

Не воскрешай, не воскрешай
Меня забывшие напасти,
Дай отдохнуть тревогам страсти
И ран живых не раздражай.

Иль нет! Сорви покров долой!..
Мне легче горя своеволье,
Чем ложное холоднокровье,
Чем мой обманчивый покой.

Безоговорочное русофильство Давыдова определило его место в рядах противников западнического либерализма. «Модных бредней дурачки», как он назвал их в «Современной песне» (1836), по его мнению, либеральничают только на словах:

А глядишь: наш Лафайет,
Брут или Фабриций
Мужиков под пресс кладет
Вместе с свекловицей.

Ироническое отношение вызывает у него и обратившийся в католицизм Чаадаев:

Старых барынь духовник,
Маленький аббатик,
Что в гостиных бить привык
В маленький набатик.

Мемуарную прозу Давыдова Белинский ставил в один ряд с лучшими прозаическими произведениями русской литературы. Сочетание документальности с присутствием в тексте авторской личности, с ее реакциями, оценками, суждениями придавало воспоминаниям Давыдова – свидетеля и участника изображенных событий - неотразимую достоверность. – «Давыдов первый дал тон правды», - заметил Л.Н.Толстой, анализируя сочинения разных авторов о войне 1812 года. Образ поэта-партизана присутствовал в сознании Толстого во время работы над «Войной и миром» (прототип Денисова), и, очевидно, его проза оказала известное влияние на военные эпизоды романа.

8.2. Антон Антонович Дельвиг (1798-1831)

Потомок обрусевших лифляндских баронов и самый близкий друг Пушкина, Дельвиг еще в Лицее создал себе репутацию флегматика и ленивца, страстного, однако, поклонника поэзии, обладающего притом даром привлекать к себе приятелей. Обаяние его личности, мягкий, отзывчивый характер отмечали позже все мемуаристы. Эти черты сочетались с обостренной чувствительностью и душевной ранимостью, которые делали Дельвига в известном смысле психологической противоположностью оптимиста и сангвиника Давыдова и, возможно, послужили одной из причин его ранней смерти.

По выходе из Лицея Дельвиг некоторое время находился в стесненных обстоятельствах. К этому времени относится его знакомство с Баратынским:

Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком,

Жил поэт Баратынский с Дельвигом, тоже поэтом.
Тихо жили они, за квартиру платили не много,
В лавочку были должны, дома обедали редко...

Службу Дельвиг сочетает с интенсивным участием в литературных обществах, а впоследствии издательской и редакторской деятельностью. В 1825-31 гг. выходят 7 книг альманаха «Северные цветы», а с 1 января 1830 года – «Литературная газета», проникнутая духом неприятия коммерческих тенденций в литературе. Однако полемика с «булгаринством» вывела «Литературную газету» на рискованные политические рассуждения и навлекла на Дельвига резкий выговор А.Х.Бенкендорфа, а впоследствии – запрет издания. Пережитые потрясения окончательно подорвали уже пошатнувшееся к тому времени здоровье поэта и преждевременно свели его в могилу.

В литературе 1820-х гг. Дельвиг, Пушкин и Баратынский составляли своеобразный триумvirат. Дельвиг был первым, кто увидел в Пушкине не просто многообещающего поэта, но преемника Державина. Его ода «На смерть Державина» (1816) обращена к Пушкину, и это обращение уже как бы предопределяет ответ на риторический вопрос:

Кто ж ныне посмеет владеть его громкою лирой? Кто, Пушкин?!
Кто пламенный, избранный Зевсом еще в колыбели счастливцев?

Собственное дарование Дельвига, много более скромное, но своеобразное, реализовало себя по преимуществу в таких жанрах, как идиллии, песни и романсы. Кроме того, в единственном своем прижизненном сборнике 1829 года часть текстов он поместил под общей рубрикой «стихотворения»: туда попали элегии, послания, эпиграммы, оды, антологическая лирика, шуточные стихи и т.п.

Подобно всем своим современникам, Дельвиг отдает дань воспеванию «стеганого халата» - независимого существования в кругу близких людей («Моя хижина», 1818). Внешний мир с его политическими и общественными тревогами практически не имеет доступа в его лирику: едва ли не единственное исключение – «Подражание Беранже» (1821), где выведен Саваоф, с чертыханьем наблюдающий с небес земные безобразия.

Психологический облик героя дельвиговской лирики иной, чем у энергичных, жизнестойких героев Давыдова или Языкова. Характерна неординарная их реакция на вечную лирическую ситуацию: измена в любви. Ветренный Языков (его лирическое «я») склонен отнестись к ней легко: «Мечты любви – не стоят горя...». Страстная натура Давыдова и радости, и горю отдается всецело: «Мне легче горя своеволье, / Чем ложное холоднокровье...». Герой Дельвига в элегии «Когда, душа, просилась ты...» (1822) хрупок, уязвим; душевная пластичность Давыдова и Языкова (не говоря уже о Пушкине) ему недоступна.

Не нарушайте ж, я молю,
Вы сна души моей
И слова страшного: *люблю*
Не повторяйте ей!

Единожды раненная жизнью душа страшится беречь свои раны. Эфемерное счастье не окупает этих страданий. Батюшковская тема «памяти сердца» получает здесь драматическое звучание: «песни прошлых дней», дышащие счастьем, сейчас напоминают лишь о его утрате:

Я горько долы и леса
И милый взгляд забыл, -
Зачем же ваши голоса
Мне слух мой сохранил!

«Русские песни» Дельвига замечательны органичным слиянием традиционных элегических мотивов (*утрата, воспоминание* и т.п.) с фольклорной поэтикой. Их художественное обаяние часто подкупало композиторов. На песни Дельвига писали музыку Глинка, Даргомыжский, Алябьев, Булахов, Гречанинов, Рубинштейн и др. Среди

наиболее удавшихся – «Соловей мой, соловей...» (1825), «Как за реченькой слободушка стоит...» (1828), «Не осенний частый дождичек...» (1829). Переживание утраты находит выражение не в абстрактных сетованиях героя, а в свойственных народной поэзии образах и приемах:

У меня ли, у младой,
Дорог жемчуг на груди,
У меня ли, у младой,
Жар-колечко на руке,
У меня ли, у младой,
В сердце миленький дружок.
В день осенний на груди
Крупный жемчуг потускнел,
В зимнюю ночь на руке
Распаялося кольцо,
А как нынешней весной
Разлюбил меня милой.

В фольклорных образах оформляется и жутковатое переживание иррациональности бытия, постоянно грозящего опасностью людской любви и жизни. В стихотворении «Сон» (1828), художественно равноценном «Лесному царю» Гете - Жуковского (и не понятом современниками), вещее видение настойчиво и тщетно пытается прорваться к сознанию человека, поставленного в тупик его темной символикой.

В антологическую лирику Дельвиг вносит современные реалии, в отличие от Пушкина, создававшего в этом жанре образ конкретно-исторической национальной культуры (В.И.Коровин). Прекрасная Лилета живет в хате, и вокруг нее бушует вполне русская вьюга («Хата», 1815). Антологическое четверостишие «Утешение» (1827) содержит упоминание о Ж.-Ж.Руссо.

Но, несмотря на вкрапление «инородных» элементов, Дельвиг воссоздает сам дух античной культуры, ее простоты и благородной сдержанности. Пушкин характеризовал его идиллии как «прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях».

Торжество над человеком законов природы (смерть) не разрушает гармонии дельвиговских идиллий, а, напротив, утверждает человеческое достоинство, позволяя людям обрести ценности, более значительные и долговечные, чем самая жизнь. В идиллии «Некогда Титир и Зоя...» (1827) реализуется вечный сюжет «Тристана и Изольды», фольклорный мотив деревьев, которые вырастают на могилах влюбленных. И после смерти боги оберегают негасимое пламя любви:

Нимфы дерев сих, тайною силой имен сочетавшись,
Ныне в древе двойном вождельем на путника веют;
Ныне в тени их могила, в могиле той Титир и Зоя.

Смерть не разрушает любви; но измена любви влечет за собой и смерть, и конец мира идиллии. В «Конце Золотого века» (1828) обнаруживается уязвимость прекрасного гармоничного идеала, созданного Дельвигом: он живет лишь своей отграниченностью от внешнего мира. Когда же чуждое, внешнее получает туда доступ – нежные экзотические цветы Аркадии гибнут под порывом холода. Горожанин Мелетий, который полюбил и обманул пастушку Амариллу (будущая сюжетная линия Мизгирия – Купавы в «Снегурочке» Островского), погубил не только Амариллу, но целый мир. Идиллическое, замкнутое время «золотого века», стронутое с места событием, распалось бесповоротно. Простодушный пастух-рассказчик чувствует нерасторжимую связь между гармонией человеческой души и красотой мира - нарушение одного отзывается в другом:

Бедная наша Аркадия! Ты ли тогда изменилась,
Наши ль глаза, в первый раз увидавшие близко несчастье,

Мрачным туманом подернулись? Вечнозеленые сени,
Воды кристальные, все красоты твои страшно поблекли.

Вечный характер трагического конфликта оттеняется богатым аллюзийным фоном. Сам Дельвиг в примечании дает отсылку на историю гибели Офелии. Относительно русской традиции идиллия повторяет сюжет «Бедной Лизы», но пафос ее ближе пушкинским «Цыганам». Карамзин трогателен, Пушкин и Дельвиг трагичны. Ср.:

«Цыганам»	«Конец Золотого века»
<p>Но счастья нет и между вами, Природы бедные сыны!.. И под издранными шатрами Живут мучительные сны, И ваши сени кочевые В пустынях не спаслись от бед, И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет.</p>	<p>Ах, путешественник, горько! ты плачешь! беги же отсюда! В землях иных ты ищи и веселья и счастья! Ужели В мире их нет, и от нас от последних их позвали боги!</p>

И Дельвиг, и Пушкин тяготеют к созданию образа гармоничного бытия. Оба видят драматические, темные стороны жизни. Но если для Пушкина гармония есть синтез полярных – светлых и темных – начал бытия, то для Дельвига гармония – оранжерейное, искусственное отъединение света и тепла от враждебных, разрушительных влияний. Потому в ее поисках он спасается на островке условно-литературной древности, а когда конфликт проникает и туда, с ним приходит катастрофа, апокалипсис. В истории литературы Дельвиг – своеобразное связующее звено между мирами Пушкина и Фета, строителя рафинированного эстетического идеала, певца вечной красоты.

8.3. Николай Михайлович Языков (1803-1846)

Биограф Пушкина, П.В. Анненков, писал, что три поэта стояли для Пушкина «вне всякой возможности суда»: Дельвиг, Баратынский и Языков. Поэтическая же репутация Языкова в широкой публике была славнее, чем у любого из поэтов пушкинского круга, и Н.В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» назвал его более всех выделившимся в это время. Но еще до завершения его пути блеск имени Языкова начинает тускнеть, более холодными делаются отзывы Белинского, и поэт разделяет судьбу тех дарований, которые при своем восходе обещали более, нежели им удалось совершить.

Языков родился в Симбирской губернии, в богатой помещичьей семье. Некоторое время проучившись в Петербурге (горный кадетский корпус, Институт инженеров путей сообщения) и не окончив курса, он уезжает в Дерпт (ныне г. Тарту) и поступает на философский факультет университета. Жадная до впечатлений, любопытная натура человека, склонного «разбрасываться», интересоваться многим сразу, заявила себя и в его университетских интересах: прослушав много лекций по самым разнообразным дисциплинам, диплома Языков так и не получил. Но студенческая жизнь определила характер героя языковской лирики, особенно раннего ее периода: это «пирующий студент», юноша, упивающийся не только традиционными радостями анакреонтики – любовью и вином, – но всем, чем богата жизнь: мыслью, творчеством, вольнолюбием. Пушкин сожалел, что Языков не назвал свой сборник стихов «Хмель». Действительно, у Языкова можно найти много строчек и образов, «отзывающихся» Пушкиным (хотя сам он всегда ревниво подчеркивал свою самобытность и обиделся, когда ему, двадцатилетнему, предложили что-то написать в подражание знаменитому Грею: «мне подражать этому утопленнику в Лете!»), однако пафос его лирики в целом ближе всего знаменитой «Вакхической песне», воспевающей, наряду с «нежными девами» и «густым вином», муз и разум. Опынение богатством и многообразием жизни – доминанта языковских стихов.

Анакреонтика Языкова, таким образом, обладала отчетливо автобиографичным характером. Это был автобиографизм, впрочем, не документальный, а художественный. Образ героя ближе характеру автора и более конкретен, чем, например, в анакреонтике Батюшкова, но, разумеется, идеализирован: это отнюдь не дневник в стихах. Сам Языков чувствует неуловимую диалектику тождества-различия себя и собственного героя. В послании «К халату» (1823) герой-студент «окутан авторским халатом»: это как бы второе, лирическое «я» поэта. Замечательно, что *халат* делается не только символом свободной, независимой жизни (и в этом качестве противопоставлен *ливрее*), но почти живым – адресатом послания.

Как я люблю тебя, халат!
Одежда праздности и лени,
Товарищ тайных наслаждений
И поэтических отрад...

В «Песнях» (1823) особенно ощутим привкус политической оппозиционности этих, казалось бы, аполитичных гимнов, демонстративно игнорирующих «власти» любого уровня. - «Наш Август смотрит сентябрем - / Нам до него какое дело!» - каламбурит Языков.

Приди сюда хоть русский царь,
Мы от бокалов не встанем.
Хоть громом Бог в наш стол ударь,
Мы пировать не перестанем.

Молодой Языков не чуждается и открыто политических деклараций в духе декабристов, чьим взглядам он в это время сочувствует: в его «Элегиях» мелькают формулы «свободы гордой вдохновенья», «цепи вековые», «самовластие царей». Его интерес к образам и событиям древнерусской истории – сражение при Непрядве, подвиг Евпатия Коловрата, Новгород, Псков – тоже вдохновлен декабристской концепцией национального характера, обретающего еще в глубоком прошлом истоки своего патриотизма и вольнолюбия.

Можно сказать, что принципиальнейшей установкой Языкова является чуждость всякой ограниченности. Давыдов – по преимуществу певец «военной грозы», Дельвиг – идиллик, Баратынский рефлектирует, Вяземский (особенно поздний) сетует на жизнь. Языков восприимчив и к красотам природы, и к радостям любви (причем как платонической, так и чувственной), он ценит дружбу и в шумном застолье, и в общении умов, его интересуется история и современные политические идеи... Такая всеохватность сближала его с Пушкиным, и она же обнажала главное между ними различие: блестящий талант Языкова растекался по поверхности, обнаруживая свою неглубокость тем очевиднее, чем большую площадь он стремился охватить. Начиная с современников, все критики Языкова хвалили его владение формой, языком (фамилия оказалась «говорящей») и сдержанно отзывались о содержании стихов, небогатых мыслями.

Глубинная гармония жизни, переживаемая Пушкиным как единство полярных сил, у Языкова находит лишь внешнее выражение в равновесии образов, тяготении к симметричным конструкциям. В «Двух картинах» (1825) это аккуратно уравновешенная композиция равновеликих и равноценных пейзажных описаний: Чудское озеро на рассвете и в лунном сиянии. Обе части начинаются одной и той же строчкой: «Прекрасно озеро Чудское...». Свообразная красота утренней и ночной природы, одинаковой лишь по степени вызываемого восхищения, - вот форма, в которую только и может отлиться у Языкова пушкинская диалектика светлого и темного начал бытия. Таков же смысл параллельной композиции «Вечера» (1826), где картины опускающейся на реку ночи и прогулки влюбленной пары завершаются одним и тем же образом, подчеркивая единство гармонии в природе и людях:

... и в тени раскидистых ветвей
И трелил, и вздыхал, и щелкал соловей.

Доминирующая эмоция Языкова – экстаз, поэтому большинство его стихотворений, включая элегии, явно тяготеют, по наблюдению В.И.Коровина, к гимну и дифирамбу. Характерно в этом смысле многотемное стихотворение «Тригорское» (1826). Оно открывается патриотическим гимном славному прошлому псковской земли. Его сменяет восторженное описание окрестностей Тригорского: подробнейший ландшафт, сцена купания в Сороти, где работают все уровни чувственного восприятия: серебристый песок под тенистыми кустами, «блистательный дождь» брызг, громкий «бух!» в воду, ощущение свежести и пролады обнимающей волны и бархата травы... Потом приходит воспоминание о дружеской беседе с Пушкиным – и накал еще нарастает: «Что восхитительней и краше / Свободных, дружеских бесед...». Потом еще пейзаж: ночь, буря - «Мгновенья дивные!» В финале все темы сливаются в едином вдохновенном порыве:

Придут ли дни? Увижу ль снова
Твои холмы, твои поля,
О православная земля
Священных памятников Пскова?
Твои родные красоты
Во имя муз благословляю
И верным счастьем называю
Все, чем меня ласкала ты.

Изредка в языковской лирике обозначается символический план, как, например, в знаменитом «Пловце» (1829) – «Нелюдимо наше море...», превратившемся в песню.

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.

Но туда выносят волны
Только сильного душой!..
Смело, братья, бурей полный
Прям и крепок парус мой.

Но как правило пейзажи Языкова самоценны, без претензий на подтекст. Исключительно большое внимание уделяет он водной стихии. Ручьи, реки, моря, водопад... Сороть, Волга, Рейн, Балтика, Средиземное море, большей частью в разных видах зарисованные... М.Н.Эпштейн отмечает, что именно Языков первым из русских поэтов запечатлел прямой осязательный контакт человека с природой:

И громом, и пеной пучинная сила,
Холодная, бурно меня обхватила,
Кружит, и бросает, и душит, и бьет,
И стихла. Мне любо. Из грома, из пены
И холода – легок и свеж выхожу,
Живее мои выпрямляются члены,
Вольнее дышу, веселее гляжу.

(«Морское купанье», 1840)

Энергично и переживание, и красочная палитра, и сам стих Языкова – гибкий, с варьирующейся рифмовкой, пренебрегающий полутонами, пронизанный движением. – «Или все – или ничего, - писал он братьям. – В поэзии всего несноснее посредственность».

«Златом, пурпуром, огнем» разгорается день над морем. «Много камней самоцветных, / Жемчугов и янтарей» скрывает оно в своей пучине. Рыбакам не повезло, и поэт сочувствует их разочарованию, но динамика стиха не угасает:

Вот лежит, блестя глазами,
Злой, прожорливый мокой
С костоломными зубами;
Вот огромный блин морской,
Красноносый, красногубый,

С отвратительным хвостом;
 Да скатавшегося в клубы
 На раздолье волновом
 Воза два морского сору,
 И один морской паук;
 А тащили словно гору,
 А трудились сотни рук!

(«Морская тоня», 1839)

Эти стихи, как и все итальянские впечатления поэта, относятся уже к тому времени, когда он безуспешно пытался лечиться от тяжелой болезни. По возвращении на родину Языков сближается со славянофилами и начинает отстаивать их дело со своей неизменной страстностью. Еще в молодости он высказывал суждения, близкие программе «Беседы любителей русского слова», упрекая Жуковского за употребление при переводе «Орлеанской девы» слов *армия, партия, нация, марш*, «хотя в нашем языке есть совершенно равносильные и благозвучнейшие»: *воинство, сторона, народ, ход*.

В «Сампсоне» (1846) библейский образ плененного богатыря оформляет языковские представления о русском национальном духе, который подпал западным влияниям, - но, как и Сампсон, ждет своего часа.

Увлекающийся Языков и здесь переступил грань. В стихотворной полемике с западниками он обвинил Чаадаева в ненависти к «святым преданиям» родины: «Свое ты все презрел и выдал...» («К Чаадаеву», 1844). Языков категорически объявляет своим оппонентам: Русская земля

От вас не примет просвещения,
 Вы страшны ей: вы влюблены
 В свои предательские мненья
 И святотатственные сны!

(«К ненашим», 1844)

Выпады в адрес западников, находившихся (особенно Чаадаев) на дурном счету у правительства, были плохо восприняты общественным мнением и усугубили уже наметившееся охлаждение к Языкову.

Не были оценены и опыты поэта в жанре стихотворной сказки: «Сказка о пастухе и диком вепре» (1835), высмеивающая увлечение «фольклорностью», что косвенно задевало и Пушкина («Нынче мода / На этот род поэзии у нас»), и «драматическая сказка» «Жар-птица» (не позднее 1838). «Жар-птица» - развитие традиции отчасти литературных сказок Жуковского, отчасти - «Конька-Горбунка» Ершова, с усилением иронического и даже пародийного элемента. Она насыщена комичными литературными реминисценциями: Иван-царевич цитирует монолог Гамлета, Серый Волк - латинскую поговорку и т.п.

А.А.Карпов отмечает яркий эффект, производимый модернизацией фольклорных персонажей и ситуаций: взаимопроникновение сказки и реальности ведет к их взаимной деформации. Серый Волк восхваляет прекрасную Елену в классическом стиле любовных элегий. Димитрий и Василий царевичи странствуют *инкогнито* и рассуждают в трактире о развитии гражданственности. Отец снаряжает их в дорогу новейшими самострелами, бьющими 52 раза в три минуты (автоматами?), а царь Долмат грозит осрамить Ивана-царевича газетными публикациями. На замечание Елены о царе Афроне: «Очень мил!» Иван реагирует ревнивой репликой: «Он человек лет сорока семи». Кончается сказка торжественным панегириком жар-птицыну хвосту:

Особенно мне нравится у ней
 Хвост! Вот так хвост! Величественный хвост!
 Раскидистый и разными лучами
 Сияющий...

Все это, по существу, предвосхищает приемы, нащупанные в современной «Сказке про Федота-стрельца, удалого молодца» Л.Филатова. Ее успех еще раз свидетельствует, что всему свое время. То, что не в состоянии были по достоинству оценить современники, приходится заново открывать потомкам.

8.4. Петр Андреевич Вяземский (1792-1878)

Московский сенатор и широкообразованный вольтерьянец князь А.Ф.Вяземский из своего путешествия по Европе привез жену-ирландку, урожденную О'Рейлли. Их сын Петр воспитывался в петербургских пансионах (сначала в иезуитском, потом при знаменитом Педагогическом институте); продолжил свое образование дома, под руководством профессоров Московского университета.

Один из инициаторов создания «Арзамаса», блестящий критик, остроумец, мемуарист и поэт, Вяземский говорил о себе: «Фаса моего от меня не требуйте. Бог фаса мне не дал, а дал лишь несколько профилей». Литературная судьба его, действительно, отличалась какой-то неустроенностью, отсутствием единого знаменателя и собственной читательской аудитории, а несомненный талант – неровностью.

Работавший в разных жанрах и многим интересовавшийся Вяземский не обладал (и не стремился обладать) таким отточенным стихом, как гармонический Языков. Он – поэт мысли, но склонен не так к исследованию общих законов бытия, подобно Баратынскому, как к персональной рефлексии. Стремление к точному уловлению мысли часто заставляло его сознательно жертвовать «певучестью» стиха. Быть может, наиболее полное представление о его личности дает мозаичная композиция его единственного крупного произведения – «Старой записной книжки», которую он публиковал отдельными частями. Это сплав дневниковых записей, биографических анекдотов, характеристик, литературных и политических суждений, афоризмов и цитат, конструктивным принципом которого является немотивированность и непоследовательность. Имитируя неотобранный поток жизненных впечатлений, «Старая записная книжка» создает образ своего автора через тот «единый стиль умственной и нравственной культуры» (Л.Я.Гинзбург), который управляет отбором и оценкой материала.

Жизненный путь Вяземского вначале протекал относительно предсказуемо: женитьба, участие в Отечественной войне, служба (в Варшаве), фрондистские настроения, которые Вяземский разделял с просвещенной дворянской молодежью, и опала.

Молодой поэт приносит свою дань гражданским чувствам в неподцензурной оде «Негодование» (1820). Написанная в одном году с пушкинской «Вольностью», она выражала сходную надежду на очистительную и преобразующую роль свободы, долженствующей вдохнуть «в царей ко благу страсть» и восстановить союз «между гражданами и тронem». Покамест же «бесстыдство председит в собрании вельмож»:

Я зрел: изгнанницей поруганную честь,
Доступным торжищем святыню правосудья,
Служенье истине – коварства торжеством,
Законы, правоты священные орудья,
Щитом могучему и слабому ярмом.
Зрел промышляющих спасительным глаголом,
Ханжей, торгующих учением святым...

«Декабрист без декабря», Вяземский не примкнул к восстанию, но до конца своей долгой жизни оставался на подозрении у правительства, и его упорно держали при службе в департаменте финансов: область, в которой он мало что смыслил. – «Человек на своем месте делается некоторою силою, самобытностью, - жаловался Вяземский в «Записных книжках», - а власть хочет иметь одни орудия, часто кривые, неудобные, но зато более зависимые от его воли». В стихотворении «Русский Бог» (1828) образ русского абсурда и неурядицы – «по ужине горчицы» - отражает собственные мытарства автора:

К глупым полон благодати,
К умным беспощадно строг,
Бог всего, что есть некстати,
Вот он, вот он, русский Бог.

Интерес к современности не покинет Вяземского и в дальнейшем, но суждения его станут менее риторичными и более продуманными.

Кроме стихов с общественно-политической тематикой, Вяземский написал много дружеских посланий, стихотворений «на случай»; с Пушкиным его сближает преимущественно жанр пейзажной и медитативной элегии (В.И.Коровин), а также единство мнений о свободе творчества.

В пейзажной лирике Вяземского – ландшафты степные, морские, «дорожные»... Пушкин до известной степени уступает Вяземскому честь «открытия» русской зимы: в «Евгении Онегине» цитируется строчка из его элегии «Первый снег» (1819): «И жить торопится, и чувствовать спешит». Жизнестойкий русский характер у обоих поэтов оказался сопряжен с суровой красотой северной природы. Позднее «зимние мотивы» отзовутся в сверкающей алмазно-серебряной гамме «Зимней прогулки» (1868). Переключка с пушкинскими «Бесами» ощутима в стихотворении «Еще тройка» (1834). Голоса фольклорных персонажей, порождений природных стихий – лешего, ведьмы, русалки – слышатся в звоне и «глухих стонах» колокольчика:

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьется пыль из-под копыт,
Колокольчик звонко плачет,
И хохочет, и визжит.

«Сумерки» (1848) с их темой гармоничного слияния природы и созерцающего «я», слияния, окрыляющего полет творческой фантазии, открыто ориентированы на пушкинскую «Осень» - уже своим эпиграфом из Державина, общим для обоих стихотворений: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?»

Брожу задумчиво, и с сумраком полей
Сольются сумерки немой мечты моей...

.....
А тут неожиданный стих, неведомо с чего,
На ум мой налетит и вцепится в него;
И слово к слову льнет, и звук созвучья ищет,
И леший звонких рифм юлит, поет и свищет.

Неизменно отстаивающий право поэта на свободу быть самим собой, а не тем, чем желают его видеть доброхотные критики, Вяземский и в этом отношении оказался продолжателем пушкинского отношения к проблеме («Александрейский стих», 1853; «Литературная исповедь», 1854):

Писал, когда писать в душе слышна потреба,
Не силясь звезд хватать ни с полу и ни с неба,
И не давал себя расколам в кабалу,
И сам не корчил я вождя в своем углу...

Всевозможные «Бобчинские» - ретрограды или «прогрессисты», рабы чужих мнений («Не в тексте ум его ищите вы, а в ссылке») – орудия коммерческого закабаления литературы. Еще при жизни Пушкина Вяземский активно сражался на стороне так называемой «литературной аристократии» (Пушкин, Дельвиг, Баратынский) с «торговым направлением» (Булгарин, Греч и компания):

И нет прискорбней, нет постыдней этой доли,
Как мысль свою принести на прихоть чуждой воли,
Как выразить не то, что чувствует душа,
А то, что принесет побольше барыша.

(«Литературная исповедь»)

Смерть Пушкина стала для Вяземского тяжелым ударом. Одно из самых трагических его стихотворений – «Я пережил» - написано именно в 1837 году:

По бороздам серпом пожатой пашни
Найдешь еще, быть может, жизни след;

Во мне найдешь, быть может, след вчерашний,
 Но ничего уж завтрашнего нет.
 Жизнь разочлась со мной; она не в силах
 Мне то отдать, что у меня взяла
 И что земля в глухих своих могилах
 Безжалостно навеки погребла.

Воспетый им «первый снег» превращается в его глазах в «пепел белый». Нарастает переживание разрыва между личностью поэта и суетой внешней жизни, несущейся мимо. То поколение, к которому он принадлежит, превратилось во все убывающий островок, омываемый набегаящими волнами нового времени («Друзьям», 1861). Можно сказать, что Вяземский представляет за тему «отцов и детей» в русской поэзии:

Наш мир – им храм опустошенный,
 Им баснословье – наша быль,
 И то, что пепел нам священный,
 Для них одна немая пыль.

(«Смерть жатву жизни косит, косит...» - 1840)

Не только «тургеневские», но и «толстовские» мотивы предупреждаются Вяземским в его скептической оценке достижений цивилизации. Газ, паровоз, телеграф – знаки технического прогресса, который только подчеркивает неизменность плачевного нравственного состояния мира. «Новый век» не в силах уврачевать человечество даже от одного порока: войны, преступления, всевозможные физические, социальные и нравственные недуги бодро поспевают за прогрессом («Наш век нас освещает газом...» - 1841). Едкий портрет «сливок общества» - светского сброда, стекшегося на модный курорт («Баден-Баден», 1855), предшествует и «Люцерну» Толстого, и «Дыму» Тургенева.

И кавалеры-апокрифы
 Собственноручных орденов,
 И гофкикиморы, и мифы
 Мифологических дворов;

 Все залежавшиеся в лавке
 Невесты, славы и умы,
 Все знаменитости в отставке,
 Все соискатели тюрьмы...

Но, несмотря на определенное совпадение его оценок с мнением его младших и признанных современников, Вяземский склонен видеть не соединяющие, а разделяющие их моменты. Выходит в свет «Война и мир» - и он на правах очевидца изображенных в эпопее событий критикует Толстого за «карикатуру» истории («Воспоминание о 1812 году», 1868), хотя его собственные впечатления до смешного напоминают описание Пьера Безухова на Бородинском поле:

«Во время сражения я был как в темном или, пожалуй, воспламененном лесу. По природной близорукости своей худо видел я, что было перед глазами моими. По отсутствию не только всех военных способностей, но и простого навыка ничего не мог я понять из того, что делалось. Рассказывали про какого-то воеводу, что при докладе ему служебных бумаг он иногда спрашивал своего секретаря: «А это мы пишем или к нам пишут?»; так и я мог бы спрашивать в сражении: «А это мы бьем или нас бьют?»

Ему оказалась уготована роль исторического и литературного анахронизма, насильно вдвинутого в контекст новой эпохи, с которой у него не находилось общего языка. Публицистический темперамент Вяземского не позволял ему игнорировать общественно-политическую борьбу, как это делали Дельвиг или Баратынский. Но оказался он в ней как бы «ни на чьей стороне», в роли решительно всем недовольного брюзги и ворчуна. Так, в стихотворении «У страха глаза велики» (1858) он высмеял

преувеличенные опасения противников антикрепостнической реформы, «жалующих» муху в слона:

Огонь ли дальний дом затронет?
У них уж действует труба,
И как во дни потопа тонет
Их неповинная изба.

Но радикальные взгляды тоже не обрели в нем своего приверженца. Он чувствует себя, со своим здравомыслием и чувством меры, как бы зависшим между фамусовыми и чацкими («Для стариков я слишком молод...» - 1860):

Пройди общественные рынки,
Публичных выставок ряды:
Иль незрелые новинки,
Иль переспелые плоды.

Мировоззрение Вяземского к этому времени уже строится в целом на принципиальной «антипартийности» (ср. пушкинское: «Зависеть от царя, зависеть от народа - / Не все ли нам равно?...»):

Скажу с сознанием печальным:
Не вижу разницы большой
Между холопством либеральным
И всякой барщиной другой.

(«Послушать: век наш – век свободы...» - 1860)

В юности Вяземский восхвалял частное существование, скорее, в унисон общему хору поэтических голосов: «Устав столовой», «Прощание с халатом» (оба – 1817). Позже стихи такого рода обретают личное лирическое содержание, как, например, «Самовар» (1838), посвященный семейству П.Я.Убри, русского посланника во Франкфурте-на-Майне, в доме которого бывал поэт. «Час дружеских бесед у чайного стола» - время, когда человек может быть самим собой.

Между трудом дневным и ночи мертвым сном
Все счеты сведены, - в придачу мы живем;
Забот житейских нет, как будто не бывало:
Сегодня с плеч слегло, а *завтра* не настало.

Самовар становится таким же символом бытовой человеческой жизни, каким ранее явился халат, но с присоединением автобиографического и национального оттенка («В нем русской старины живут воспоминанья»).

«Привычка мне дана в замену счастья», - процитирует Вяземский «Евгения Онегина» в элегии «На прощанье» (1855), где проблема самоидентификации окрашивается не идиллическим, а уже, скорее, драматическим пафосом.

Когда мой ум в халате, сердце дома,
Я кое-как могу с собою ладить,
Отыскивать себя в себе самом
И быть не тем, во что нарядит случай,
Но чем могу и чем хочу я быть.
Мой я один здесь цел и ненарушим,
А там мы два разрозненные я...

Взаимоизоляция социального и «человеческого» аспектов личности достигает порога, за которым начинаются муки раздвоения, рефлексия, незнакомая предшественникам Вяземского в этой теме и отсутствующая в его собственной ранней лирике. Вместе с тем альтернатива этим терзаниям – лишь тупое животное существование: «обыкновенная история» среднего человека. Стихотворение с этим названием (1875) явно варьирует тему известного романа: у Гончарова – угасание юношеской мечтательности, у Вяземского – нечто еще более банальное.

Простая жизнь его простую быль вмещает:

Тянул он данную природой канитель,
 Жил, не заботившись проведать жизни цель,
 И умер, не узнав, зачем он умирает.

Сам Вяземский готовится к концу задолго до того, когда конец наступает: много дольше, чем он мог себе вообразить. – «Уж не за мной ли дело стало?» - спрашивает он себя в 1845 году. Спустя почти три десятка лет он, измученный затянувшимся доживанием, уже прямо призывает смерть и открыто ропщет на Провидение:

Вот чем я Промыслом на старость награжден,
 Вот в чем явил свою премудрость он и благодать:
 Он жизнь мою продлил, чтоб жизнь была мне в тягость,
 Чтоб проклял я тот день, в который я рожден.

(«Свой катехизис сплошь прилежно изучая...» - 1872)

«Загадка» из собрания стихотворений «Хандра с проблесками» (1876) - прозрачная и горькая аллегория книги жизни, скучной и запутанной, способной утомить до того, что самое бессмертие души представляется не более чем досадным продолжением этой скуки:

Благодарю! С меня довольно!
 Так надоел мне первый том,
 Что мне всерьез и думать больно,
 Что вновь засяду на втором.

В такие глубины усталости и отвращения к существованию не опускался даже Лермонтов, желавший слышать в своем вечном сне земные звуки («Выхожу один я на дорогу...»). Вяземский умирает на 87-м году жизни в Баден-Бадене, далеко пережив всех своих современников и свою эпоху.

8.5. Евгений Абрамович Баратынский (1800-1844)

Самый глубокий и оригинальный поэт пушкинского круга Баратынский (сам он всегда писал свою фамилию *Баратынский*) родился в семье выходца из древнего польского рода, бывшего в ближайшем окружении Павла I и после опалы поселившегося в своем тамбовском имении Мара. Образ Мары возникает в элегии Баратынского «Запустение» (1834), сюжет которой – но не решение его – предвосхищает пушкинское «Вновь я посетил...» (1835). Пафос Пушкина – непрекращающийся поток жизни; пафос Баратынского – земная память о человеке как тень небесного бессмертия и его залог.

С прохладой резко дышал
 В лицо мне запах увяданья;
 Но не весеннего убранства я искал,
 А прошлых лет воспоминанья.

Детство Баратынского закончилось в один день. Это случилось, когда он уже 3 года проучился в Пажеском корпусе. Под впечатлением от шиллеровских «Разбойников» он с товарищами затеял «общество мстителей», своими проказами допекавшее нелюбимых учителей. В этот несчастный день «мстители», находясь в доме одного из членов «общества», украли 500 рублей и дорогую табакерку. Бездумная ребяческая выходка привела к тому, что Баратынский со своим товарищем были исключены из корпуса личным повелением Александра I, без права идти на какую бы то ни было службу, кроме солдатской.

16-летний Баратынский оказался выброшен из общества. Воровство пятнало дворянина бесповоротно. Его поступок расценили не как глупость, совершенную подростком, а как сознательное преступление взрослого человека. В 1819 г. Баратынский вступил рядовым в лейб-гвардейский Егерский полк и 6 лет добивался производства в первый офицерский чин: император проявлял упорное нежелание его простить. Хотя солдатская служба и не была сопряжена для Баратынского с такими тягостными

испытаниями, как для А.И.Полежаева, и не препятствовала литературным занятиям и светским контактам, все же свое двусмысленное положение он переживал тяжело. Стремление определить ценность человеческой личности ее стойкостью под ударами судьбы сообщает некоторым стихотворениям поэта («Буря», 1824 и т.п.) пафос вызова, оформившийся позднее в «Пире во время чумы» Пушкина и «Демоне» Лермонтова.

В лирике Баратынского мелькают почти неизбежные для 1820-х гг. анакреонтические мотивы; особенно полное выражение нашли они в поэме «Пир» (1820). Именно как автора «Пиров» вспомнит его Пушкин, когда заговорит о необходимости перевести на русский язык письмо Татьяны к Онегину («Певец Пиров и грусти томной...»): Баратынский, по его мнению, лучше всех справился бы с этой задачей. Но анакреонтика не была естественной стихией поэта. И изображение чувства, движений души в его лирике несло особый, одному ему свойственный отпечаток. Помимо описательных «Пиров» он создал еще четыре поэмы – четыре «истории любви», где звучит, в каждой по-своему, тема судьбы.

«Эда» (1824) – бесхитростный рассказ о чувстве юной финской девушки к русскому гусару – навеян впечатлением от первых южных поэм Пушкина. Но «Эда» не подражательна, и тот же Пушкин тонко это почувствовал, когда написал, что здесь «развита женская любовь». Характерно, что оба героя «Кавказского пленника» не имеют личных имен (Пленник и Черкешенка); в «Эде» имя дано, но только девушке. Баратынский показывает именно историю рождения и развития страсти Эды: это анализ, согретый авторским сочувствием. Образ погубившего ее обольстителя, однако, не вызывает негодования, хотя его чувство к Эде неглубоко и эгоистично. В Финляндию его завела «полков бродячая судьбина» - и война со шведами определяет «день рокового разлученья».

Рок сталкивает и разводит людей по своей прихоти, а действуют они, повинувшись тому, что существует в них помимо них: Эда – своему чувствительному сердцу, гусар – своему светскому любовному опыту. Судьбу свою люди несут в себе, как свои природные склонности и как выработанные в обществе модели поведения. И поэма обрамляется образами стихийных, равнодушных к участи человека сил: природы и истории. Весеннее цветение суровой финской земли вливает в душу Эды губительное самозабвение:

Своею негою страшна
Тебе волшебная весна.

Подчеркнуто бесстрастный эпилог после описания могилы Эды, посвященный победе России в шведской войне, сводит в контрапункте тему судьбы частного человека с темой истории. Контраст «масштабов» не умаляет ценность человеческого счастья и жизни, а акцентирует их пугающую хрупкость. Аналогичный прием использовал Пушкин в «Кавказском пленнике» и – позднее – в «Полтаве».

Ты покорился, край гранитный,
России мощь изведаль ты...

«Бал» (1828) – изображение трагического столкновения двух героев, каждый из которых одновременно орудие и игрушка фатума (устойчивы в поэме античные параллели: Лаиса, Медея и т.п.). Блестящая княгиня Нина – своего рода женский вариант Дон-Жуана - при каждой очередной победе обречена видеть, что ее прельстил образ, созданный воображением.

Лишь победа над Арсением трудно дается ей – но и эту победу Нина одерживает, себе на горе. Силу и волю героини рок обрушивает на ее собственную голову (самое имя *Нина* Баратынский избирает, скорее всего, как удачную рифму к слову *судьбина*). Успев покорить себе сердце Нины, Арсений узнает, что его любимая Ольга, которую он приревновал и покинул, осталась ему верна. Судьба разыграла жестокий сценарий: недоразумение между Ольгой и Арсением потребовалось только для того, чтобы погубить Нину. Она принимает яд, и совершившаяся трагедия человеческой жизни в финале поэмы

оттеняется торжеством пошлости: лицемерная толпа на похоронах, равнодушный муж и стишки, которые «скропал» на ее смерть какой-то поэт:

Обильна слухами столица:
Молва какая-то была,
Что их законная страница
В журнале дамском приняла.

Даже забытая могила Эды представляется менее горькой участью, чем этот итог страданий и смерти Нины в виде жалких журнальных виршей.

Лишь в поэме «Переселение душ» (1829) с ее откровенно сказочным сюжетом (обмен душами и судьбами) счастье оказывается возможным. Но эта сказочность только подчеркивает злую иронию, с которой жизнь раздробляет, отъединяет друг от друга условия, необходимые для этого счастья:

Шатаюсь по свету, порой
Столкнешься с родственной душой
И рад; но вот беда какая:
Душа родная – нос чужой
И посторонний подбородок!..

Наконец, поэма «Наложница» (1831). Название возмутило критику, и в дальнейшем Баратынский переименовал ее в «Цыганку». Здесь в орбиту трагедии рока оказываются втянутыми уже три человека: цыганка Сара, Елецкий и Вера. Подключаются социальные мотивы: барьеры, воздвигаемые между людьми разностью культур и общественных статусов. В отличие от Алеко в пушкинских «Цыганах», Елецкий не обольщен идеей возвращения к «естественной жизни»: он открыто берет наложницу-цыганку лишь как средство развлечься и бросить дерзкий вызов мнению света. Он, пожалуй, и не прочь привязаться к ней сильнее, но не «опускаясь» до нее, а «подняв» ее до себя. И начинает прорисовываться модель будущего конфликта: Печорин – Бэла. Усложненная рефлексией душа тяготится созерцанием ненарушимой простоты и цельности:

К ее душе своей душой
На продолжительное время
Не мог пристать Елецкий мой.
Ему потом уж стали в бремя
Затеи девы удалой...

Сила любви, направляемая рукой рока, вкладывается в разрушительный удар. Умирает Елецкий, сходит с ума Сара, получившая жестокий урок Вера утрачивает «иль жизни цвет, иль цвет души».

Тема судьбы занимает центральное место и в лирике Баратынского. Своеобразие ее трактовки образуется тем, что поэт склонен не столько к непосредственному **изображению** переживаний человека – игрушки фатума, - сколько к **анализу** их характера и причин. Решительно все писавшие о Баратынском, начиная с Белинского, видели в нем поэта мысли, философа по преимуществу. Как ярко оригинальную черту лирики Баратынского отмечали тяготение к созданию образов-понятий (Л.Г.Фризман), «поэтической энциклопедии духовной жизни человека вообще» (Е.Н.Лебедев) – анализ разнообразнейших душевных состояний, на что указывают и самые заглавия его элегий: *Ропот, Разлука, Уныние, Родина, Разуверение, Больной, Бдение, Догадка, Поцелуй, Размолвка, Безнадежность, Истина, Признание, Оправдание, Любовь, Уверение*. Это – только в 1820-24 годах.

Характерным примером такого анализа служит элегия «Признание» (1823), о которой Пушкин написал: «совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий».

«Признание» построено в форме послания лирического героя женщине, некогда им любимой. Сейчас же перед ним стоит непростая задача: сказать, что его чувство угасло, и подготовить ее к мысли о его возможном (в будущем) браке:

Прощай! Мы долго шли дорогою одною;
 Путь новый я избрал, путь новый избери;
 Печаль бесплодную рассудком умири
 И не вступай, молю, в напрасный суд со мною.
 Невластны мы в самих себе
 И, в молодые наши леты,
 Даем поспешные обеты,
 Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Элегия представляет собой попытку уяснить себе самому свое душевное состояние - и одновременно интерпретировать его для адресата в желательном смысле. Это заставляет героя полностью погрузиться в анализ собственных переживаний и абстрагироваться от окружающей его предметной реальности.

Опорные слова элегии - *нежность, любовь, воспоминанья, мечты, грусть, печаль*, а также *разлука* и *жребий / судьба*. Бросается в глаза отсутствие слов, обозначающих конкретные предметы и явления. Точнее, они фигурируют лишь в переносном значении, в составе стертых метафор: *клад* (сердца), *огонь* (любви), *бури* (жизни), *тень* (воспоминаний), *дорога / путь* (жизни). И даже слово *храм* в составе оборота «в храме стану рядом с нею...» выступает лишь как перифраз глагола «обвенчаюсь»: оно не предназначено для создания сколько-нибудь четкого зрительного образа.

Предшественники Баратынского, разрабатывавшие тему «памяти сердца», - Жуковский, Батюшков - делали акцент на вечной ценности воспоминаний: «Над сердцем утрата бессильна...», «О память сердца! Ты сильней / Рассудка памяти печальной...». Собственные воспоминания герой Баратынского назовет *безжизненными*. И его психологическое состояние уже много сложнее. Если попытаться переложить его самонаблюдения на язык прозы, то получается приблизительно следующая картина. Он в одно и то же время:

- тяготится моральными обязательствами, которые налагает на него прошлая связь;
- тщетно стремится оживить в себе бывшее чувство;
- испытывает внутреннюю опустошенность;
- ощущает, как исчезает в его душе последний живой (не рассудочный) след прежней любви: грусть о ее утрате;
- хочет предупредить возможную ревность покинутой женщины и застраховаться от ее упреков;
- и вместе с тем достаточно уже отрешился от своих переживаний, чтобы строить планы на будущее, обобщать и переоценивать прошлое.

Состояние, описанное с такой психологической тщательностью и подробностью, принадлежит в большей мере индивидуальному любовному роману, чем абстрактной схеме движения эмоций «любил - разлюбил». Эпитеты сообщают конкретность словам-сигналам: «**притворная** нежность», «**первоначальная** любовь», «**безжизненные** воспоминания», «**бесплодная** печаль». Одной из своих граней самоощущение героя «Признания» предвосхищает то, которое находим в пушкинской элегии «Под небом голубым страны своей родной...»

«Признание»	«Под небом голубым страны своей родной...»
Напрасно я себе на память приводил...	Напрасно чувства возбуждал я...
Безжизненны мои воспоминанья...	Где муки, где любовь? Увы, в душе моей Для бедной, легковерной тени,
Грущу я, но и грусть минует, знаменуя Судбины полную победу надо мной...	Для сладкой памяти невозвратимых дней Не нахожу ни слез, ни пени.

Однако у героя Баратынского отсутствует то, что есть у пушкинского: способность отнестись к происходящему как к данности, обусловленная чувством единства времени, несмотря на то, что оно «невозвратимо», что между бывшими любовниками теперь «недоступная черта». Прошлое не нуждается в консервации, оно существует и в настоящем, только в «снятом» виде - в виде нового душевного опыта. Этот опыт есть и у Баратынского, но у него он - негативный. Отсюда видное место, которое в «Признании» занимают слова с семантикой утраты, отсутствия, тщетности: *притворный, напрасно, безжизненны, неверный, редко, слабея, погас, один, минует, без любви, прощай, бесплодный, напрасный, не властны*. Одиннадцать раз употреблена частица *не (нет)* и шесть раз - противительный союз *но*.

Этот лексический ряд передает ощущение душевной пустоты, своего рода вакуума, в который погружен герой. Он как бы «завис» между воспоминаниями об утраченном прошлом, заполненном яркими, полноценными переживаниями, и гипотетическим будущим. Прошлое время в элегии предстает под знаком «упоения» («прекрасный огонь», «милый образ»), настоящее - затухающей грусти, будущее - резиньяции, покорности судьбе, направляющей человека по готовой жизненной колее («мнением солюся я с толпой»). В части стихотворения, посвященной будущему, как раз и появляются обороты *победа судьбины, всевидящая судьба* и выразительный *жребий* - т.е. участь, выпадающая по прихоти случая, помимо воли человека.

В мире Пушкина всегда есть какой-то выбор и есть, как правило, способность принять то, что остается за рамками возможности выбора. В мире Лермонтова господствует фатум, допускающий только временную иллюзию свободы. В «Признании» что-то - во власти героя, иное от него не зависит. Человеку дано свободно совершать поступки («подругу... изберу я», «путь новый я избрал»), обуздывать свои желания («душевные прихотям мы воли не дадим»). И вместе с тем ему не дано самого важного: знать, куда приведет выбранный им путь: это лишь выбор жребия, и не дано сохранить чувство, когда оно уходит («не властны мы в самих себе»).

Полиметрическая композиция (текст делится не на строфы, а на неодинаковые по объему фрагменты, разделенные пробелами) подчиняет организацию лирического сюжета его собственной внутренней логике. Каждая из пяти частей развивает свою «мини-тему». Первая часть содержит констатацию факта: любовь прошла; вторая - объяснение причин; третья - попытку смягчить наносимый удар; четвертая - осторожный взгляд в будущее; пятая - совет и афористическое заключение. Это закрепляет впечатление от текста не как от стандартно «реализованного» образчика жанра, а как от индивидуального отражения индивидуальной ситуации и судьбы.

Требование человеческой всезначимости, которое скрыто предъявляется к любому художественному произведению, лирика традиционно исполняла за счет максимального обобщения лирической ситуации. Баратынский поступает иначе. Он показывает в неповторимой человеческой судьбе действие общих законов жизни. Если герой Лермонтова разочарован возлюбленной («... чувства лучшие мои / Навек обмануты тобою»), то герой Баратынского - любовью вообще: «Уж я не верую в любовь» («Разуверение», 1821).

Принципиальное одиночество личности определяет романтический строй лирики Баратынского, принципиальная неразрешимость конфликта с миром - трагический характер романтизма. На мотивно-тематическом уровне это выражается в большом числе стихотворений с центральной темой смерти: «Падение листьев» (1823, перевод элегии Мильвуа, к которой не раз обращались русские поэты), «Череп» (1824), «Последняя смерть» (1827), «Смерть» (1828), «На смерть Гете» (1832), «Последний поэт» (1835), «Осень» (1837), «Когда твой голос, о поэт...» (1843) и др.

Тема перехода, границы *той* и *этой* сторон жизни как благого предустановления, цель которого - сохранение в мире порядка и обновления (без чего невозможна и жизнь), обычно вызывает в памяти пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) или

перевод Жуковским баллады Шиллера «Торжество победителей» (1828): «Спящий в гробе, мирно спи; / Жизнью пользуйся, живущий». Однако более ранней вариацией этой темы является «Череп» (1824) Баратынского, где произведена характерная для него расстановка акцентов: проникновение за эту границу для человека и немислимо, и в то же время бесплодно:

Живи живой, спокойно тлей мертвец!
 Всесильного ничтожное созданье,
 О человек! уверься наконец,
 Не для тебя ни мудрость, ни всезнанье!

Нам надобны и страсти и мечты,
 В них бытия условие и пища:
 Не подчинишь одним законам ты
 И света шум и тишину кладбища!

Природных чувств мудрец не заглушит
 И от гробов ответа не получит;
 Пусть радости живущим жизнь дарит,
 А смерть сама их умереть научит.

И замечательно, что в руках смерти, какой видит ее поэт – не «губящая коса», а «олива мира» («Смерть»): она кладет конец всем распрям, неправде, злу и сомнениям людской жизни. Образ смерти как «разрешенья всех цепей», **светлый** образ смерти – может быть, самая мрачная черта поэтического мира Баратынского.

Двоемирие, которое у Жуковского открывало человеку уникальную возможность существования в разных планах бытия, у Баратынского становится лишь источником безысходного страдания. Человек висит **между миров**, он не здесь и не там. В нем ровно столько *небесного*, чтобы устремляться ввысь, ровно столько *земного*, чтобы пресекать все его жалкие порывы. Он не может насладиться благами ни одной из сфер бытия, хотя причастен обеим: земной мир виден «как во мгле», но и «арф небесных отголосок» лишь слабо слышен. Это тема программного стихотворения «Недоносок» (1835), включенного поэтом в его последний сборник «Сумерки»:

Я из племени духов,
 Но не житель Эмпирея,
 И, едва до облаков
 Возлетев, паду, слабя.
 Как мне быть? Я мал и плох;
 Знаю, рай за их волнами,
 И ношусь, крылатый вздох,
 Меж землей и небесами...

«Межеумочность», неполнота человеческого существа и судьбы – сквозной мотив лирики Баратынского. Они декларированы уже в ранних вещах, например, в «Двух долях» (1823):

Дало две доли Провидение
 На выбор мудрости людской:
 Или надежду и волнение,
 Иль безнадежность и покой.

Философское обоснование эта тема получит в стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?..» (1833). Как тварное существо, человек подлжит общему закону следования предназначенным путем: реки струятся в своем русле, ель «стоит, где возросла», небесные светила движутся по своим орбитам. Даже ветер (традиционный поэтический символ свободы!) у Баратынского тоже «не волен» - как оно, в общем-то, и есть на самом деле, поскольку направление ветра определяется давлением атмосферных

масс. Русло, условно говоря, - «судьба» реки; корни – «судьба» дерева; инерция единожды заданного движения – судьба небесных тел, и схождение их с орбиты ведет к катастрофе. Человек, на беду наделенный желаньями и волей, властен разве что согласить «свои желанья со жребием своим», убедить себя, что нужно ему именно то, что дано, - не больше и не меньше.

И эту цепочку аргументов стремительно обрывает второй голос («Безумец!...»): он даже не дает закончить рифму, энергично встраивая свою собственную:

...И будет счастлива, спокойна наша **доля**.
 - Безумец! не она ль, не вышняя ли **воля**
 Дарует страсти нам? и не ее ли глас
 В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас
 Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
 И в грани узкие втесненная судьбою.

Воля и страсти человека в такой же мере суть проявления его судьбы, как и теснящие его обстоятельства. Их противоречие и делает людской жребий «тягостным» и темным: окончательного ответа на вопрос нет, он повисает в воздухе.

Конфликт рассекает все сферы человеческого бытия и самое существо человека, обрекая его тело и душу влачить призрачное раздельное существование, как если бы еще при жизни они порвали все однозначные связи, образовав своего рода «живой труп». «Отбыл он без бытия», - сказано о «Недоноске». А стихотворение «На что вы, дни!» (1840), написанное в один год с «Героем нашего времени» Лермонтова, является своеобразным психологическим эквивалентом этого романа, точнее, самоощущения Печорина. Его лейтмотив – дурная повторяемость жизненных впечатлений, заставляющая душу охладеть и состариться раньше тела, после чего их «пути» расходятся: душа дремлет в своих «возвратных» сновиденьях, а тело (о нем как-то брезгливо-отстраненно сказано: «оно»)

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
 Без нужды ночь сменяя,
 Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
 Венец пустого дня!

Слова со значением повтора, круга в его «экклезиастовском» смысле («на круги своя») создают здесь семантические точки опоры: *повторенья, тесный круг, сомкнувшая, возвратных, венец*.

Разлом, движение к дисгармонии предопределяют также дух и участь человеческих цивилизаций. Редкая для «чистого» лирика склонность к глобальным философско-историческим обобщениям приводит к появлению такого необычного явления, как стихотворная антиутопия. Интересно, что рождается она из утопии, и это происходит в стихотворении, написанном на пике «пушкинской эпохи»: «Последняя смерть» (1827).

Уже тогда Баратынского преследовала мысль о нарушении равновесия. Но подкрадывалось оно как будто незаметно. Большая часть стихотворения, написанного в жанре «видения», рисует картину «великолепного пира разума»: расцвет наук и искусств, урбанизация, покорение воздушной и морской стихий, управление климатом... Но по прошествии столетий изобилие «дольних благ», исключаяющее необходимость напрягать усилия в борьбе за материальное существование, всецело обращает человечество к сфере духовной деятельности и в итоге приводит его к физическому вырождению:

И умственной природе уступила
 Телесная природа между них:
 Их в Эмпирей и в Хаос уносила
 Живая мысль на крыльях своих.
 Но по земле с трудом они ступали,
 И браки их бесплодны пребывали.

В заключительной строфе первобытная природа цветет на местах былых триумфов цивилизации. Человек исчезает с лица земли, утратив остатки своей чисто физиологической жизнеспособности.

Но спустя всего несколько лет начинает казаться, что опасность для человечества кроется, пожалуй, не в чрезмерном пренебрежении низменными земными нуждами, а скорей напротив. В «Последнем поэте» (1835) создается иной образ прогресса, на сей раз бездуховного, машинного, чисто механического. В этом контексте появляется и новое для XIX века слово – «промышленный»:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Действие стихотворения протекает в Элладе, на «исторической родине» поэзии. Снова, как и в «Последней смерти», мы видим расцвет наук и торговли, но «... не слышны лиры звуки / В первобытном рае муз!» Мир изгоняет своего последнего поэта, который погребает в морских волнах свою неудавшуюся жизнь и отвергнутый поэтический дар. Но и сам мир после гибели поэта преобразуется, по характеристике автора, в позлащенный «безжизненный скелет». Поэт – его живая душа; судьба же тела, покинутого душой, самоочевидна. Духовная смерть становится уделом цивилизации, отвергнувшей духовное, как физическая смерть настигает человечество, оставившее в небрежении физическое. Как бы ни было неустойчиво и ущербно равновесие плотского и идеального в людской сущности («Недоносок»), драматизм ситуации в том, что лишь его сохранение является единственным залогом существования человека. Нарушение равновесия, притом в любую сторону, оборачивается Апокалипсисом.

В отличие, например, от В.Ф.Одоевского, который опасность видел только в торжестве бездуховности («Город без имени», 1839), но никоим образом не напротив (см. утопию «4338 год»), у Баратынского «чистая духовность» оказывается так же пагубна, как «чистый прагматизм»: они одинаково не могут притязать на роль универсальных регуляторов отношений человека с миром. Что касается вопроса о том, какой из вариантов будущего видится более вероятным, то Баратынский окончательно склоняется ко второму – варианту «Последнего поэта» - в стихотворении «Приметы» (1839). С закатом пушкинской эпохи все отчетливее обозначаются черты нового века как «железного», «промышленного». Здесь звучит и тема, так волновавшая Одоевского: деструктивная роль научного знания, знания аналитического, «фаустовского» типа. Приметы – тот живой язык, на котором природа говорила с людьми,

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой...

Очень двусмысленно звучит здесь слово «пытал». Оно употреблено, разумеется, в значении □испытывал, вопрошал□ - но одновременно приобретает дополнительную, резко негативную окраску. «Пытающий» природу человек «закрывает» для себя ее сердце. Приметы, некогда бывшие достоверным языком «прорицаний», преобразуются в пустые суеверия (в «Предрассудке» Баратынский назовет их «обломком древней правды»). Сравним этимологию самих слов: *приметы* - от *примечать* (реально существующие связи фактов и явлений); *суеверия* - от *верить всуе* (напрасно).

Но, чувство презрев, он доверил уму,
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Антиутопии XX века в массе описывают именно эту модель – модель «Последнего поэта» и «Примет», хотя произведения типа «Игры в бисер» Г.Гессе заставляют вспомнить и о «Последней смерти».

«Последний поэт» открывал третий и последний сборник Баратынского «Сумерки» (1842, заглавие в рукописи – «Сон зимней ночи»). Е.Лебедев видит в названии сборника отражение представления о двойственности, «сумеречности» человеческой природы:

Две области – сияния и тьмы
Исследовать равно стремимся мы.

(«Благословен святое возвестивший...» - 1839)

Стихотворения автор расположил не в хронологическом порядке, а в соответствии с логикой движения поэтической мысли. Закрывается сборник «Рифмой» (1840), и между ней и «Последним поэтом» разворачивается картина человеческой цивилизации, от ее истоков (антологические стихотворения) до эсхатологического финала. Большая часть текстов так или иначе сопряжена с темой искусства.

Еще в молодости Баратынский предрекал для себя «негромкую славу» («Мой дар убог...» - 1828), для единичного «читателя <даже не читателей> в потомстве». Поэзия его тем самым программируется как герметичная даже в сравнении с Жуковским, писавшим «для немногих» (название сборника стихов). В юношеской элегии «Финляндия» (1820) он находит отраду в грустно-философском каламбуре:

Мгновенье мне принадлежит,
Как я принадлежу мгновенью!

Главное, по Баратынскому, требование, которое должен предъявить к себе человек как личность и как творец, - не известность и даже не масштаб, а самобытность. Этому убеждению он не изменит никогда. В «Звезде» (1824) проводится мысль о важности выбора спутника жизни – друга или возлюбленной – по душе (в буквальном смысле слова), ибо это в известной мере выбор собственного жребия. Звезда – традиционная метафора судьбы; потому так важно не увлечься ярким, но чуждым блеском:

Не первой вставшей сердце вверх
И, суетный в любви,
Не лучезарнейшую всех
Своею назови.

Ту назови своей звездой,
Что с думою глядит,
И взору шлет ответный взор,
И нежностью горит.

И Муза его привлекает не блеском, а «лица необщим выраженьем» («Муза», 1829). Он не поклонник замороженного бесцветного «совершенства». «... Некоторые недостатки во всяком авторе необходимы для существования его в известном роде, <...> неумолимый вкус будет для творений искусства тем же, чем смерть для творений природы», - писал поэт П.А.Вяземскому в этом же, 1829 году.

Тогда Баратынский еще верил, что мир может откликнуться поэту и распознать фальшивые уловки эпигонов, которых сравнивает с нищенкой, кланчащей милостыню «с чужим ребенком на руках». Но уже появляется многозначительное сравнение:

И вот нетленными лучами
Лик песнопевца окружен,
И чтим земными племенами,
Подобно мученику, он.

(«Подражателям», 1829)

Редчайшим исключением может почитаться счастливая судьба поэта, когда «на всё отозвался он сердцем своим», облетел «крылатою мыслью» весь мир и одновременно нашел сочувствие у людей. Такова была в глазах Баратынского жизнь Гете. Светлому

гению Гете не приходится уповать на воздаяния мира загробного: есть ли этот мир или нет его, земная жизнь прожита им сполна, он не зарыл свой талант в землю, как библейский лукавый раб.

С природой одною он жизнью дышал:
 Ручья разумел лепетанье,
 И говор древесных листов понимал,
 И чувствовал трав прозябанье:
 Была ему звездная книга ясна,
 И с ним говорила морская волна.

Однако общая, так сказать, типическая судьба поэзии в мире видится Баратынскому в ином свете. Краски все более темнеют. В «Последнем поэте» ненужный миру певец бросается в морскую пучину, и только в последней строфе возникает образ тоскующего человека, который вглядывается в морские волны, не в силах понять причин своей тоски. Мир лишь смутно ощущает, что он утратил со смертью поэта.

В трагической «Осени» (1837) картина сбора урожая («Дни сельского, святого торжества!..») неумолимо влекут за собой вопрос человеку, вступающему в собственную осень жизни: «Ты так же ли, как земледел, богат?..» И на него звучит страшный, но честный ответ. Два пути открыты человеку (ср. «Две доли»). Либо он встречает свою осень в подсчетах обманов и обид жизни, внушившей одни «презренья» к «мечтам, страстям, трудам мирским». Либо, «отряхнув видения земли», он постигнет высший Промысел – но ему не дано счастья разделить с людьми плоды своего духовного труда, потому что одни пошлые, общепонятные истины находят «звучный отзыв» в толпе. По своему смыслу «Осень» встраивается между «Невыразимым» Жуковского и «Silentium!» Тютчева. Высшее знание открыто поэту, но он бессилён сообщить его людям:

Знай, внутренней своей вовеки ты
 Не передашь земному звуку
 И легких чад житейской суеты
 Не посвятишь в свою науку;
 Знай, горняя иль дольная, она
 Нам на земле не для земли дана.

Баратынский остро чувствует особенность положения художника слова среди служителей искусства. Она в пребывании «на грани» образа и мысли, заставляющей поэта снова и снова вглядываться в экзистенциальные бездны, терзаться над загадками бытия: страшная, саморазрушительная работа! С такой обнаженностью эту идею не формулировали ни Ф.И.Тютчев, ни Ф.М.Достоевский – духовные наследники Баратынского:

Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!
 О жрец ее! тебе забвенья нет;
 Всё тут, да тут и человек, и свет,
 И смерть, и жизнь, и правда без покрова.

(«Всё мысль да мысль...» - 1840)

Несколько архаичный, утяжеленный стиль «Сумерек» косвенно отразил нежелание Баратынского приспособлять это дорогой ценой окупленное знание к торговле вразнос. По словам современника (М.Лонгинов), выход в 1842 г. книги «Сумерки» произвел «впечатление привидения, явившегося среди удивленных и недоумевающих лиц, не умевших дать себе отчета в том, какая это тень и чего она хочет от потомков».

И венчающая сборник «Рифма» (1840) констатирует уже полное отсутствие контакта между поэтом и народом. Как в лермонтовском «Поэте» (1838), эта изоляция видится историческим феноменом. У Лермонтова поэзия уподоблена кинжалу, некогда грозному оружию, а ныне – бесславной игрушке. У Баратынского античный «вития» противопоставлен современному поэту, который «сам судия и подсудимый». – «Ты царь: живи один», - учил Пушкин в сонете «Поэту» (1830).

Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки звуками, а за мечты мечтами.

- писал сам Баратынский в ранней элегии «Финляндия». И вот в «Рифме» он снова обречен вернуться к этому утешению, уже утратившему былую свежесть. Как не вспомнить «На что вы, дни!»: «... только повторенья / Грядущее сулит», И за год до смерти Баратынский напишет еще одно стихотворение на эту тему – печальное, пророческое: «Когда твой голос, о поэт...» (1843). Здесь уже нет ни единого сердца, сочувственно сжимающегося при вести о смерти поэта – есть лишь лицемерные плакальщики, готовые петь уже ненужные мертвецу хвалы, чтобы сделать их оружием против живых поэтов. Это был и посмертный жребий Пушкина:

... сложится певцу
Канон намеднишним Зоилом,
Уже кадящим мертвецу,
Чтобы живых задеть кадиллом.

Смерть самого Баратынского прошла почти незамеченной. Да и при жизни современники, единодушно ценившие в нем умнейшего человека, не могли понять пушкинского восхищения его стихами. Эти стихи с их глубокими трагическими прозрениями оказались созвучны только следующему столетию и в отечественной словесности стали связующим звеном между поэзией Пушкина и художественными мирами Лермонтова, Тютчева и далее - Достоевского.

Поэзия 1830-х гг. выдвинула ряд имен, которые не были непосредственно связаны с пушкинской традицией; однако их носители даже независимо от собственной воли и характера своих дарований предстают в некоем соотношении с фигурой Пушкина – как своего рода «альтернативные пути» лирики.

8.6. Александр Иванович Полежаев (1804 или 1805 -1838 гг.)

Поэзия Полежаева принадлежит «пушкинской поре» более хронологически, чем строем своей художественной системы. Она очень «пестрая», как тематически, так и стилистически. Религиозные мотивы дополняются антиклерикальными, идеально-возвышенные – эротическими; высокий стиль соседствует с вульгаризмами, элегия – с сатирой, поэтические штампы – с языковыми новациями. Литературоведы справедливо указывали, что пародийная модель того устойчивого элегического стиля, которым широко пользовался Полежаев, была осмеяна (беззлобно) Пушкиным еще в образе Ленского. И в то же время полежаевская поэзия содержит необычно смелые и новые для этого времени реалистические детали. Может быть, именно в таком соединении взаимоудаленных элементов косвенно и проявила себя принадлежность автора к поэтически революционной пушкинской эпохе.

Замечательна в своем роде не только лирика, но и судьба Полежаева. Это тоже своего рода характеристика эпохи, но уже ее политического, а не поэтического лица. Схожая чем-то с судьбой Баратынского, но еще более драматичная, она наглядно иллюстрирует феномен абсолютного самодержавия в действии, в его приложении к конкретной человеческой жизни.

По документам – сын саранского мещанина Ивана Полежаева, поэт был побочным отпрыском на родовом древе помещика Леонтия Струйского, беззакониями и жестокостью (розгами и поленом он насмерть забил своего дворового человека) ужаснувшего даже Пензенскую палату уголовного суда, не особенно обремененную состраданием к участи крепостных.

Писать стихи Полежаев начал в бытность свою студентом Московского университета. В 1826 году он откликается на «Евгения Онегина» собственной поэмой из студенческой жизни – «Сашка». Она носила юмористически-гротескный характер; в то же время эротика переплеталась в ней с атеистическими и тираноборческими выпадами. Тайная полиция доставила список полежаевской поэмы Николаю I, праздновавшему в Москве свою коронацию. Об этой истории вспоминает А.И.Герцен в «Былом и думах», произведении, задача которого – показать отражение духа времени в судьбе личности.

Полежаева разбудили ночью. Министр народного просвещения лично доставил его к царю, и Николай заставил поэта прочитать «Сашку» вслух.

«В местах особенно резких государь делал знак рукой министру. Министр закрывал глаза от ужаса.

- Что скажете? – спросил Николай по окончании чтения. – Я положу предел этому разврату, это все еще *следы, последние остатки*; я их искореню. Какого он поведения?

Министр, разумеется, не знал его поведения, но в нем проснулось что-то человеческое, и он сказал:

- Превосходнейшего поведения, Ваше Величество.

- Этот отзыв тебя спас, но наказать тебя надобно для примера другим».

Полежаева отдали в солдаты, причем император милостиво сказал: «Ты можешь мне писать». Полежаев был так наивен, что действительно написал, спустя 3 года. Убежденный, что его письма не доходят, он бежал, чтобы лично подать просьбу царю. В Твери его схватили и в цепях отправили обратно; оттуда переслали на Кавказ.

Солдатчина, полицейский надзор, «трагически-неизбывная публичность» (В.Скуратовский) жизни поэта, каждый шаг которого отслеживался и протоколировался, сделали существование его более страшным, чем участь его литературного двойника – корнета Бронина из повести Н.Ф.Павлова «Ятаган» (1835). Единственная светлая полоска прорезала этот мрак – лето 1834 года, когда отставной полковник Бибиков привез его, истерзанного и спившегося, в свое имение – отдохнуть. Полежаев так никогда и не узнал, что именно Бибиков был автором анонимного доноса, погубившего его восемь лет назад.

Традиционная элегическая чувствительность для героя полежаевской лирики становится источником не умиротворения, а отчаяния:

Не кропите ж меня
Вы, росинки дождя:
Я не цвет полевой;
Не губительный зной
Пролетел надо мной!
Я увял – и увял
Навсегда, навсегда!
И блаженства не знал
Никогда, никогда!

(«Вечерняя заря», ок. 1827)

Противостояние миру романтического «я» у Полежаева реализует себя в образе *жертвы, мученика, осужденного*: «Песнь пленного ирокезца» (ок. 1827), «Песнь погибающего пловца» (1832), «Осужденный» (1837) и др. Образ обезумевшего мира-стихии, мимоходом погребаящего хрупкую скорлупку человеческой жизни, создается в «Песни погибающего пловца» средствами не только слова, но и ритма – двустопного хоря, передающего интонации задыхающегося голоса:

Все чернее
Свод надзвездный;
Все страшнее
Воют бездны;
Ветр свистит,
Гром гремит,

Море стонет –
 Путь далек...
 Тонет, тонет
 Мой челнок!

Здесь «парус белый» (ср. лермонтовское стихотворение того же 1832 года) - лишь тусклый луч воспоминания. Он не только не сулит надежды, хотя бы иллюзорной («покой в бурях»), но оттеняет безнадежность и обесцененность настоящего, в котором у «труса живого» нет ничего, за что стоило бы цепляться.

Опять же, традиционный *узник* романтической лирики - у Полежаева не просто узник, а приговоренный, восходящий на эшафот. Конкретно-биографические обстоятельства поэта под его пером преобразуются в фатально предначертанные и давно предощущаемые:

Не розы светлого Пафоса,
 Не ласки гурий в тишине,
 Не искры яхонта в вине, -
 Но смерть, секира и колеса
 Всегда мне грезилась во сне!

(«Осужденный»)

Условно-элегические сигнальные формулы - «мятежная душа», «зловещий удел», «туманная даль» - сильны здесь не сами по себе, а тем реальным подтверждением, которое они обретают в жизни поэта.

Общий пафос лирики Полежаева, отражающей мысли и чувства изгоя, актом самодержавной воли сброшенного на дно общества, оказывается по естественной логике вещей «переходным» от декабристов к Лермонтову. – «В России чтут / Царя и кнут», - хлестко констатирует Полежаев в памфлете «Четыре нации» (1827), своим вызывающе-революционным духом, а отчасти и языком напоминающем агитационно-сатирические песни Рылеева и Бестужева.

В тюремном заключении Полежаев пишет поэму «Арестант» («Александру Петровичу Лозовскому», 1828), которая также включает ряд горьких инвектив в адрес «второго Нерона» и «Искарриота» - Николая I. Шестая глава поэмы содержит размышления о предопределении, практически точно воспроизведенные впоследствии (как заметил В.Скуратовский) в «Фаталисте» Лермонтова. Но у Полежаева сильнее звучит нота возмущения произволом небесного Царя, который в своих решениях ничуть не логичнее и милосерднее царя земного: он осуждает и наказывает свои собственные произведения:

Когда я волен – он тиран,
 Когда я кукла – он болван.

И здесь же – страшные в своем реализме тюремные интерьеры, придающие документальную убедительность обвинениям земных и небесных властей в произволе:

В ней сырость вечная и тьма,
 И проблеск солнечных лучей
 Сквозь окна слабо светит в ней;
 Растреснутый кирпичный свод
 Едва-едва не упадет
 И не обрушится на пол,
 Который снизу, как Эол,
 Глетворным воздухом несет
 И с самой вечности гниет...

Нары, кандалы, сермяга, «кисет с негодным табаком», «фитиль в разбитом черепке» - все это были вещи, невозможные в поэзии. Но Полежаева это ничуть не беспокоит, как и вопрос о сочетаемости их с философскими, политическими, элегическими отступлениями, каждое из которых струится в собственном стилистическом

потоке. Поэма подчинена не абстрактной идее единства стиля или жанра, а задаче отображения смятенного внутреннего мира автора с его судьбой, неповторимой и в то же время характеристической.

Привычные обвинения, бросаемые романтиками «толпе», у Полежаева обретают ту силу и выразительность, которые может сообщить только личный и страшный жизненный опыт.

Люди, люди развращенные -
 То рабы, то палачи, -
 Бросьте, злобой изощренные,
 Ваши копья и мечи!
 Не тревожьте сталь холодную –
 Лютой ярости кумир!
 Вашу внутренность голодную
 Не насытит целый мир!
 Ваши зубы кровожадные
 Блещут лезвием косы –
 Так грызитесь, плотоядные,
 До последнего, как псы!..

(«Негодование», 1835)

Личная интонация слышится даже в фольклорных стилизациях «Песен» (1831-1832):

У меня ль, молодца,
 Ровно в двадцать лет
 Со бела со лица
 Спал румяный цвет,
 Черный волос кольцом
 Не бежит с плеча;
 На ремне золотом
 Нет грозы-меча,
 За железным щитом
 Нет копья-огня,
 Под черкесским седлом
 Нет стрелы-коня...

Лермонтовское переживание безответности мира, прежде чем проявиться в полной мере у этого поэта, уже возникает в лирической рефлексии Полежаева. В элегии «Море» (1832) необъятное пространство стихии наводит на мысль о тайнах времени и мира, о малости и ненадежности человеческого существования в них. Но стихия равнодушна к сомнениям, терзающим человека:

Я вопрошал ее... Но море
 Под знойным солнечным лучом,
 Сребрясь в узорчатом уборе,
 Меж тем лелеялось кругом
 В своем покое роковом.

На Кавказе Полежаев пишет поэмы «Эрпели» (1830) и «Чир-Юрт» (1831), где изображение солдатских будней и осуждение виновников бойни равным образом предвосхищает и «Валерик» Лермонтова, и военные рассказы Л.Н.Толстого и В.М.Гаршина.

В 1833 году Полежаева переводят с Кавказа; в 1836 году он попадает с частью своего полка в Москву. Здоровье его непоправимо подточено чахоткой и алкоголем: он пил, чтобы забыться. Наконец, подвергнутый телесному наказанию за дисциплинарный проступок (он и в этом отношении повторил судьбу героя Павлова), Полежаев был помещен в госпиталь. Вскоре вышел «высочайший приказ» о производстве его в первый

офицерский чин, и его перевели в офицерскую палату - за три дня до смерти. Когда один из друзей явился просить тело поэта для погребения, его с трудом нашли в подвале, в гряде других трупов, объединенное крысами. Мрачное видение, которое явилось ему во время работы над «Арестантом», сбылось во всей своей чудовищности:

И нет ни камня, ни креста,
 Ни огородного шеста
 Над гробом узника тюрьмы -
 Жильца ничтожества и тьмы.

8.7. Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807-1873)

А.А. Фет вспоминал фразу, услышанную им от книгопродавца, у которого он приобрел пользовавшийся ажиотажным спросом сборник стихотворений В.Г.Бенедиктова: «Этот-то почище Пушкина будет».

Поэт, который на заре своего успеха считался «почище Пушкина», был родом из семьи выслужившегося в дворяне разночинца. Он окончил кадетский корпус в Петербурге, некоторое время служил в лейб-гвардии, а с 1832 года вступил в статскую службу по Министерству финансов.

Отсутствие прочной культурной традиции и фундаментального образования сыграло решительную роль при становлении поэтического таланта Бенедиктова. Если многим поэтам пушкинской эпохи привитые им в детстве литературные вкусы и эстетические нормы подчас мешали говорить вполне своим языком, подбрасывая всевозможные клише, то Бенедиктов, ничем подобным не отягощенный, смешивает образы и слова как придется. Пушкин, преодолевая жанрово-стилевую инерцию, действовал сознательно, не нарушая меры и вкуса. Этого никак нельзя сказать о Бенедиктове. Впрочем, он не был глух к критике: исправил ряд своих стихотворений после сердитых реплик Белинского и очень огорчился холодностью Пушкина (перед которым, в отличие от другого захваленного поэта – Кукольника, благоговел). Поблагодарив Бенедиктова за подаренную книжку стихов, Пушкин более чем двусмысленно заметил: «У вас удивительные рифмы – ни у кого нет таких рифм».

Но уклончивость Пушкина и печатно высказанная отрицательная оценка Белинского были почти единственными каплями дегтя в бочке меда поэтической славы Бенедиктова. Правда, она гремела не более 10 лет, на рубеже 1830-х и 1840-х; но не ограничилась той полукультурной аудиторией, чьи запросы и вкусы, в сущности, представляла. Среди восторгавшихся были и В.А.Жуковский, и П.А.Вяземский, и А.А.Фет, и И.С.Тургенев... хотя бы позже они и изумлялись своему увлечению.

Сейчас, с дистанции без малого в 200 лет, нетрудно видеть, что Бенедиктов – эпигон романтизма, с его расхожим ассортиментом красивых героев, кипучих страстей, эффектных контрастов (например, «Две прелестницы», 1838). Воспевает он утес, или Полярную звезду, или поэта – это инварианты единого романтического Я, противостоящего толпе, как незыблемое – переменчивому, значительное – ничтожному:

Вижу: светил хоровод обращается –
 Ты неподвижна одна.
 Лик неба синего чудно меняется –
 Ты неизменно верна.

(«К Полярной звезде», 1835)

«Замороженный восторг» толпы не наполняет души Поэта («Скорбь поэта», 1835); среди друзей у него нет Друга, среди жалких завистников-врагов – достойного его Врага («Певец», 1837). Одна смерть примиряет и разрешает противоречия человеческой жизни («Переход», 1853).

Иллюзорное впечатление глубины исходило скорее от средств выражения, нежели от содержания бенедиктовских опусов. Бенедиктов изобретал новые слова, как бы не находя в языке достаточных средств передать свои мысли и чувства: «безверец», «видозвездный», «волнотечность», «каинство», «предвкусие» и т.п. Он завораживал потоком созвучий, нагнетанием параллельных синтаксических конструкций:

Послания милой, блаженства уроки,
Прелестные буквы, волшебные строки,
Заветные письма! Я вами богат;
Всегда вас читаю, и снова читаю,
И млею, и таю, и слезы глотаю,
И знаю насквозь, наизусть, наугад.

(«Письма», между 1850 и 1856)

Метафора часто разворачивается в самостоятельный лирический сюжет, теснящий свою исходную основу. В стихотворении «Холодное признание» (1837) стертый эпитет «холодное сердце» преобразуется в какой-то горный пейзаж:

Снег на сердце; но то не снег долин,
Растоптанный, под саваном тумана –
Нет, это снег заоблачных вершин,
Льдяной венец потухшего вулкана, -
И весь тебе, как солнцу, он открыт,
Земля в тени, а он тебя встречает
И весь огнем лучей твоих блестит,
Но от огня лучей твоих не тает.

В струе слепящего сверкания метафор и антитез разворачивается «Вальс» (1840) – одно из наиболее удачных и в то же время характерных стихотворений Бенедиктова:

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

Украшения и фразы, одинаково блестящие, здесь не косвенно-ироническая характеристика бального общества, а выражение наивно-неподдельного восторга ослепительной красотой зрелища. Бенедиктов не знает таких эпитетов и гипербол, которые оказались бы для него чрезмерны:

Это вихрем относимый
Прах с алмазного кольца,
Пыль с жемчужной диадимы,
Осыпь с царского венца,
Это искры звезд падучих...

Незаметно увлекаясь, Бенедиктов переносит действие средней руки бала в надзвездные сферы: танцующая пара, кавалер в черном фраке и дама в белом платье, – «гений тьмы и дух эдема», реющие в облаках (!), «в слоях тумана» (!):

В сфере радужного света
Сквозь хаос, и огонь, и дым
Мчится мрачная планета
С ясным спутником своим.

Ритм все ускоряется, нарастает поток гипербол, аллитераций и ассонансов:

Брызжет локонов река,
В персях места нет дыханью,
Воспаленная рука
Крепко сжата адской дланью,
А другою – горячо
Ангел, в ужасе паденья,
Держит демона круженья
За железное плечо.

Далеко не всегда ставка на гиперболу и форсирование звука оказывается успешной. В «Московских цыганах» (1842) Бенедиктов стремится передать экспрессию хора:

Чу!.. Свист!... Вопль!... Пожар трескучий!
 Гармоническая брань!
 То разинул хор гремучий
 Полну бешеных созвучий
 Раскаленную гортань!..

Неудачно и скопление спондеев в первой строке, и словосочетания «гармоническая брань», «разинул... гортань», «раскаленная гортань» - метафора перекрывается прямым значением слов, создающим малоэстетичный и ошарашивающий зрительный образ.

Тропы Бенедиктова были, как это случается, полем и самых счастливых находок, и самых сокрушительных конфузов. Он позволял себе весьма произвольные сближения. Сабля – «холодная, острая дева», горы – «побеги праха в небеса», могильные черви – «ползучие гости» (!); любовь «гнездится в ущельях сердец» – метафора вполне во вкусе героев Марлинского. Бенедиктов в некотором роде может считаться вариантом *марлинизма* в поэзии – но на этом пути он зашел много дальше.

Л.Я.Гинзбург, которой принадлежит одна из наиболее содержательных работ по творчеству Бенедиктова, констатирует, что в нем воплотился мещанский эклектический тип сознания. – «Бенедиктову ничего не стоит соединить Батюшкова с Державиным и Пушкина с Шиллером и Гюго, ибо все это только отдельные красивые вещи, культурно-идеологический смысл которых утрачен. <...> Беспощадно смешаны славянизмы и архаизмы, городское просторечие, «галантерейные» выражения, деловая речь. Поэтика Бенедиктова строится на совмещении несовместимого», - притом, добавим, без всяких поползновений на иронию.

«Чудная влекла к себе и сердца железные / Персями магнитными» («Незабвенная», 1835). Метафора вопреки воле автора воспринимается в своем предметном значении - получается комическая и вдобавок рискованная картина.

Позднее А.К.Толстой и братья Жемчужниковы вволю поиздеваются над Бенедиктовым: именно в него метит образ Козьмы Пруtkова, поэта и директора Пробирной палатки, мнящего себя гением (несоответствие лирического героя Бенедиктова биографическому образу автора, неказистого, с плебейской внешностью чиновника, бросалось в глаза). Некоторые стихотворения Пруtkова имеют посвящение «Моему сослуживцу, г-ну Бенедиктову». Иногда строчки Бенедиктова почти не отличаются от пародий на них:

Бенедиктов: «Кудри», 1835	Пруtkов: «Шея», 1884
Кудри девы-чародейки, Кудри – блеск и аромат, Кудри – кольца, струйки, змейки, Кудри – шелковый каскад!	Шея девы – наслажденье; Шея – снег, змея, нарцисс; Шея – ввысь порой стремленье; Шея – склон порою вниз.

Между прочим, юмористическое настроение Толстого и Жемчужниковых питалось и злополучным пристрастием Бенедиктова к развернутым метафорам: «Не целая змея теперь во мне – но ах! / Зато по ползмей в обоих шевелится», - сетует Пруtkов («В альбом N.N.»).

Поздняя лирика Бенедиктова обнаруживает стремление автора поспеть за духом нового времени, в котором он уже не находил прежней восторженной аудитории. Ранее у него преобладали ультраромантические страсти и галантерейные «красивости»; сейчас в жанровом и тематическом отношении стихи его становятся более разнообразными: притчи, баллады, историческая и социальная тематика, гейневские мотивы и т.д. Является даже попытка освоения «простонародности» («Разговор», 1859; «Затмение», 1860). Пахомыч толкует Сидорычу о заграничном житье и простодушно заключает, что завидовать немцам не приходится: при всем их богатстве нет у них ни черного хлеба, ни, тем более, порядочного морозца:

Русской зимы не далось иноземцам.

Ты б, куманек, не завидовал немцам
И не роптал бы, когда бы увидел,
Как их зимой-то Господь пообидел.

Но восторги Бенедиктовым остыли безвозвратно. Раньше в нем видели не только мастера стиха, но и глубокого мыслителя, несомненно превзошедшего (так казалось) Пушкина. На трезвую голову философская лирика Бенедиктова представляла в своем настоящем виде: как **претензия** на глубину. Трагическая тема Баратынского, тема утраты цельности «я», в «Недоумении» (1859) силится соединиться с ироничной гейневской интонацией и производит только забавное впечатление:

Нет! При распре духа с телом,
Между верою и знаньем,
Невозможно быть мне целым,
Гармоническим созданием.

.....
Воробья хранит Всевышний,
Воробей на ветку сядет
И клюет чужие вишни –
Клюнь-ка смертный, - скажут: крадет.

В конечном счете, философия Бенедиктова и в последних его стихотворениях не выходит за рамки романтической аллегии, по типу: жизнь – *шахматы*, судьба – *игрок*, человек – *фигура на доске* («Игра в шахматы», 1872):

Мнит он: «Я двигал игру всю», - а рок самого его двигал,
Сам он и пешкой служил, да и коником прыгал.
Был офицером и башней. - «Мат», - скажет верховный указчик,
Сходит с доски он игральной и прячется в ящик.

«Бенедиктовский феномен» в литературе появляется как признак завершения какой-либо художественной традиции: это попытка обновления, предпринятая автором, которому такая задача оказалась, в общем, не по плечу, но сама заявка на подобное обновление отвечает надеждам и ожиданиям аудитории, почему и слава таких новаторов оказывается поначалу громкой. Типологически родственная Бенедиктову фигура на следующем этапе кризиса, в «серебряном веке», - «гений Игорь Северянин», чьи неологизмы, манерность, вычурная и безвкусная изысканность (в печальном сочетании с несомненным поэтическим талантом) напоминают о Бенедиктове.

Влияние Бенедиктова испытали в свое время многие русские поэты. Как лирик бенедиктовской школы начинал свой путь Н.А.Некрасов; в его ближайший круг входил и автор «Конька-Горбунка» П.П.Ершов.

8.8. Петр Павлович Ершов (1815-1869)

Ершов родился в семье мелкого чиновника, «на краю света» - в Тобольской губернии. Ему посчастливилось окончить философско-юридический факультет Петербургского университета. Во время своего пребывания в столице (1830-1836) он предпринял попытку стать профессиональным писателем и сблизился с литературными кругами (Жуковский, Сенковский, Бенедиктов и др.); но в дальнейшем вернулся в Тобольск и стал учителем словесности – очень одаренным, по свидетельствам современников. Среди учеников Ершова был и будущий великий химик Д.И.Менделеев.

Ершов писал стихи, поэмы, прозу, пьесы; но успех ему доставил единственно «Конек-Горбунок», впервые опубликованный в 1834 г. и в дальнейшем (вплоть до 1861 г.) при изданиях исправляемый и дополняемый автором. – «Теперь этот род сочинений можно мне и оставить», - отреагировал Пушкин на ершовскую сказку. В самом деле, «Конек-Горбунок» был успешным приложением пушкинских идейно-художественных принципов работы с фольклорным материалом. Народно-поэтические формулы сплавляются со средствами литературной образности. Вместе с тем Ершов шире

пользуется диалектизмами, просторечием: «так и дуют босиком», «эк их, дряни, привалило», «неча молвить, страх красивы», «чтоб те, вора, задавило» и т.п.

Фабула сказки представляет контаминацию нескольких сюжетов: о Сивке-бурке, Жар-птице и об Иване-дураке. Усилена, по сравнению с фольклором, роль волшебного помощника (он даже вынесен в заглавие сказки!); он наделен конкретным (в пределах жанровых возможностей) характером - верный, но ворчливый и слегка занудный друг, не упускающий случая попрекнуть хозяина-приятеля неразумием; при каждой очередной перипетии он припоминает: «Как же к слову не сказать: / Лучше б нам пера не брать...»

Определенную разработку получают и другие характеры: царь – выживший из ума самодур; спальник – клеветник и интриган, что придумывает весьма «несказочный» проект поклепа на соперника, которого собирается обвинить в безбожии и вольнодумстве:

Донесу я в думе царской,
 Что конюший государский
 Басурманин, ворожей,
 Чернокнижник и злодей;
 Что он с бесом хлеб-соль водит,
 В церковь божию не ходит,
 Католицкой держит крест
 И постами мясо ест.

Юмористически окрашен образ Ивана, реагирующего на сказочные чудеса с позиций трезво-скептического мужицкого сознания, которое помещает всю небывальщину в систему знакомых явлений и оценок. Стая жар-птиц – «словно батюшкина печь»; Царь-девица (поначалу) не производит и такого впечатления:

И бледна-то и тонка,
 Чай, в обхват-то три вершка;
 А ножонка-то, ножонка!
 Тьфу ты! словно у цыпленка!
 Пусть полюбится кому,
 Я и даром не возьму.

К сказочной царевне применяется «эстетический критерий» крестьянина, выбирающего себе дюжую жену-работницу в хозяйство.

Есть в «Коньке-Горбунке» и иронические литературные реминисценции, хотя их много меньше, чем в «Жар-птице» Н.М.Языкова (представляющей собой уже, по существу, другую жанровую ветвь, за счет именно господства романтической иронии). Так, Иван напеваает песню «Ходил молодец на Пресню», представляющую собой, образно говоря, некий «позавчерашний шлягер»: это ария из популярной комической оперы А.О.Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779). Описание угодливых дворян, жаждущих распотешить царя, - парафраз знаменитой фамусовской истории про Максима Петровича:

И посыльные дворяна
 Побежали по Ивана,
 Но, споткнувшись все в углу,
 Растянулись на полу.
 Царь тем много любовался
 И до колотья смеялся.
 А дворяна, усмотря,
 Что смешно то для царя,
 Меж собой перемигнулись
 И вдругорядь растянулись.
 Царь тем так доволен был,
 Что их шапкой наградил.

Сплав чудесного с повседневным, живой и гибкий язык обеспечили сказке Ершова прочную популярность – не меньшую и, главное, не менее заслуженную, чем та, что выпала на долю сказок Пушкина.

8.9. Алексей Васильевич Кольцов (1809-1842)

Другой пример плодотворного влияния фольклора на литературу показывает лирика Кольцова.

Если судьба Полежаева в какой-то степени отразилась в «Ятагане» Н.Ф.Павлова, то путь Кольцова напоминает о горькой участи героя «Черной немочи» М.П.Погодина – талантливого юноши, выросшего в купеческой семье и жизнью поплатившегося за свою жажду знаний. Кольцов был единственным сыном потомственного воронежского скототорговца, который упорно стремился воспитать в нем своего преемника и до конца недолгой жизни Алексея заставлял его заниматься торговлей, нисколько не считаясь со склонностями молодого человека. Образование он получил самое поверхностное и мучительно этим тяготился. Его тянуло учиться, в 15 лет он начал сочинять стихи – но окружающие видели в этом одни пустые, вздорные фантазии.

«Нет голоса в душе быть купцом, а все мне говорит душа день и ночь, хочет бросить все занятия торговли – и сесть в горницу, читать, учиться. Мне бы хотелось теперь сначала поучить хорошенько свою русскую историю, потом естественную, всемирную, потом выучиться по-немецки, читать Шекспира, Гете, Байрона, Гегеля, прочесть астрономию, географию, ботанику, физиологию, зоологию, Библию, Евангелие и потом года два поездить по России, пожить сначала год в Питере», - изливался он в письме В.Г.Белинскому, имевшему на него неотразимое человеческое и идейное влияние. И в другом письме, к нему же: «Торгаш, копеечник, жид, цыган, подлец я должен быть; вот мое значение. Вот в каких слоях я могу быть президент. Лишь в этих местах я гражданин. И что еще всего хуже: жить дома, в кругу купцов, решительно я теперь не могу; в других кругах тоже. <...> Безрадостная самая будущность у меня впереди...»

«Будущности впереди» у него уже не было. Мечтами об учебе он делился с другом за два года, а последние строчки написаны за год до его смерти от чахотки. Обстоятельства и окружение Кольцова, как часть этих обстоятельств, упорно вели его к такому финалу. Крепостная девушка, которую он полюбил, в его отсутствие была продана Кольцовым-отцом на Дон; Алексей так и не смог ее разыскать. Песня «Не шуми ты, рожь...» (1834) навеяна воспоминаниями о Дуняше:

Тяжелей горы,
Темней полночи
Легла на сердце
Дума черная!

В 1836 году ему удалось по делам отца побывать в Москве и Петербурге. Он познакомился с рядом литераторов, виделся с Пушкиным. Но даже эти счастливые дни были отравлены необходимостью находиться с ними в отношениях не столько «молодого коллеги», сколько просителя, выискивающего ходатаев по своим делам. «Сиятельные» В.А.Жуковский, П.А.Вяземский, В.Ф.Одоевский оказывали ему покровительство, которое Кольцов принимал с благодарностью, но не мог не чувствовать горечь своего положения. В глазах большей части литературного «света» он был не более чем умилительно-трогательным малограмотным «мужичком».

В душе страсти огонь
Разгорался не раз,
Но в бесплодной тоске
Он сгорел и погас.

.....
Только тешилась мной
Злая ведьма-судьба;
Только силу мою
Сокрушила борьба...

(«Расчет с жизнью», 1840)

Единственный прижизненный сборник стихотворений Кольцова вышел в 1835 году по подписке, стараниями Станкевича и Белинского. Тогда же критик опубликовал свою статью «Стихотворения Кольцова», где сочувственно отозвался о его «небольшом, но истинном таланте» и сделал язвительный выпад в адрес Бенедиктова: «Поэзия Кольцова так проста, так неизысканна и, что всего хуже, так истинна! В ней нет ни диких, напыщенных фраз об утесах и других страшных вещах; в ней нет ни *моху забвения на развалинах любви*, ни *плотных усестов*, в ней не *гнездится любовь в ущельях сердец*, в ней нет ни других подобных диковинок. Толпа слепа: ей нужен блеск и треск, ей нужна яркость красок, и ярко-красный цвет у ней самый любимый...»

Белинский разделил стихи Кольцова на три рода: «писанные правильным размером» (самые традиционные и «литературные») - и теснейшим образом связанные с фольклорной традицией, оригинальные «думы» и «песни».

В думах «последние вопросы» бытия заданы языком человека, неискушенного в философских абстракциях, но напряженно размышляющего над отношениями знания и веры («Великая тайна»), круговоротом жизни («Неразгаданная истина»), загадкой смерти («Молитва»), границами человеческих возможностей («Вопрос»), дуализмом духовного и материального («Две жизни»), поиском единой идеи, организующей мироздание («Царство мысли»), тайной творчества («Поэт») и др.

На крест, на могилу,
 На небо, на землю,
 На точку начала
 И цели творений
 Творец всемогущий
 Накинул завесу,
 Наложил печать –
 Печать та навеки,
 Ее не расторгнут
 Миры, разрушаясь,
 Огонь не растопит,
 Не смоев вода!..

(«Молитва», 1836)

Тем не менее, жажда знания сжигает человека, простираясь даже «по ту сторону» его земного бытия:

Буду ль жить я
 В бездне моря?
 Буду ль жить я
 В дальнем небе?..
 Буду ль помнить,
 Где был прежде?
 Что я думал
 Человеком?..

(«Вопрос», 1837)

Ответ на свои сомнения Кольцов, подобно русским романтикам-шеллингианцам (кружок Н.В.Станкевича), ищет в единой всеобъемлющей идее, заключающей в себе жизнь природы и человеческого духа:

Она живет и в пепле, и в пожаре;
 Она и там – в огне, в раскатах грома;
 В сокрытой тьме бездонной глубины;
 И там, в безмолвии лесов дремучих;
 В прозрачном и плавучем царстве вод глубоких,
 В их зеркале и шумной битве волн;
 И в тишине безмолвного кладбища...

(«Царство мысли», 1837)

При бесспорной оригинальности кольцовских дум, имя его в русской поэзии «сделали» песни, ориентированные на лучшие образцы устного народного творчества – и своим духом, и формой (тонический стих, часто пятисложник - пентан).

Герой Кольцова – лицо, в поэзии пушкинской эпохи небывалое. Это крестьянин, земледелец - притом не страдающий раб (как в пушкинской «Деревне», например), а вольный пахарь. Поэт воспроизводит не конкретно-историческую ситуацию (крепостное право), а **идеальную норму**, запечатленную в народной песне и эпосе. Вульгарно-социологическое литературоведение середины XX века, не желая этого знать, даже инкриминировало Кольцову «кулацкую идеологию». Между тем поэтизация крестьянского труда как источника жизни отражена и в народной былине про Микулу Селяниновича, у которого соха – с «присошничком серебряным» и «рогачиком красна золота».

Весело на пашне!
Ну, тащися, сивка!
Я сам-друг с тобою,
Слуга и хозяин.

(«Песня пахаря», 1831)

Картина труда в «Песне пахаря» эпична, она охватывает пространство «матери-земли», время - как бы сразу всего земледельческого цикла. Пахарь пашет, но в сознании его (и в песне) присутствует одновременно картина и сева, и молотьбы, и сбора урожая...

Весело я лажу
Борону и соху,
Телегу готовлю,
Зерна насыпаю.

Весело гляжу я
На гумно и скирды,
Молочу и вею...
Ну! тащися, сивка!

Мир, видимый в «Песне пахаря», видим не просто с условно-пространственной точки зрения «из-за сохи», а глазами крестьянина, воспринимающего природу не как отдельный от него объект «незаинтересованного эстетического созерцания», а как целое, в которое он входит частью. Традиционный «литературный пейзаж» возникает как взгляд со стороны, принадлежащий человеку, уже не чувствующему своей органической слитности с миром - для создания такого пейзажа нужна именно отстраненная позиция: вот я, а вот – природа. Пахарь Кольцова отмечает не «эстетические детали» природы, а ее состояния, как условия труда: начало дня – начало работы:

Красавица зорька
В небе загорелась,
Из большого леса
Солнышко выходит.

Крестьянин Кольцова – не объект сострадания, каким он являлся для Радищева и вольнолюбивой поэзии александровской эпохи, а личность, этически и эстетически значимая. Вместе с тем это не «личность» в смысле «индивидуальности», а обобщенный тип, каким он является и в устном народном творчестве; не **этот** крестьянин, а **вообще** крестьянин. Таков и пахарь в «Песне пахаря», и «люди сельские» в «Урожае» (1835)... В «Косаре» (1836), казалось бы, намечены черты конкретной судьбы «молодца», подающегося на заработки, на Дон, чтобы собрать денег и посватать любимую Грунюшку. Но «сюжет», тем не менее, все равно не представляет самостоятельного интереса, а служит только поводом для развертывания все тех же лирических образов «бесталанного молодца», девицы-красавицы и раздольной степи, по которой «гуляет» коса:

Зашуми, трава
 Подкошонная;
 Поклонись, цветы,
 Головой земле!

Даже на такую тему, как «смерть поэта», требующую, казалось бы, сугубо «индивидуальной» образности («невольник чести» у Лермонтова и т.п.), Кольцов пишет «Лес» (1837). Гибель Пушкина вызывает ассоциацию не с падением, предположим, могучего дуба, а с картиной осени в лесу:

Где ж теперь твоя
 Мочь зеленая?
 Почернел ты весь,
 Затуманился...

.....
 Не осилили
 Тебя сильные,
 Так дорезала
 Осень черная...

Фольклорный «психологизм» не предполагает также изображения индивидуальной сложности чувства. Н.Н.Скатов отмечает в этой связи написанные в том же 1837 году «Первую песню Лихача Кудрявича» и «Вторую песню Лихача Кудрявича» (показательно условно-обобщенное имя собственное, выражающее стихию народного характера). Радость и печаль, которые еще в допушкинских элегиях (Жуковский, Батюшков) сливались в сложные меланхолические сплавы, здесь могут существовать только изолированно, каждое – в пределах самостоятельного замкнутого текста:

Любо жить на свете
 Молодцу с кудрями,
 Весело на белом
 С черными бровями.

Вовремя да в пору
 Медом речи льются;
 И с утра до ночи
 Песенки поются...

Век прожить – не поле
 Пройти за сохою;
 Кручину, что тучу,
 Не уносит ветром.

Зла беда – не буря –
 Горами качает,
 Ходит невидимкой,
 Губит без разбору...

«Обобщению» подверглась и социальная проблематика. В «Доле бедняка» (1841) бедность – категория даже более психологическая, чем социальная:

У чужих людей
 Горек белый хлеб,
 Брага хмельная
 Неразымчива!

Речи вольные
 Все как связаны;
 Чувства жаркие
 Мрут без отзыва...

В «Горькой доле» (1837), «Песне» («Ах, зачем меня силой выдали...», 1838), «Расчете с жизнью» (1840) и др. представлен своеобразный фольклорный эквивалент романтической темы одиночества и разочарования: постылое замужество и утрата телесной и душевной юности:

От кручины-думы
 В сердце кровь застыла;
 Что любил, как душу, -
 И то изменило...

Очень своеобразно воплощается фольклорными средствами невыразимая глубина чувства. «Русская песня» («Много есть у меня...», 1840) напоминает в этом плане приемы,

использованные в элегии К.Н.Батюшкова «Пробуждение». У Батюшкова красочное описание радостей жизни дается лишь в «функции измерения»: «ничто души не веселит»; чувство, ее наполняющее, названо (любовь), но не подлежит описанию и невозможно для него; лишь косвенно, по равнодушию героя к жизни, представима его всепоглощающая сила. Равным образом и у Кольцова четыре строфы из пяти посвящены перечислению благ жизни, щедро дарящей героя и богатствами, и дружбой (четырёхкратная анафора: «Много есть у меня...»), но не могущей дать ему счастья. Источник же этой незаполнимой ничем пустоты в душе даже не назван:

Много есть у меня
Жемчугов и мехов,
Драгоценных одежд,
Разноцветных ковров.

Много есть у меня
Для пиров – серебра,
Для бесед – красных слов,
Для веселья – вина!

Но я знаю, на что
Трав волшебных ищю;
Но я знаю, о чем
Сам с собою грущу...

Уникальный сплав литературного и народного начал, по замечанию Н.Н.Скатова, открыл возможность личностного самовыражения через подключение к народному сознанию. Органичность этого сплава достигает в лирике Кольцова наивысшей точки (следующий и последний шаг после «русских песен» А.А.Дельвига), благодаря чему у него не оказывается прямых последователей в этом жанре. Кольцовская традиция в русской литературе существовала в дальнейшем в художественно трансформированном виде: в творчестве Н.А.Некрасова и поэтов его школы (И.С.Никитин и др.), далее – в «новокрестьянской поэзии» С.А.Есенина и Н.А.Клюева. Музыкальность кольцовского стиха привлекала к нему внимание русских композиторов; по количеству положенных на музыку стихотворений Кольцов занимает «почетное третье место» непосредственно после А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Составьте хронологическую таблицу публикаций наиболее важных произведений поэтов пушкинской поры (стихотворений, поэм, сборников и пр.).
2. Можно ли всех лириков, творивших в период 1799-1837 гг., назвать «поэтами пушкинской поры»? Почему? Какой смысл вкладывается в это понятие? Существует ли в литературоведении единая точка зрения по этому вопросу? По каким основаниям большинство исследователей не относят к поэтам пушкинской поры Жуковского, Батюшкова, Кюхельбекера?
3. Сравните монографии И.М.Семенко (1970) и В.И.Коровина (1980): они одинаково называются - «Поэты пушкинской поры». Как каждый исследователь определяет это понятие? Как принятые установки отражаются на структуре и содержании исследования?
4. Давыдов, Вяземский, Дельвиг, Языков, Баратынский – какой стороной своего творчества (жанр, образная система, стилевая черта и пр.) каждый из них по отдельности был близок Пушкину? В каком общем отношении они все обнаруживали свое «родство» с его поэтической системой?
5. Раскройте содержание понятия «военная анакреонтика» применительно к лирике Давыдова.
6. Чем отличается гармония мира в лирике Дельвига от пушкинской? Какие жанры Дельвиг предпочитал?

7. В чем особенность восприятия жизни, материального мира лирическим героем Языкова?

8. Охарактеризуйте мировоззрение Вяземского на основании его стихотворений.

9. Почему участь человека в мире видится Баратынскому трагической? Присутствует ли в его лирике тема романтического двоемирия? В чем это выражается?

10. Какова «техника» психологического анализа в элегиях Баратынского? Чем отличается на ее фоне психологизм лирики Кольцова?

11. В каком направлении эволюционировала тема поэта и поэзии в творчестве Баратынского? Чем это объясняется? Где и по какому принципу она соединяется с темой опасности, в перспективе грозящей человечеству? Какие еще угрожающие тенденции прогресса обозначены в стихотворных «антиутопиях» Баратынского? Попробуйте найти у этих крайностей «общий знаменатель».

12. Чем необычна лирика Полежаева?

13. Какие содержательные и стилистические свойства подразумеваются словечком *бенедиктовщина*? Чем, по вашему мнению, объясняется бурный успех Бенедиктова и последующее быстрое его забвение?

14. Является «Конек-Горбунок» стилизацией или литературной сказкой? Объясните свой ответ.

15. Почему Кольцов остался равнодушен к теме крепостного права?

16. К какому приему – обобщению или индивидуализации – Кольцов прибегает чаще? Почему? Из каких признаков можно заключить, что мир в его стихах не номинально, а фактически наблюдается с точки зрения крестьянина?

17. Найдите самостоятельно примеры пентана в кольцовской лирике.

18. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем: «Патриотическая тема в лирике поэтов пушкинской поры», «Фольклорные влияния и стилизация в творчестве поэтов пушкинской поры», «Образ лирического героя у А.А.Дельвига», «Пейзажная лирика Н.М.Языкова», «Литературная позиция П.А.Вяземского (лирика, записные книжки)», «Концепция любви в поэмах Е.А.Баратынского», «Поэзия А.И.Полежаева: проблема художественного метода», «"Конек-Горбунок" П.П.Ершова и сказки А.С.Пушкина», «Жанр думы в поэзии А.В.Кольцова», «Своеобразие поэтики В.Г.Бенедиктова».

Библиографический список

Основной

1. Коровин В.И. Поэты пушкинской поры. – М., 1980.
2. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. – М., 1970.
3. Скатов Н.Н. Поэзия Кольцова. – Л., 1977.

Дополнительная:

1. Воронин И.Д. А.И.Полежаев: жизнь и творчество. – Саранск, 1979.
2. Гиллельсон М.И. Сквозь «умственные плотины». – М., 1972.
3. Гинзбург Л.Я. Вяземский и его «Записная книжка» // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. – Л., 1982. – С.60-91.
4. Гинзбург Л.Я. Пушкин и Бенедиктов // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. – Л., 1982. – С.109-152.
5. Карпов А.А. Судьба Николая Языкова // Языков Н.М. Сочинения. – Л., 1982. – С.3-20.
6. Лебедев Е.Н. Тризна. Книга о Е.А.Баратынском. – М., 1985.
7. Утков В.Г. Гражданин Тобольска: О жизни и творчестве П.П.Ершова. – Свердловск, 1979.
8. Фризман Л.Г. Творческий путь Баратынского. – М., 1966.
9. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.

Лекция 9. Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841)

Шотландская легенда XIII века рассказывает о человеке, попавшем в страну фей. Через семь лет он вернулся к людям, унося с собой дары фей: дар правдивости, дар пророчества и дар стихотворства. Первый из них проявился сразу; два других пробудились, когда пришел час бедствий для его родной земли. От соотечественников он получил прозвище Томас Стихотворец, собственное же имя его - Томас Лермонт (Learmonth) из Эрсилдуна. Летописи еще в XI веке зафиксировали фамилию *Лермант*, принадлежавшую одному из участников похода короля Малькольма III против Макбета.

Потомок легендарного Томаса Стихотворца Георг Лермонт оказался на русской земле в составе польских отрядов во время Смуты 1613 года. Тогда немало шотландцев перешли на русскую службу; так и Георг Лермонт попал в войско князя Пожарского. Его потомком в седьмом колене стал Михаил Юрьевич Лермонтов, сын армейского капитана Ю.П.Лермонтова и Е.А.Арсеньевой, единственной наследницы богатого семейства (по матери принадлежавшей к влиятельному роду Столыпных).

Михаил был их единственным ребенком. Родился он в Москве, но детские воспоминания его связаны с именем бабушки в Тарханах (Пензенская губ.). Е.А.Лермонтова, выданная замуж против воли, жила с мужем несогласно и умерла, когда сыну шел четвертый год, после чего бабушка, отстранив отца, взяла воспитание мальчика в свои руки. Семейные раздоры производили на него очень тяжелое впечатление. – «Ужасная судьба отца и сына - / Жить розно и в разлуке умереть...»

В 1828 г. Лермонтов, пройдя через домашнее образование, зачислен в Московский университетский благородный пансион, а в 1830 г. сдает экзамены на нравственно-политическое отделение Московского университета. Учебное заведение с традиционно высокой репутацией, в николаевскую эпоху Московский университет, однако, заметно полинял. Д.И.Писарев, в частности, находил, что преподавание словесности в эти годы схоластично и оторвано от жизни: «Жил-был Нестор, написал летопись, жил-был Кирилл Туровский, написал проповедей много, жил-был Даниил Заточник, написал слово Даниила Заточника, жил-был Серапион... жил-был, жил-был, и все они жили-были, и все они что-нибудь написали, и всех их очень много, и до всех их никому нет дела».

Разочарованный Лермонтов уехал в Петербург, но в Петербургском университете отказались перезачесть прослушанные в Москве курсы, и тогда он, после некоторых колебаний, по совету родных поступает в закрытую Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, где в атмосфере муштры проводит «два страшных года». В 1834 г. Лермонтов выпущен корнетом в лейб-гвардию Гусарского полка.

9.1. Философская лирика Лермонтова.

Тема смысла жизни и образ судьбы

Первые поэтические опыты Лермонтова относятся к 1828 году. Приблизительно до 1832 г. можно говорить об их подражательном характере; молодой автор испытывает сильное влияние Пушкина и, так сказать, общеромантической традиции. У них единые кумиры: Наполеон, Байрон, Шенье. Но если Пушкин уже в ранних своих стихотворениях стремится дать Наполеону объективную оценку, то у Лермонтова медитация лирического героя прерывается холодно-торжественным заявлением «тени»: «Я выше и похвал, и славы, и людей!..» («Наполеон», 1829) Характерно это «я»: герой (Наполеон) – лишь проекция идеального самоощущения романтической личности, выпадающей из-под власти суждений и оценок «толпы».

Так же юный Лермонтов стремится к самоотождествлению с притягательной фигурой Байрона:

У нас одна душа, одни и те же муки;
О, если б одинаков был удел!..

(«К ***, 1830)

Переломным можно считать тот момент, когда приходит понимание, что ценность личности – в ее уникальности, а не дублировании, хотя бы даже и Байрона:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой...

(«Нет, я не Байрон...», 1832)

В этот, ранний период творчества лермонтовский «байронизм» только начинает еще обретать свое самостоятельное лицо. У Пушкина байронический герой ощущается преимущественно как одна из литературных «масок» («Я видел смерть – она сидела...», «Я пережил свои желанья...» и др.), у Лермонтова даже переводы и переложения английского поэта несут печать лично и глубоко пережитого чувства. Заявления 15-летнего мальчика, что он «довольно пожил» и ему «горька остылой жизни чаша», как будто комично перекликаются с «удалившимися златыми днями» весны Ленского. Но как элегия Ленского неожиданно оказывается предсмертной, так что-то подлинное и страшное сквозит в юношеских вариациях Лермонтова на темы байроновской «Тьмы» – «Ночь. I» и «Ночь. II» (1830).

Герой «Ночей» терзаем видениями смерти, призраками Апокалипсиса. В «Ночи I» посмертный приговор небес обрекает его душу искупать свои грехи в гробу, созерцая собственный труп. Он становится свидетелем отвратительных картин тления и распада, и наконец даже этот страшный процесс прекращается: он наедине с недвижимым холодным прахом, и это подвигает его проклясть людей и Бога:

Тогда я бросил дикие проклятья
На моего отца и мать, на всех людей, -
И мне блеснула мысль (творенье ада):
Что если время совершит свой круг
И погрузится в вечность невозвратно,
И ничего меня не успокоит,
И не придут сюда простить меня?
И я хотел изречь хулы на небо –
Хотел сказать...
Но голос замер мой – и я проснулся.

В «Ночи II» воплощенная Смерть – «Скелет неизмеримый» - поднимается, заслоняя собой звезды и разрушая миры, и герой узнает, что человек обречен на исчезновение не только для времени, но и для вечности. Как бы в насмешку ему предлагается выбрать, кто из двух его друзей должен погибнуть, - и он в отчаянии кричит: «Оба! оба!..» -

Ах! – и меня возьми, земного червя –
И землю раздробь, гнездо разврата,
Безумства и печали!..
Всё, всё берет она у нас обманом
И не дарит нам ничего – кроме рожденья!..
Проклятье этому подарку!..

Творчество Лермонтова, и лирика его в частности, отражают в высшей степени единое и устойчивое (хотя и не неподвижное) мирозерцание. Это подталкивает к рассмотрению его с точки зрения реализации определенного комплекса *мотивов* – устойчивых смысловых элементов текста.

«Лермонтовская энциклопедия» выделяет в качестве наиболее репрезентативных для поэта следующие мотивы: *свобода и воля, действие и подвиг, одиночество,*

странничество, изгнанничество, родина, память и забвение, обман, мщение, покой, земля и небо, сон, игра, путь, время и вечность, любовь, смерть, судьба.

Практически все произведения Лермонтова строятся на пересечении, в разных комбинациях, двух и более из названных мотивов. Характер каждой индивидуальной комбинации определяет и специфику текста. Можно развернуть выборку из 30 ключевых стихотворений в таблицу, наглядно представляющую варианты возможных сочетаний:

	свобода и воля	действие и подвиг	одиночество	странничество	изгнанничество	родина	память и забвение	обман	мщение	покой	земля и небо	сон	игра	путь	время и вечность	любовь	смерть	судьба
Ночь I			X								X	X		X	X		X	
1831 июня 11 дня		X	X	X			X	X			X				X	X	X	X
Стансы (Мне любить до могилы...)			X													X	X	X
К * (Я не унижусь пред тобою...)		X		X			X	X	X							X		
Романс (Стояла серая скала...)			X				X									X		
Желанье	X	X								X				X				
Русалка												X	X			X	X	
Парус		X		X		X				X								
Бородино		X				X												
Смерть поэта		X	X						X								X	X
Узник	X		X															
Когда волнуется желтеющая нива...										X	X							
Дума		X					X	X						X				X
Поэт		X						X	X				X					
Три пальмы		X	X											X				X
Памяти А.И.Одоевского				X	X	X	X								X			X
Как часто, пестрою толпою окружен...						X	X						X					
И скучно и грустно...			X					X							X	X		
Воздушный корабль	X	X	X		X	X	X							X				X
Благодарность			X					X	X							X	X	
Тучи	X			X	X	X												X
Валерик							X				X					X	X	
Родина						X							X			X		
Пленный рыцарь	X	X	X												X			X
На Севере диком...			X									X						
Последнее новоселье			X		X	X												X
Сон			X			X						X						X
Листок			X	X		X				X				X				X
Выхожу один я на дорогу...	X		X				X			X	X			X	X	X	X	
Пророк		X	X	X	X						X							

Из приведенной картины видно, что уже ранние «байронические» опыты Лермонтова строятся на пересечении наиболее частотных для него мотивов: *смерти* и *одиночества*.

Их единство держится прочной внутренней связью. Именно тотальное одиночество лермонтовского героя пресекает все попытки плодотворных контактов с миром и сулит, в конечном счете, бесследное из него исчезновение, с ужасом провидимое им уже в 15 лет:

Боюсь не смерти я. О нет!

Боюсь исчезнуть совершенно.

(«1830. Майя. 16 число»)

Одиночество переживается Лермонтовым не только (и не столько) как «награда» за романтическую исключительность, сколько как проклятие, так как не допускает исключений и не позволяет личности закрепиться в мире, реализовать себя хоть в чем-либо. Очень характерно в этой связи сравнение лермонтовского самоощущения с пушкинским. Если Пушкина В.Ф.Одоевский назвал «солнцем русской поэзии», то Д.С.Мережковский с не меньшим основанием говорит о Лермонтове как о «ночном светиле». Как помним, в мире Пушкина присутствуют фундаментальные ценности, на

разных планах бытия приобщающие человека к бессмертию: творчество, любовь, связь поколений, переживание единства с природным миром.

Всё это пропадает у Лермонтова. Еще А.И.Герцен связывал эту духовную катастрофу с исторической атмосферой поражения, в которой формировалось сознание юного поэта, ощущением невозможности *действия* и *подвига*. Разумеется, Лермонтов был человеком иного психологического склада, чем Пушкин. Но в данном случае субъективный фактор был усилен и поддержан объективным: выдающимся поэтом Лермонтова сделало созвучие его личности и дарования господствующему самоощущению эпохи; талант Лермонтова в наивысшей степени был приспособлен для выражения этого самоощущения.

В противоположность Пушкину, отношения человека и Вселенной здесь принципиально дисгармоничны. Причем проклятие разлада падает своей тяжестью только на человека. В «Парусе» (1832) или «Ветке Палестины» (1837) всё полно мира и отрады вокруг героя и над ним - но сам он как будто выключен из поля благодати. В итоговом стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841) гармония объемлет, условно говоря, вертикали («пустыня внемлет Богу») и горизонталь миоздания («И звезда с звездой говорит»), небо и землю – но душа героя по-прежнему для нее непроницаема:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

Земля и небо у Лермонтова утрачивают качество противостоящих членов оппозиции, которую они обычно образовывали в картине романтического двоемирия. Центр тяжести перемещается на противопоставление «мир – личность». Аналогично стройная космическая система прорисовывается в «Демоне» с его «ярусным» пространственным строением (И.Б.Роднянская): внизу – цветущие сады, долины и воды, над ними – горы с туманами и тучами, выше – «воздушный океан», далее – эфирный простор с «кочующими караванами» светил, «надзвездные края» и, наконец, «святой заоблачный край», пределы рая. Демону нет места нигде. Нет места в мире и его земному воплощению – странствующему офицеру «с подорожной по казенной надобности» (не случайно эта «надобность» и не уточняется). Нет места, наконец, аллегорическому воплощению скитальчества – дубовому листку. Он будет молить приюта и покоя у безмятежной чинары, на ветвях которой качаются «райские птицы», - молить невозможного, потому что сухому дубовому листку не прирасти к зеленой кроне чинары. И та отсылает его:

Иди себе **дальше**, о странник! тебя я не знаю!
Я солнцем любима, цвету для него и блистаю;
По небу я ветви раскинула здесь на просторе,
И корни мои умывает холодное море.

(«Листок», 1841)

«Дальше» - море, на берегу которого растет чинара. Море, в которое впадают все реки жизни, - древний образ смерти. Смерть – вот всё, что может предложить мир душе, жаждущей отдыха. В переводе «Горных вершин» И.-В.Гёте (1840) сквозь обещание «отдыха» так же просвечивает ожидание смерти: «Отдохнешь и ты». *Путь* – символ исторической и личностной перспективы – у Лермонтова ведет в никуда. У Печорина нет даже эфемерной цели этого пути, кроме: «авось умру где-нибудь на дороге».

Мир Пушкина насыщен связями, «человеческий» мир Лермонтова безответен и бесприютен. Он населен монадами, которые не в состоянии пробиться за границы собственного «я», и каждая тщетно взывает в своей пустыне:

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

(«Есть речи – значенье... - 1839)

Показательно двукратное обращение Лермонтова к «русалочному» сюжету. В «Русалке» (1832) контакт между человеческим миром и природным отсутствует в принципе: морская дева даже не понимает, что юноша мертв:

Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,
Остается он хладен и нем,
Он спит, - и, склонившись на перси ко мне,
Он не дышит, не шепчет во сне.

В балладе «Морская царевна» (1841) соприкосновение этих миров ведет к трагедии. Витязь, «добывающий» красавицу из морской пучины, потрясенно созерцает «чудо морское с зеленым хвостом», умирающее у его ног:

Хвост чешуею змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь, дрожит;

Пена струями сбегает с чела,
Очи одела смертельная мгла.

Бледные руки хватают песок;
Шепчут уста непонятный упрек...

Смысл баллады неоднозначен. В морально-психологическом плане эта катастрофа вызвана эгоцентризмом человека, стремящегося всю красоту жизни превратить в свою собственность. Он вытаскивает морскую царевну на берег, несмотря на ее слезы и мольбы, - и тем самым убивает ее. В философском же смысле это иносказание о гибельности желания снять покровы тайны с бытия (родственное сюжету «Кубка» Шиллера – Жуковского).

Одиночество может, таким образом, рассматриваться как центральный, **порождающий** мотив в общем ряду: все прочие ответвляются от него либо через него получают свое конкретное наполнение: так, мотив *любви* реализуется как любовь отвергнутая (*любовь + одиночество*). Сюжетное воплощение в тексте мотив одиночества находит в разных вариантах – некоторые из них, в свою очередь, рассматриваются авторами «Лермонтовской энциклопедии» как самостоятельные мотивы: это *плен, изгнание, странствие (путь)*.

Знаменитая формула счастья *покой и воля* приобрела здесь неузнаваемый вид. У Пушкина и Лермонтова оба члена этой формулы тянут за собой совершенно различные образно-ассоциативные ряды:

	Пушкин	Лермонтов
покой	отдых творческое уединение независимость «самостояние» свобода	одиночество вынужденное бездействие плен смерть насильственность
воля	движение развитие выбор самоутверждение радость	изгнание бесцельные скитания усталость неприкаянность безнадежность.

Нетрудно видеть, что у Лермонтова, по сути, в *покое* нет покоя, а в *воле* – воли. Это «анти-покой» и «анти-воля»: они навязаны насильно и лишены внутреннего смысла для личности.

Знаменитые антитезы Лермонтова (см. ниже) – половинки навсегда разорванного гармонического целого. Невозможность воссоединения заложена уже в самой постановке

цели: Парус (1832) ищет *покой* «в бурях». В «Выхожу один я на дорогу...» герой по-прежнему **ищет свободы и покоя**: пушкинская формула всплывает как недостижимый идеал. Казалось бы, для этого нужно так мало: «забыться и заснуть», - но далее следует уточнение:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
О любви мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Скромное желание преобразуется в желание фантастическое: эта жизнь в смерти вполне стоит «покоя в бурях».

Уйти из мира, ничего не оставив в нем от себя, так страшно, что возникает парадоксальная ситуация: влюбленный в жизнь и радующийся жизни герой Пушкина спокойно размышляет о своей будущей смерти; ничего не знавший в жизни, кроме страданий, герой Лермонтова цепляется за жизнь. Заснуть, но «не тем холодным сном могилы...». Герой Лермонтова, по словам И.Б.Роднянской, разрывается между жадной жаждой полного забытья и ужасом бесследности существования.

Экзистенциальное переживание одиночества, таким образом, определяет звучание темы смысла жизни в лермонтовской лирике. Все абсолютные ценности, которые были таковыми для Пушкина, у Лермонтова утратили свой смысл, потому что остаются для него недоступными танталовыми искушениями. Лишенный связей мир не позволяет человеку приобщиться к гармонии и жизни целого; если же что-то живое, тем не менее, случайно попадает в его руки, то немедленно умирает, как в древней легенде о царе, пожелавшем, чтобы всё, чего он коснется, превращалось в золото.

Вспомним, что обеспечивало цельность мира у Пушкина. Это, прежде всего, представление о преемственности времен, живой цепи поколений, обеспечивающей память и бессмертие рода. Это такие формы связи, как чувство природы, родины, любовь и дружба. Это, наконец, творчество («весь я не умру...»).

Преемственность поколений у Лермонтова дает о себе знать лишь повторением ошибок:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.

(«Дума», 1838)

Лейтмотив «Думы» - несвоевременность. Одно из любимых слов Пушкина – «пора» - у Лермонтова возникает в отрицающих контекстах. – «**До срока** созрел я и вырос в отчизне суровой», - жалуется Листок в одноименном стихотворении. – «Тощий плод, **до времени** созрелый», - говорит о своем поколении герой «Думы». Оно «с колыбели» обременено запоздалым опытом отцом, увядает при самом начале своего жизненного поприща и пресыщается радостью, не успев найти в ней вкус. Прошлое и будущее представляются одинаково обесцененными. Грядущее – «иль пусто, иль темно»,

И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
Ни гением начатого труда.

Ткань времени как осмысленной последовательности событий разрывается, и сквозь прорехи просвечивают какие-то случайные обрывки то прошлого, то будущего, то апокалиптические видения конца времен – Вечности. «Воспоминанием о будущем» назвал Д.С.Мережковский стихотворение «Сон» (1841). Это же определение можно применить к эсхатологическим видениям «Ночей», «Предсказания» (1830); «кровавой могилы» в стихотворении «1831-го июня 11 дня», где как будто всплывает за 10 лет из будущего пейзаж Пятигорска:

Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревущих вод
И под туманным небом; пустота
Кругом...

И незадолго до гибели он снова видит во сне собственную смерть, а в смертном сне - далекую возлюбленную, которой снится его смерть («сон в кубе», по выражению В.С.Соловьева):

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

(«Сон», 1841)

Эти формулы невольно воспроизвел в своих воспоминаниях о дуэли секунданта Лермонтова: «В правом боку дымилась рана, а в левом сочилась кровь...»

В отличие от *сна*-видения (вещего), *сон*-мечта («Как часто, пестрою толпою окружен...» - 1840; «Выхожу один я на дорогу...», «На Севере диком...» - 1841) неизменно сопрягается с мотивом *обмана*: сосне не увидеть пальму; человеку не вернуться на «островок» своего прошлого, всплывающий из пучины памяти. Идиллическое видение покоя и любви «погибших лет» обрамлено железным кольцом маскарадной суеты:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незваную гостью...

(«Как часто, пестрою толпою окружен...»)

Переживание обмана жизни у Лермонтова априорно, предпослано собственно жизненному опыту. Традиционный герой элегии или романса (например, «Погасло дневное светило...» или «Черная шаль» Пушкина) приходит к разочарованию после радостей и надежд, Лермонтов как бы заранее убежден, что жизнь не оправдает его ожиданий. В позднем творчестве мотив *обмана* (как и *мести*) даже слабее, чем в раннем.

Элегическая тема «памяти сердца» получает у поэта очень характерную трактовку. – «Всё в мире есть – забвенья только нет!» - восклицает герой «Измаил-бей», - но эта не знающая забвенья *память*, оказывается, хранит лишь преступления и несчастья, в ней нет ничего, чем могла бы утешиться душа. «Несокрушимый мавзолей» погибших надежд и страстей – источник бессмертных страданий Демона; притом между ним и недостижимой благодатью *забвенья* две преграды: его собственная гордость и беспощадность Бога: «...забвенья не дал Бог, / Да он и не взял бы забвенья!..» Печорин меланхолически констатирует фатальную избирательность памяти: «Радости забываются, а печали никогда».

Гармоничное единство *времени и вечности* (пушкинская «младая жизнь» «у гробового входа») оказывается бесповоротно утопичным: это вечно-сладкий земной сон героя «Выхожу один я на дорогу...» В реальности же человек зависает между мизерным временем и недоступной вечностью:

Любить... но кого же?.. на время – не стоит труда,
А вечно любить невозможно.

(«И скучно и грустно», 1840)

Время-жизнь не принадлежит человеку, а уносит его в *вечность-смерть*, как не управляемый седоком конь в стихотворении «Пленный рыцарь» (1841). «Вольные птицы» рождают в душе героя не мечту, как в пушкинском «Узнике», но боль и стыд. Система двойных метафор как обручами охватывает пространство текста, поддерживая образ неволи: «панцирь, шлем и щит» → «стены, решетка и двери темницы» → «человеческое тело, в котором томится дух».

Мчись же быстрее, летучее время!
 Душно под новой броней мне стало!
 Смерть, как приедем, подержит мне стремя;
 Слезу и сдерну с себя я забрало.

Смерть – впадение личного времени в безликую и безысходную вечность, внушающее ужас своей абсолютностью.

Необъятное одиночество лермонтовского героя отсекает все возможные выходы к целому. Практически не находит доступа к его сознанию красота природы. Великолепные пейзажи Кавказа в «Демоне» - рама, оттеняющая равнодушие героя («И на челе его высоком / Не отразилось ничего»). Герой Жуковского прозревает за видимой прелестью глубинные невыразимые смыслы; для героя Лермонтова пейзаж – не полупрозрачная дымка, а зеркало, отражающее лишь его собственное измученное лицо. И *Парус*, и *Три пальмы*, и *Тучи*, и *Сосна*, и *Утес*, и *Листок* суть образы-символы, ипостаси романтического «я». Аллегорический план еле прикрыт.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
 Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
 Или на вас тяготит преступление?
 Или друзей клевета ядовитая?

- обращается поэт к тучам («Тучи», 1840).

Характерно пренебрежение, проявленное Лермонтовым к оттенку смысла, содержащемуся в оригинале «На Севере диком...» Г.Гейне. У немецкого поэта речь идет о безнадежной любви: он («Ein Fichtenbaum» - мужской род) мечтает о ней («Eine Palme» - женский род). У Лермонтова – сосна и пальма, перевод верный формально, но не по существу. Однако стихотворение выражает то, что важно именно для Лермонтова: безнадежную изолированность **каждого** от **любого** и **всех**.

Самореализация личности в истории драматически бесплодна благодаря непреодолимой дистанции между нею и толпой. Многозначительна практически неизменная трактовка образа Наполеона на всем протяжении творческого пути Лермонтова: два стихотворения под названием «Наполеон» (1829 и 1830), «Эпитафия Наполеона» (1830), «Святая Елена» (1831), «Воздушный корабль» (1840) и «Последнее новоселье» (1841). Время, уносящее все, не властно умалить величие героя, но это величие обречено довлеть само себе:

И маршалы зова не слышат:
 Иные погибли в бою,
 Другие ему изменили
 И продали шпагу свою.

(«Воздушный корабль»)

Запоздалое признание легкомысленной толпы может только оскорбить тень великого человека своей пошлостью:

Среди последних битв, отчаянных усилий,
 В испуге не поняв позора своего,
 Как женщина, ему вы изменили
 И, как рабы, вы предали его!

- обращается поэт к французам, в 1840 году принявшим решение о перезахоронении праха Наполеона в Париже («Последнее новоселье»). Желание толпы

паразитировать на славе выдающегося человека, от которого она отреклась при его жизни, наносит ему посмертное оскорбление:

Как будет он жалеть, печалию томимый,
О знойном острове, под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан!

В теме России также угасает патриотический подъем, характерный для лирики Пушкина. Едва ли не единственное блестящее исключение – «Бородино» (1837). Другое отношение рождает у поэта кавказская колонизаторская политика русского правительства: здесь оправданность войны далеко не так очевидна, и жестокие картины резни вызывают лишь острое сожаление о людском безумстве:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроконечной.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: «Жалкий человек!
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?»

(«Валерик», 1841)

Из этого непонимающего «зачем?» впоследствии рождается антивоенный пафос Л.Н.Толстого, так же склонного публицистически противопоставлять природу, как норму и идеал, преступлениям человеческой «цивилизации» («Севастопольские рассказы»).

Начало лермонтовской «Родины» (1841) благодаря инверсии звучит репликой диалога, ответом на упрек:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.

За каждым стихом обозначается целый мир еще недавно общепризнанных, а сейчас померкших ценностей:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
[пушкинские «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам»]
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Но я люблю – за что, не знаю сам –
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Это едва ли не единственное стихотворение Лермонтова, где появляется живой русский пейзаж, **включающий** – а не **исключающий** – человека, соединенного с ним чувством грусти. И написано оно незадолго до гибели. Невозможно судить сейчас о том, в какой степени это означало поворот в мировоззрении поэта или было случайным колебанием настроения.

Так же единичны в его лирическом наследии стихи о любви (например, «Молитва» -1837). Стихотворений о чувствах к женщине много, но любовной лирикой назвать их как-то сложно. Мотив *любви* неизменно пересекается (см. таблицу) с мотивами *завлечения, обмана, мести, смерти, судьбы* и т.п. Принято выделять три цикла, связанные с именами трех женщин в жизни Лермонтова: Е.А.Сушкова («Нищий» и др. стих. 1830 г.), Н.Ф.Иванова («Я не унижусь пред тобою...», «Стояла серая скала...» 1832 г. и др.) и

В.А.Лопухина («Молитва», «Валерик», образы Мери и Веры в «Герое нашего времени» и др.). Обманы, измены (причем с обеих сторон) и утраты сопровождали отношения Лермонтова с женщинами в жизни – и как в зеркале отразились в его стихах. Почти аллегорический «Нищий» утверждает безответность любви, как и любого порыва в мире Лермонтова:

Кусок лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Но эта безотрадность чувства, которое могло бы наполнить жизнь смыслом, глубоко закономерна. У Лермонтова отсутствует пушкинская способность любить, не желая превратить любимого человека в свою безраздельную собственность, поработить; любить его самого, а не его любовь к себе; любить ради счастья, доставляемого ощущением полноты жизни. Короче говоря, это очень банальная – эгоистическая – разновидность любви. «Холод» чувства, как понимает сам поэт, питается душой, замкнутой на самое себя:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...
(«Дума», 1838)

Это сознание приходит на смену юношескому представлению о роковой неблагосклонности высших сил, обрекающих героя быть орудием казни (как позднее выразится Печорин) любимых им людей:

Мне любить до могилы Творцом суждено!
Но по воле того же Творца
Всё, что любит меня, то погибнуть должно,
Иль, как я же, страдать до конца.
(«Стансы», 1831)

Понимание ущербности, неполноты подобной любви, однако, «головное»: оно не в силах изменить внутреннюю установку человека. Разительно несходство в трактовке темы утраты Пушкиным («Я вас любил...») и Лермонтовым. Герой Пушкина благодарен за прошлое и желает Ей счастья; чувство лермонтовского героя преобразуется почти в ненависть («Я не унижусь пред тобою...»). Всё стихотворение пронизано поразительной интонацией: он напоминает о годах, принесенных в жертву неблагодарной, и негодует на невыгодную сделку:

Как знать, быть может, те мгновенья,
Что протекли у ног твоих,
Я отнимал у вдохновенья!
А чем ты заменила их?
Быть может, мыслию небесной
И силой духа убежден,
Я дал бы миру дар чудесный,
А мне **за то** бессмертье он?

Ключевые слова этого (любовного!) стихотворения – *унижусь, чужие, отнимал, раб, обманывать, измена, цена*. Чувство, пережитое героем, не только не устраняет барьеров между ним и миром – оно парадоксальным образом возводит новые:

И так я слишком долго видел
В тебе надежду юных дней,
И целый мир возненавидел,
Чтобы тебя любить сильней.

Другое обращенное к женщине стихотворение называется «Договор» (1841), как если бы речь шла о купле-продаже.

В «Романсе» («Стояла серая скала...») Он проклинает Ее памятью о бывшей любви (как можно было бы проклясть забвением), желая царить в ее сердце на любых правах, пусть даже в качестве мрачного призрака из прошлого:

И, проклиная жизнь мою, на память приведешь
 Былое... и одну себя невольно проклянешь.
 И не изгладить ты никак из памяти своей
 Не только чувств и слов моих – минуты прежних дней!..

Тема любви за пределом жизни, приобщавшей к бессмертию героев Жуковского («Теон и Эсхин»), Дельвига («Некогда Титир и Зоя...»), Пушкина («Жил на свете рыцарь бедный...»), «Для берегов отчизны дальней...»), у Лермонтова превращается в хищное посягательство смерти на права жизни:

Ты не должна любить другого,
 Нет, не должна,
 Ты мертвецу, святыней слова,
 Обручена...

(«Любовь мертвеца», 1841)

Можно зафиксировать уровни «ценностной шкалы» жизни – потомство, любовь, творчество, свобода - у Пушкина и Лермонтова в «формульном» виде:

Пушкин	Лермонтов
...Здравствуй, племя Младое, незнакомое!..	Печально я гляжу на наше поколение: Его грядущее иль пусто, иль темно.
Душе настало пробужденье – И вот опять явилась ты...	Была без радостей любовь, Разлука будет без печали.
И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал...	В меня все ближние мои Бросали бешено камня.
По прихоти своей скитаться здесь и там, Дивясь божественным природы красотам...	Дубовый листок оторвался от ветки родимой И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...

Неудивительно, что мир, так мало давший герою Лермонтова, провоцирует его на саркастическую благодарность:

За всё, за всё Тебя благодарю я:
 За тайные мучения страстей,
 За горечь слез, отраву поцелуя,
 За месть врагов и клевету друзей;
 За жар души, растроченный в пустыне,
 За все, чем я обманут в жизни был...
 Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
 Недолго я еще благодарил.

(«Благодарность», 1840)

«Тебя» в автографе Лермонтова написано с большой буквы – иными словами, это обращение к Богу. Единственный призыв, который у Лермонтова не остается неуслышанным, - это желание, ведущее к смерти героя (ср.: «Три пальмы»). Так и здесь: «Благодарность» написана поэтом всего за год до гибели.

При жизни Лермонтова было опубликовано лишь 70-80 его стихотворений (большая часть – «россыпью», в журналах, и 26 – в единственном сборнике 1840 года), три поэмы («Мцыри», «Гамбовская казначейша» и «Песня про... купца Калашникова») и «Герой нашего времени». «Маскарад» и «Демона» он безуспешно пытался провести через цензуру. Это укрепляло безотрадное чувство своей не только человеческой, но и творческой отверженности.

9.2. Тема поэта и поэзии в лирике Лермонтова

Творчество Лермонтова отражает изменившуюся судьбу Поэта в мире. Вера Пушкина в его высокое назначение не поколебалась даже при утрате контакта с читателем: она укрепилась в молодости, и зрелый Пушкин просто «переориентировался» с современников, которых, как он понимал, опередил, - на потомков. Главное действие «Вновь я посетил...» и «Памятника» протекает в будущем. Изолированность в настоящем, таким образом, - не отсутствие ответа, а отсроченный ответ.

В лирике Баратынского налицо значительная эволюция темы поэта и поэзии, притом в весьма неутешительном направлении. Но печальнее всего полное отсутствие эволюции внутри этой темы, наблюдаемое у Лермонтова. «Неясные мечты» поэта невняты даже его обожаемой возлюбленной («Н.Ф.И...вой», 1830); он лишь «камень меж камней» («На жизнь надеяться страшась...», 1830). - «Он не был создан для людей», - горько констатирует «Эпитафия» (1830), посвященная, предположительно, Д.В.Веневитинову. И в 1839 г., в стихотворении «Памяти А.И.Одоевского» - та же тема бесследного исчезновения из мира юноши, рожденного для «поэзии и счастья»:

... Твоих последних слов

Глубинное и горькое значенье
Потеряно... Дела твои, и мненья,
И думы, всё исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснут, их ветер вновь уносит;
Куда они? зачем? откуда? - кто их спросит...

На примере трагической судьбы Пушкина («Смерть поэта», 1837) Лермонтов прозревает зловещую закономерность «реакции отторжения»: поэт не случайная жертва рокового стечения обстоятельств, а гордый боец, павший на поле чести (наподобие Калашникова) в неравной битве с целеустремленно завистливой и подлой толпой. Не случайны едва ли не извиняющие нотки в строчках о Дантесе: «И что за диво?...»; «Не мог понять в сей миг кровавый, / На что он руку поднимал!..» Дантес - это именно «рука», и не более того. Всё, что можно сказать о нем самом, - «пустое сердце». Всю силу гнева Лермонтов обрушивает на подлинных виновников: «клеветников ничтожных», таящихся «под сению закона» потомков и наследников прославленных подлецов:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!..

«Приятные стихи, нечего сказать», - попытожил император и послал к Лермонтову медика. Прецедент с Чаадаевым, таким образом, оказался не единственным. Вслед за тем Лермонтова отправили в Нижегородский драгунский полк, на Кавказ, где он пробыл около года.

Лермонтов отдает себе отчет в историческом характере отношений «поэта и толпы»: в стихотворении «Поэт» (1838) тема разворачивается в двух временных планах; здесь **два** поэта и **две** толпы. Некогда голос поэта звучал, «как колокол на башне вечевой», сейчас он служит праздной прихоти черни. Так же «удвоен» и метафорический план: судьба поэзии в мире вчерашнем и сегодняшнем - это судьба кинжала, некогда грозного оружия, а ныне бесславной игрушки. Будущее скрыто:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!..

Своего рода развитием пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» является стихотворение «Журналист, читатель и писатель» (1840). Журналист представляет позицию «коммерческую» («деньги все ведь платят равно!»); читатель негодует на низкий уровень литературы. Писатель сетует на заезженность общедоступных тем - красоты природы, любовные послания - и невозможность поведать миру выстраданные мысли: благородные мечты рискуют быть осмеяны, а горький, охлаждающий опыт жизни встретит лишь упреки в клевете и ненависть толпы, да смутит слабое сердце ребенка:

Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю.

Никакой «точки схождения» (в отличие от пушкинского варианта) участникам спора найти так и не удастся.

Как отклик на «Пророка» Пушкина возникает и «Пророк» Лермонтова (1841) – его последнее стихотворение. Это как бы второе действие вечной драмы. Оно начинается с того места, на котором заканчивается пушкинский сюжет:

С тех пор как вечный Судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

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

Пророку внемлет божий мир – твари, звезды – но не люди, отпавшие от «завета Предвечного». Свою ненависть к правде и свои гонения толпа склонна принимать за проявление Божьей кары:

«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!»

Не только лермонтовская лирика, но и всё его творчество (в особенности раннее) несет на себе глубокую печать автобиографизма. Собственная судьба видится поэту, при всей ее неповторимой индивидуальности, характерным проявлением и духа времени (социально-исторический план), и действия извечных, безжалостных к человеку законов бытия (философский план). Не случайно употребление местоимения «мы» – например, в «Думе» («в начале поприща мы вянем без борьбы...») или в отрывке «На жизнь надеяться страшась...» (1830) («таков наш рок, таков закон...»). Д.Е.Максимов замечает, что по жанру лермонтовские стихотворения располагаются между дневниковой записью, лирической исповедью и монологом.

С последовательным углублением разработки центрального автобиографического образа связано и систематическое автоцитирование: фрагменты ранних произведений Лермонтова перемещаются в более поздние; исходные варианты начинают рассматриваться как черновые. В этом смысле творчество Лермонтова представляет собой своеобразный метатекст. Такая картина наблюдается и в его поэмах, и в драматургии.

9.3. Драматургия Лермонтова. Мотивы игры и маски в драме «Маскарад»

Не считая набросков и двух редакций «Маскарада», Лермонтов написал 5 пьес (драмы и трагедии). Влиянием европейской театральной традиции (Лессинг, Шиллер, Гюго) отмечены «Испанцы» (1830), где в центре – судьба мятежного героя Фернандо, гибнущего жертвой своего вызова силам зла, олицетворенным фигурой инквизитора-иезуита Соррини. Три пьесы – «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830), «Станный человек» (1831) и «Два брата» (1834-36) написаны прозой, и в основе их лежит автобиографический материал. «Menschen und Leidenschaften», ориентированная уже заглавием своим на Шиллера, сохраняет отголосок мучительных воспоминаний: раздоры

в семье, к которым примешиваются низменные корыстные соображения; в трагедии это приводит к самоубийству благородного и чистого юноши Юрия Волина. (*Leidenschaften* по-немецки – не только □ страсть□, но и □ страдание□, как в русском *Страсти Христовы*; способность к глубокому чувству, таким образом, этимологически понимается как источник мук.) «Странный человек» также изображает гибель молодого поэта, Владимира Арбенина, истерзанного одновременно семейной драмой и изменой любимой женщины (трансформированный эпизод романа Лермонтова с Н.Ф.Ивановой) Наконец, «Два брата» посвящены драме пылкого идеалиста Юрия Радина, чьи возвышенные представления о людях разбиваются о неверность возлюбленной (здесь в основе – история замужества В.А.Лопухиной-Бахметьевой) и коварство брата Александра. Александр Радин – человек, мстящий миру за свои отвергнутые чувства. Монолог Радина: «Да!.. такова была моя участь со дня рождения...» с незначительными изменениями будет воспроизведен Печориным в «Герое нашего времени». Юрий и Александр Радины – как бы две ипостаси, на которые распадается прототип (Лермонтов).

Самое совершенное произведение Лермонтова в этом жанре, единственное, которое он стремился опубликовать, – драма «Маскарад» (1835). Ведущий мотив драмы – *игра*: игра карточная и игра-маскарад.

Образ игры демонизируется: она становится антиподом понятий справедливости и истины (Ю.В.Манн). *Маскарад* – «приличьем стянутые маски», скрывающие лица; лица, скрывающие подлинные мысли и чувства либо их полное отсутствие (отсутствие личности) – *анти-истина*. Карточная *игра*, исход которой стоит в зависимости от слепого случая либо от «ловкости рук» бессовестного шулера, – *анти-справедливость*.

Герой драмы носит фамилию «странного человека» – Арбенин. Человек с большим, но односторонним жизненным опытом, внушившим ему презрение к людям, он в какой-то момент поддается соблазну воскреснуть «для жизни и добра» в объятиях юной жены (линия Демон – Тамара, Печорин – Бэла). Но ему не дано изменить собственного прошлого, которое настигает его извне, в лице мстителя – Неизвестного, и изнутри, из собственной его души, отравленной ядом неверия в людей. Его чувство к Нине не выдерживает испытания на доверие: тени подозрения оказывается достаточно, чтобы превратить его в ненависть. Трагедия Отелло – до известной степени дело рук Яго; не вмешайся этот негодяй, возможно, не о чем было бы и рассказывать. Арбенин – Отелло и Яго в одном лице, и катастрофа становится неизбежной.

Арбенин заслуженно презирает людей «света», среди которых он некогда вращался. Эгоистичная баронесса Штраль, шулер и циник Казарин, продажный интриган Шприх, пустой и пошлый князь Звездич – вот типичные его образцы. Но и сам Арбенин – произведение этой же почвы. Философия игрока, которую со смехом декларирует ему Казарин, легко находит доступ к его душе, потому что и Арбенин – игрок, с внутренне присущим ему убеждением (навязываемым ситуацией азартной игры), что миром правит бессмысленный случай, который «корректирует» только людская бесчестность, передернутые шулером карты. Абсурд, подправленный подлость (в пользу подлеца), – вот что такое жизнь. В такой жизни, конечно, нет места для верности и благодарности, что без труда доказывает Казарин:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт –
 Мир для меня – колода карт,
 Жизнь – банк; рок мечет, я играю,
 И правила игры я к людям применяю.
 И вот теперь пример,
 Для пояснения этих правил,
 Пусть разом тысячу я на туза поставил:
 Так, по предчувствию, – я в картах суевер!
 Положим, что случайно, без обману
 Он выиграл – я очень рад;

Но всё никак туза благодарить не стану
 И молча загребу свой клад,
 И буду гнуть и гнуть, покуда не устану,
 А там итоги свел
 И карту смятую – под стол!

Еще раз стоит подчеркнуть, что не Казарин – искуситель Арбенина; он только подтверждает, проговаривает вслух то, что в чем убежден и сам герой. Последним аргументом, который тяжело ложится на чашу весов, становятся слова, что Нине, собственно, не за что любить мужа, потому что его любовь эгоистична:

Ты это сделал всё из страсти
 И самолюбия, отчасти, -
 Чтоб ею обладать, пожертвовал ты всё,
 А не для счастья ее.

Арбенин не может отрицать истины этих слов, и в то же время он не способен предположить, что Нине, возможно, доступно и бескорыстное чувство: ничто в его собственном душевном опыте этого не допускает. Нина становится жертвой не любви Арбенина, а как раз его неспособности любить по-настоящему.

И все же поражает та готовность, с которой он встречает мысль о предполагаемой измене жены; нежелание даже думать о ее возможной невинности. Остается такое ощущение, что герой сам устремляется навстречу разочарованию, мести, катастрофе; что он хочет стряхнуть с себя непривычное бремя привязанности к другому человеку, потому что она воспринимается им как зависимость, уязвимость; как слабое место, в которое может поразить его неизменно враждебный мир. Привязанность = связанность, утрата свободы. Избавиться от нее, снова замкнуться в своем непроницаемом и безопасном недоверии! В сущности, даже неважно, виновата ли Нина. Только вообразив, что она может быть виновата (пишет В.И.Мильдон), Арбенин чувствует себя беззащитным. Он убивает, чтобы избежать даже мысли о когда-нибудь возможной измене.

Как во внутреннем, психологическом плане, так и в плане внешнем, сюжетном Лермонтов представляет драму Арбенина не фатальной случайностью, а неизбежным финалом его жизненной стратегии и философии. Единственное лицо пьесы, в руках которого находятся все нити интриги, - Неизвестный – одержим желанием отомстить Арбенину за свою разбитую жизнь: в молодости Арбенин разорил его за карточным столом. Мотив отсроченного мщения звучит как воспоминание о пушкинском «Выстреле»:

Недавно до меня случайно слух домчался,
 Что счастлив ты, женился и богат.

В отличие от мести Сильвио, месть Неизвестного оказывается отнюдь не символической. В какое-то мгновение он готов остановить своего врага, подающего Нине яд, - но ненависть торжествует над состраданием.

Жестокая закономерность трагедии Арбенина оставляет смешанное чувство. С одной стороны, героя постигает не слепой удар судьбы, а им же самим совершенное зло. С другой – в жизненном «уравнении» Арбенина есть некий морально не оправдываемый «остаток». Катастрофа приходит именно в тот момент, когда он, подобно Демону, мечтает «с небом примириться»:

... мир прекрасный
 Моим глазам открылся не напрасно,
 И я воскрес для жизни и добра.

Драма открывается сценой, где Арбенин отыгрывает Звездичу его деньги, как бы подсознательно желая расплатиться за свой грех семилетней давности, спасти одну человеческую жизнь в обмен на другую, погубленную. Но судьба не пошла на молчаливо предложенную сделку; «доброе дело» не возымело последствий – их возымело дело злое. Добро, таким образом, отвергается, как неистинное, поддельное. Только зло – подлинное,

и только зло приносит плоды. Жестокость постигшей героя кары усугубляется тем, что она приходит при попытке раскаяния, благодаря чему воспринимается как отчасти несправедливая или, во всяком случае, чрезмерная.

Другой не имеющий этического оправдания момент заключается в гибели невинной Нины. Она имеет причины, но не смысл, подобно гибели человека, в грозу укрывшегося под одиноким дубом. Нина обречена потому, что связала свою жизнь с «героем рока», попала в поле действия его судьбы. Она не виновна, но это не может ее спасти. Логика здесь та же, что в библейском изречении о грехах отцов, которые падут на потомков их до седьмого колена. Это не нравственно выверенный «приговор», но предупреждение и констатация факта: **таким образом устроен мир**. Этот трагический и жестокий мир, как он есть (а не каким он предположительно должен быть), описывает и драма Лермонтова. В нем всегда находится место для расплаты и возмездия, иногда – для справедливости и никогда – для прощения и милосердия.

9.4. «Кавказские» и «древнерусские» поэмы Лермонтова. Тема необратимости времени

Если проблематика «Маскарада» оформляется на пересечении мотивов *мести* и *игры*, то в значительной части поэм Лермонтова мотив *мести* совмещен с мотивами *действия* и *подвига*.

Лермонтов написал около 30 поэм и повестей в стихах (далее все они называются поэмами), неодинаково законченных и самостоятельных: так, «Кавказский пленник» - ученическая переделка одноименной поэмы Пушкина. Большая часть из них основана на кавказском и русском (условно-историческом) материале.

Не опубликованная при жизни автора поэма «Последний сын вольности» (1831) опирается на летописный сюжет о призвании варягов на Русь. В духе декабристского романтического историзма Лермонтов трактует это событие как утрату народом его исконной самостоятельности, а сподвижников Рурика – как узурпаторов и насильников. Семеро последних вольных славян-новгородцев во главе с Вадимом гибнут в героической попытке отомстить за поправленные права народа, Вадим же мстит Рурику и за свою погубленную возлюбленную, Леду (имя условно-мифологическое). Не особенно зрелая в идейном и художественном отношении, поэма отличается уже рядом типичных для Лермонтова особенностей.

Во-первых, это устойчивое сопряжение мотивов *любви* и *смерти*. Из возрождающей силы, какой она была у Пушкина, любовь преобразуется в силу губительную. Характерна неоднократно встречающаяся у Лермонтова рифма:

Свершилось! Я на месть иду,
Я в мире ничего не жду:
Здесь я нашел, здесь **погубил**
Всё, что искал, всё, что **любил!**..

Во-вторых, это сюжетообразующее значение мотива *мести*, которая осмысливается одновременно как героическая акция, *подвиг*. И месть эта оказывается отчаянной и обреченной. Вадиму так же не дано вернуть родине свободу, как не дано вернуть жизнь Леде.

Эта невозможность связана с третьей особенностью поэм: представлением о необратимости времени, как исторического, так и личного. Если декабристы, обращаясь к истории падения Новгорода и Пскова, размышляли о цене прогресса (каковым виделась централизация государства), то у Лермонтова вопрос с такой точки зрения не рассматривается вовсе. Перед нами просто-напросто мир, в котором ни одна сделанная ошибка уже не подлежит исправлению. Даже свободный выбор оборачивается

насмешкой. Славяне сами призвали варягов, но не могли предвидеть последствий своего решения: «Один неосторожный шаг / Свободный край поработил...». Можно ли считать свободным поступок, совершенный в неведении его значения и итогов? Это скорее слепой выбор жребия.

«Восточная повесть» «Измаил-бей» (1832), самое крупное произведение данного жанра у Лермонтова, преимущественно и представляет собой художественную реализацию мысли о необратимости времени, которую С.В.Ломинадзе считает важнейшей отличительной чертой лермонтовской поэтики. Пустота исторического безвременья, в которое был погружен молодой поэт (социально-политический план), содействовала субъективному ощущению «утраты времени»: исчезает целеустремленность, движение, и остаются изолированные, случайные, никуда не ведущие события. Так как между ними нет осмысленной связи, они могут произвольно комбинироваться, и возникает, например, парадоксальная формула «знакомый труп» (в стихотворении «Сон»), где сливаются *когда-то* (знакомый) и *теперь* (труп). И в то же самое время эти события порождены таким механизмом бытия (онтологический план), который исключает для человека возможность их откорректировать, исправить свои ошибки, изменить мир к лучшему, поскольку все порывы личности разбиваются о глухую стену изоляции (см. выше).

«Измаил-бей» - лермонтовская вариация на тему Запада и Востока, популярную в романтической поэзии (Байрон, Пушкин). Здесь контакт двух культур – не плодотворное взаимодополнение, а разрешающийся трагедией диссонанс. Измаил, воспитанный среди русских, возвращается в свои родные горы, но это сулит не обретение, а утраты. Его родного аула нет на месте – черкесы скрылись в горах от притеснений русских; родной брат ненавидит в нем соперника, лишившего его народной любви, а по пятам Измаила преследует тягостное прошлое, в образе русского офицера, горящего желанием отомстить за свою обольщенную невесту.

Но прежде всего не дано Измаилу уйти от себя самого, каким он стал теперь. Принадлежность героя к двум мирам – Востоку по рождению и Западу по воспитанию – готовила почву для постановки проблемы культурного двоемирия в творчестве Л.Н.Толстого («Казачьи», «Хаджи Мурат»). Все, что такой дорогой ценой удастся Измаилу завоевать, от него уходит: судьба отнимает у него Зару (обстоятельства ее исчезновения остаются намеренно непроясненными), а соплеменники отрекаются от него после смерти, обнаружив, что Измаил не нашел в себе силы порвать все связи с прошлым. На его груди они находят «локон золотой» и «белый крест на ленте полосатой» (русский Георгиевский крест). Родная земля не принимает даже прах изгнанника:

Нет, мусульманин верный Измаилу
Отступнику не выроет могилу!
Того, кто презирал людей и рок,
Кто смертью играл так своенравно,
Лишь ты низвергнуть смел, святой пророк!
Пусть, не оплакан, он сгниет бесславно,
Пусть кончит жизнь, как начал – одинок.

Тему распада связей (в том числе кровных), отверженности героя людьми и Богом поддерживает сюжетная коллизия братоубийства и настойчиво возвращающееся представление о роковой ауре судьбы героя, в поле которой гибнут все его спутники:

Всё, что меня хоть малость **любит**,
За мною вслед увлечено;
Мое дыханье радость **губит**,
Щадить – мне власти не дано!

В «Ауле Бастунджи» (1833) любовь и родственная привязанность совершенно поглощаются и уничтожаются идеей мести: Селим убивает жену брата, когда тот отказывается ее уступить. В «Хаджи Абреке» (1833) месть является основным двигателем сюжета. Если у Пушкина в «Тазите» сострадание и милосердие не позволяют герою

рассчитаться даже с кровным врагом, то здесь, чтобы отомстить, Хаджи Абрек (*абрек* – изгой, убийца, от которого отказался его род) убивает заведомо невинную женщину. Смерть видится недостаточным воздаянием врагу: ей должна, во всяком случае, предшествовать утрата любимого существа:

Он что-нибудь да в мире **любит**:
Найду любви его предмет,
И мой удар его **погубит!**

Как видим, во всех случаях *любовь, смерть и месть* составляют нерасторжимый идейно-тематический комплекс.

В основу сюжета поэмы «Боярин Орша» (1835), действие которой отнесено к временам Иоанна Грозного, положена история убийства отцом собственной дочери, осмелившейся полюбить пленного раба. Отдельные фрагменты исповеди пленника – Арсения – будут позднее использованы в поэме «Мцыри».

Эпоха Грозного является фоном действия и в знаменитой «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837). От предыдущих эта поэма отличается тем, что здесь *месть* оправдана и справедлива, она, по сути, сливается с *подвигом* – отстаиванием своего человеческого достоинства. Провидение поддерживает благородного мстителя в поединке с обидчиком, но не спасает его от руки грозного царя. Мир враждебен героям и героизму. Некоторые исследователи усматривали в поэме отзвуки семейной трагедии Пушкина.

Тем не менее, образы гусяров, от лица которых рассказана-спета история смелого купца, служат не одним только целям стилизации. Память о герое, сохраненная народом, показывает, что он все же не ушел из мира бесследно, и это придает трагической по сюжету поэме редкий у Лермонтова мажорный тон. (Мцыри будет жалеть, что его повесть не призовет «Вниманье скорбное ничье / На имя темное мое»; Калашников избежал этой участи.)

В художественном отношении «Песня про... купца Калашникова» – один из самых удачных образчиков освоения приемов устного народного творчества. Это прежде всего относится к характерам героев, связанных с патриархальным укладом и одновременно (Калашников) – носителей сильного волевого начала. Фольклорная поэтическая система дает о себе знать в приемах отрицательного сравнения, параллелизма, повторов, анафоры, перехвата, устойчивых эпитетов и т.п.:

Не сияет на небе солнце красное,
Не любятся им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.

Наконец, в «горской легенде» «Беглец» (1837-38) с высоты нравственного идеала совершается суд над отступником и трусом. Этот суд справедлив, но даже справедливость у Лермонтова жестока. Подобно тому, как в «Тарасе Бульбе» сыноубийство становится свидетельством какого-то глубинного нарушения нормы жизни, в «Беглеце» неумолимым холодом овеваны сцены последовательного отречения от малодушного Гаруна – друга, возлюбленной и, наконец, матери: «Ты раб и трус – и мне не сын!» Труп самоубийцы не предадут земле, и сама смерть не приносит прощения и успокоения:

Душа его от глаз пророка
Со страхом удалилась прочь;
И тень его в горах востока
Поньше бродит в темну ночь,
И под окном поутру рано
Он в сакли просится стуча,
Но, внемля громкий стих Корана,
Бежит опять под сень тумана,
Как прежде бегал от меча.

9.5. «Тамбовская казначейша»: обращение поэмы к миру частной жизни

В 1835-36 гг. Лермонтов пишет «ироническую поэму» «Сашка», под явным влиянием одноименной поэмы А.И.Полежаева, а также «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне». Очевидная цель поэмы – создание портрета молодого человека, характер которого определяется воспитанием и средой, – определила повышенную нагрузку описаний, а лирические отступления позволили подключить к этой задаче авторский комментарий. Неожиданное растворение как будто наметившегося сюжета в этих отступлениях, которые и завершают поэму, как раз и напоминает о «Домике в Коломне». Это подчеркивает самоценность описательного элемента и одновременно предстает как заявка на творческую свободу.

Реалистическая повесть в стихах «Тамбовская казначейша» (1837-38) строится на бытовом анекдоте из русской провинциальной жизни. Она также создается с сознательной установкой на «Евгения Онегина» и шуточные поэмы Пушкина. Автор даже подчеркивает эту связь использованием онегинской строфы («Пишу Онегина размером...»). Картина убогой скуки, царящей в захолустье, служит косвенным комментарием к нелепой выходке старого казначея, проигравшего в карты собственную жену. Как и в «Сашке», как и в «Домике в Коломне», повествование обрывается на самом «интересном» месте ироническим обращением к публике:

Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови – даже дамы.
А я, как робкий ученик,
Остановился в лучший миг;
Простым нервическим припадком
Неловко сцену заключил,
Соперников не помирил
И не поссорил их порядком...
Что ж делать! Вот вам мой рассказ,
Друзья; покамест будет с вас.

Событийный план поэмы – лишь канва, по которой вышивается картина тусклого, тупого существования. Это напоминает уже больше всего «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1834), с ее застойным мирком, потрясаемым битвами местного значения. Очень знаменательно, что зрелый Лермонтов, наряду с Пушкиным и Гоголем, выходит к проблеме «среды», на которой начинал пробовать силы утверждавший себя реализм. В незаконченной «Сказке для детей» (1840) намечается развитие этой тенденции: описана атмосфера старинного запустелого особняка в столице, где подрастает маленькая Нина. В поэме прослеживается связь и с «Демоном» (линия «Нина – Мефистофель»).

Годы, когда создавались эти последние произведения, – время литературной славы Лермонтова. В отличие от Пушкина, он оказался вырван из жизни на пике своей известности. Тем более замечательно, что не понимаемый современниками Пушкин продолжает ощущать: «Весь я не умру...», а «популярный» Лермонтов – переживать чувство отверженности: последним его героем становится побиваемый камнями пророк.

Первая кавказская ссылка Лермонтова (после стихотворения «Смерть поэта») была сокращена хлопотами бабушки. С начала 1838 г. поэт вернулся в Петербург. Он попал в пушкинский литературный круг, завоевал для себя великосветское общество, что было его давнишней мечтой. Презиравший этих людей, Лермонтов не был чужд амбициозного желания иметь на это право как человек, входящий в аристократические салоны, а не бессильно злобствующий из-за порога.

В какой-то степени это завоевание света послужило началом цепочки событий, завершившейся его гибелью. В феврале 1840 г. на балу у графини Лаваль Лермонтов поссорился с сыном французского посланника Э. де Барантом. За той же злосчастной Черной речкой, где три года назад Пушкин стрелялся с Дантесом, состоялась дуэль (на саблях), и Лермонтов был легко ранен. Его посадили на гауптвахту, а после следствия снова выслали на Кавказ, в действующий Тенгинский пехотный полк. Ненадолго задержавшись в Москве, Лермонтов прибыл в Ставрополь в начале июня 1840 года.

Гибель настигает Лермонтова на подъеме его творческого пути. Самые значительные, зрелые свои произведения, которым суждено было стать последними, он пишет, по существу, в юношеском возрасте.

9.6. Мир и личность в поэмах «Мцыри» и «Демон»

К двум своим последним поэмам Лермонтов шел всю жизнь. Образ Мцыри просвечивает в героях «Исповеди» (1830) и «Боярина Орши» (1836); «Демон» насчитывает 8 редакций. Это связано не только с метатекстовым характером лермонтовского творчества, о чем уже было сказано, но и с исключительной сложностью вопросов, на которые вышел поэт. «Мцыри» (1839) и «Демон» (1841) - философские поэмы-притчи о человеческом уделе, об отношениях личности и мироздания.

«Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю», - предупреждает события «Мцыри» эпитафия из Библии. Более того, вступление к поэме рисует запустение на том месте, где некогда стоял монастырь и где разворачивается дальнейшее действие (отнесенное тем самым к прошлому). Более того, основные события поэмы – бегство из монастыря – поданы как исповедь умирающего героя, уже возвращенного в свой постылый плен. Исход бегства тем самым как бы предвосхищен трижды: о гибели героя сообщает и эпитафия, и вступление, и завязка. Попытка обретения свободы трижды обречена, и пространство поэмы замкнуто в многозначительное кольцо: весь необъятный мир раскидывается перед Мцыри как будто только для того, чтобы он, сделав круг, снова вернулся к ненавистным стенам:

И смутно понял я тогда,
Что мне на родину следа
Не проложить уж никогда.

Эти три дня свободы, однако, вмещают в себя столько, что Мцыри с радостью обменивает на них остаток своей жизни, и даже больше – готов отдать «рай и вечность» за несколько минут возвращения к «крутым и темным скалам» своего детства. Но в три дня укладывается лишь торопливый пунктир его несостоявшейся судьбы: то, что могло бы быть... Перед ним распахиваются прекрасные родные пейзажи Кавказа, вызывающие в памяти образ отцовского дома; мелькает фигурка молодой грузинки, которая спускается к потоку за водой; потом Мцыри в смертельном поединке схватывается с барсом, и снова: «...**быть бы мог** в краю отцов / Не из последних удалцов». Однако даже сознание того, что могло бы быть, ценнее всего, что ожидает героя в его монастырской жизни.

Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой,
Меж бурным сердцем и грозой?..

Мцыри – не только и не столько знакомый уже по романтической литературе «сын природы», насильно прикованный к колеснице «цивилизации». Это и «человек вообще» - не случайно он лишен имени (*мцыри* по-грузински □*послушник*□) – с его **общечеловеческим** уделом: инстинктивно тянуться к свободе, как цветок к свету. Но человек рождается несвободным, в поле действия связывающих его ограничений и обстоятельств, которые стесняют его существование и одновременно являются

необходимым поддерживающим условием. Это тюремное растение, которое обречено тянуться к солнцу, но не в силах вынести его прямых палящих лучей. Его жизнь возможна только в полумраке темницы:

И был он в сад перенесен,
В соседство роз. Со всех сторон
Дышала сладость бытия...
Но что ж? Едва взошла заря,
Палящий луч ее обжег
В тюрьме воспитанный цветок...

Спустя годы из лермонтовской метафоры развернется печальный сюжет «Attalea princeps» В.М.Гаршина.

Хрупкость, уязвимость человека в «Мцыри» невольно подталкивают к мысли, что вот она, главная причина неизбывных человеческих страданий: несоответствие между духовным потенциалом и устремлениями человека – и его чисто физическими возможностями; бессмертный дух, томящийся в темнице слабого тела (как в «Пленном рыцаре»). – «К чему невольнику мечтания свободы?..» - спрашивал Е.А.Баратынский. И сам себе отвечал (новым вопросом): но ведь кто-то и зачем-то вложил в человека это неистребимое стремление. Зачем?

Лермонтов пошел в ином направлении. Что, если человек станет человекобогом, освободится от своей слабости и ограниченности? Здесь ли первоисточник его несчастья? И вот страстный пафос свободы, которым одержим Мцыри, укрепляется сверхчеловеческим могуществом, неуязвимостью и бессмертием. Вырастает сумрачная фигура Демона.

Поэму Лермонтов начал писать в 14 лет – тогда он, естественно, еще не задавался такими вопросами. Редакция 1829 года лишь намечает основные контуры истории обольщения монахини падшим духом. Далее поэт возвращается к этому сюжету в 1830, 1831 (дважды), 1833-34 и 1838 (тоже дважды) годах. Образ героя последовательно укрупняется; в первых редакциях мелькали снисходительные эпитеты типа «бедный демон» и даже комичный «демон молодой». В 1841 г. Лермонтов, стремясь к публикации поэмы, создает VIII редакцию – так называемый «придворный список». До сего дня среди исследователей нет единого мнения, какой текст считать каноническим: VII редакцию, написанную без оглядки на цензуру, или VIII, более позднюю.

Апокрифический миф о падшем ангеле, рожденный из пророчества Исайи о судьбе Вавилона («Как упал ты с неба, Денница, сын зари!»: Ис., XIV, 12), в литературе поворачивался разными смысловыми гранями, смотря по тому, что было важно для автора. Дж. Мильтон в «Потерянном рае» видит героя тем, чем он стал теперь: противником Бога и носителем Зла – это Сатана. Дж. Г. Байрон в «Каине» видит прежде всего то, чем он был: мятежного духа, некогда принадлежавшего к воинству Неба, - это Люцифер («несущий свет»), и, соответственно, в нем подчеркнуто «прометеевское», «светоносное» начало: он про-*свещ*-ает Каина.

Демон Лермонтова – ни то, ни другое. По-гречески «демон» - □дух□. Для лермонтовского героя в прошлом остались и те дни,

Когда он верил и любил,
Счастливый первенец творенья,
и те, когда он боролся с Богом за владычество над людскими душами:
Однообразной чередой
Ничтожной властвуя землей,
Он сеял зло без наслажденья,
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивления.
И зло наскучило ему.

«Я враг небес, я зло природы», - скажет Демон Тамаре; но автор уклончиво именуется «духом изгнания» (в отличие от пушкинского стихотворения «Ангел», где он назван «дух отрицания, дух сомнения»). Он – не Сатана, потому что невозможно представить себе Сатану, «удалившегося от дел». Некогда он был херувимом; согласно христианской мифологии, херувимы – духи знания («Я царь познания и свободы»), в отличие от серафимов – духов любви. Но прописная буква – Демон – подчеркивает его единичность и единственность (злые духи в Евангелии говорят о себе: «имя мне легион»). Лермонтов, в сущности, создает новый образ и новый миф.

Двойственность облика Демона закрепляется уклончивыми и подчас противоречивыми его характеристиками. Везде, где речь идет о его чувствах и мыслях, преобладают самые общие, неразложимые на оттенки констатации, которые к тому же не всегда согласуются: как пишет И.Б.Роднянская, повествователю словно не дотянуться до героя.

Он был похож на вечер ясный:

Ни день, ни ночь, - ни мрак, ни свет!..

Эта неуловимость образа была почувствована М.А.Врубелем в его гениальной серии полотен, которые, по свидетельствам современников, он с упорством одержимого бесконечно переписывал, и всякий раз лицо Демона принимало разные выражения, как будто исключая возможность любой окончательности. Знаменательно сходство творческой судьбы этого образа у поэта и у художника - Демон годами сопутствует одному и другому, подталкивает на бесконечные переработки и все же остается незавершенным: Лермонтова убивают, Врубель сходит с ума.

Б.Т.Удодов отмечает, что герой «Демона» представлен в поэме в двух разных состояниях, которые в пушкинских стихотворениях («Демон» и «Ангел») даны раздельно, едва ли не как противоположные образы. Герой пушкинского «Демона»

Ничего во всей природе

Благословить он не хотел.

Герой «Ангела», созерцая райского духа, говорит:

Не всё я в небе ненавидел,

Не всё я в мире презирал.

Лермонтовский Демон проходит через любовь, как прошел через презрение и ненависть. И за этим снова открывается отрицание, еще более горькое и трагичное. В финале поэмы Демон, пересекающий путь ангела, который уносит душу Тамары, впервые назван «адским духом»:

Пред нею снова он стоял,

Но, Боже! – кто б его узнал?

Каким смотрел он злобным взглядом,

Как полон был смертельным ядом

Вражды, не знающей конца, -

И веяло могильным хладом

От неподвижного лица.

Демон и Тамара напоминают историю Арбенина и Нины, только абстрагированную от социально-исторической конкретики. – «Не я ее убийца!» - бросит Арбенин, имея в виду не иначе как Бога, не пожелавшего принять его раскаяние. Однако из чего оно, это раскаяние, рождается? Арбенин «воскрес для жизни и добра» после женитьбы на Нине. Демон говорит Тамаре:

Меня добру и небесам

Ты возратить могла бы словом.

Любовь – своего рода условие, которое герои предъявляют небу, назначенная ими цена возвращения в лоно благодати. Ни Арбенин, ни Демон не помышляют о безоговорочной «капитуляции»; в своем споре с Богом они чувствуют себя с ним на равных, свободно предлагающими противнику «почетный мир». Они могут пожалеть о

сделанном выборе, убедившись в его ошибочности, но сожаление это – рассудочного, а не нравственного свойства: в нем нет того, что можно было бы назвать раскаянием.

Исследователями отмечалось, что в мире Лермонтова присутствует Бог-отец Ветхого Завета, но не Бог-сын Евангелия; Закон, но не Благодать. Частотный словарь Лермонтовской энциклопедии зафиксировал число словоупотреблений имени Христа: в поэзии Лермонтова оно встречается 2 раза, против 168 упоминаний Бога (аналогичная картина – в драматургии и прозе), притом оба раза упомянуто мимоходом. Такая статистика не может быть простой случайностью. Она отражает представление Лермонтова о мироустройстве, в котором реально существует и царит ветхозаветная мораль воздаяния: око за око и зуб за зуб. Евангельская мораль прощения и милосердия («не судите, да не судимы будете») в полном смысле слова воспринимается как «не от мира сего»: это идеал, возвышенный, но умозрительный.

Богу не нужно раскаяние Арбенина и раскаяние Демона, тем более «на их условиях». Не только люди мстительны – Бог у Лермонтова тоже не прощает.

Но, как и в «Маскараде», существует земной механизм реализации этого телеологического принципа. Против Арбенина восстает не только его прошлое, в лице Неизвестного, но и собственная его душа, отравленная ядом скептицизма. Против Демона – не только Бог, но и его собственная «демоническая» природа, какой она стала после некогда совершенного выбора. Правильнее сказать, что *небесное* проявляет себя через *земное*.

Лермонтовский герой в широком смысле слова (центральный персонаж сюжетных произведений, лирический субъект стихотворений) обладает в ряду прочих одной устойчиво повторяющейся и очень важной чертой. Она и становится, в конечном счете, причиной его жизненной драмы. Для уяснения ее рассмотрим несколько разных по жанру и пафосу стихотворений поэта.

В балладе «Три пальмы» (1839) гордые своей красотой пальмы сожалеют, что жизнь их протекает в забытых песчаных степях и некому любоваться ими: «Не прав твой, о небо, святой приговор!»

И только замолкли – в дали голубой
 Столбом уж крутился песок золотой.

Эта поспешность ответа на их ропот уже внушает смутную тревогу. Один только Рок у Лермонтова откликается с такой быстротой на неосторожный призыв жертвы. К оазису движется караван, который отдыхает в тени пальм, а на ночь раскладывает из них костер, чтобы наутро уйти, оставив по себе пепелище.

И ныне всё дико и пусто кругом –
 Не шепчутся листья с гремячим ключом:
 Напрасно пророка о тени он просит –
 Его лишь песок раскаленный заносит...

Мольба о благе остается без ответа; исполняется лишь просьба самоубийственная. Это, между прочим, отличает «Три пальмы» от «Людмилы» Жуковского. В.Н.Турбин, комментируя это стихотворение, пишет, что жертва разделяет здесь с людьми виновность в своей гибели. Это следствие стремления красоты как бы превзойти самое себя, соединившись с пользой и признанием: дано много, но нужно еще больше...

В элегии «И скучно и грустно...» (1840) герой так же тяготится одиночеством, в котором проходят «лучшие годы», заполненные чем-то, на его взгляд, мелким и малоценным:

Любить... но кого же?.. **на время** – не стоит труда,
 А вечно любить невозможно.
 В себя ли заглянешь? – там прошлого нет и следа.
 И радость, и муки, и всё там **ничтожно**.

Ничего не стоит, по его мнению, то, что не дается со стопроцентной и бессрочной гарантией. Это же презрение к мизерным, быстротечным человеческим страстям звучит и в речах Демона, обращенных к Тамаре:

Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет **ни истинного** счастья,
Ни долговечной красоты.
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти **мелкой** только жить;
Где не умеют без **боязни**
Ни ненавидеть, ни любить.

Изображая свой идеал, Лермонтов неизменно конструирует в чем-то родственные картины. В раннем стихотворении «Желанье» (1832) узник, мечтающий вырваться на волю, хочет получить не только «черноглазую девицу, черногривого коня». Вторая строфа стихотворения рисует его в челноке посреди бурного моря, а третья – дремлющим под фонтаном в мраморном зале дворца, окруженного роскошным садом. Стихотворение обрывается многоточием, как бы говорящим: это еще не всё...

Одно из наиболее светлых созданий Лермонтова – «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837). Здесь появляется даже как будто «настоящий», не-символический летний пейзаж. Более того, при созерцании этого пейзажа герой ощущает душевное умиротворение, веру в счастье на земле и в Бога на небе. И, казалось бы, для этого нужно так мало:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под сенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой...

Кажется, Г.И.Успенский первым обратил внимание на некоторую несообразность в этом стихотворении. В очерке «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) он иронически заметил, что автор представил природу «в виде каких-то отборных фруктов, при особенном освещении»: разместил малиновую сливу под сладостной тенью, обрызгал серебристый ландыш душистой росой и осветил его «на выбор и утренней и вечерней зарей», да еще заставил приветливо кивать... Вдобавок «перемешаны и климаты и времена года». Приметы ранней осени (желтеющая нива, малиновая слива) комбинируются с весенними (ландыш). Невольно рождается чувство, что поэт конструирует некий умозрительный, небывалый пейзаж, где всё это может существовать **одновременно**; более того – только на этих условиях соглашается принять мир и Бога. «Когда – то», «когда – это»... «Когда?» - «Никогда!» Строфы стихотворения воспринимаются не как варианты, предьявленные «на выбор», а именно как элементы единой идеальной и фантастической картины.

То же мы видим в «Парусе»: «покой в бурях». То же - в итоговом «Выхожу один я на дорогу...»: образ жизни-в-смерти. То же – в картине, которую рисует Демон перед Тамарой:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной,
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью;

Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою...

Лермонтовский герой – максималист, и мир, который он соглашается принять, должен быть соткан из абсолютов. Компромиссы не для него, всё – по полной программе. Некогда Демон восстал против Бога, хотя власть Бога – единственное, что было над ним: неуязвимым, бессмертным, совершенным. Но этого мало: нужна еще и **абсолютная свобода**, свобода от воли Бога. И он ее получил, как свой выбор; но отпал не только от Бога, но и от всего Божьего мира. Неудивительно: абсолютная свобода – это абсолютная не-связанность, не-причастность, абсолютное одиночество, свобода от страха за всё, что может быть дорого. Совершенно свободен тот, кто ничего и ни за кого не страшится, ничего не имеет, ни к кому и ни к чему не привязан.

Лишь только Божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня.
Синело предо мной пространство;
Я видел брачное убранство
Светил, знакомых мне давно...
Они текли в венцах из золота;
Но что же? прежнего собрата
Не узнавало ни одно.

Абсолютная свобода, которую хотел и получил Демон, абсолютно обесмыслила его существование. Увидев Тамару, он признается, что «позавидовал невольню / Неполной радости земной». Но закон необратимости времени срабатывает и тут. Возврата нет. Мало того, любовь Демона несет смерть Тамаре, потому что ущемляет его свободу («И, видишь, - я у ног твоих!»). Тамара «устраняется» почти автоматически, как помеха для полной свободы Демона, полученной им безоговорочно и навечно.

И убивает ее, не желая того, сам Демон, со своей гордыней и жаждой абсолюта. Он зовет земное существо «в надзвездные края», в мир, сотканный из проблесков идеала, в некую эфемерную эстетическую утопию («утопия» – □ место, которого нет □). В «месте, которого нет» может существовать бессмертный дух, но человека перемещение туда убивает: Тамара «выбрасывается» в смерть.

Образ героя-индивидуалиста, оплатившего свою безрадостную свободу ценой чужих жизней и собственного счастья, «топора в руках судьбы», образ, воплощенный Лермонтовым в лирике, драматургии и поэмах, вернулся в прозе – странствующим офицером с подорожной по казенной надобности. Облик Печорина тоже кристаллизовался в сознании Лермонтова постепенно.

9.7. Проза Лермонтова. «Герой нашего времени»: композиция и система персонажей. Принцип реалистического психологизма

Среди прозаических опытов Лермонтова – записанная на Кавказе азербайджанская сказка «Ашик-Кериб» (1837), очерк «Кавказец» (1841), незаконченная фантастическая повесть «Штосс» (1841), в которой мотивы «Гамбовской казначейши» причудливо переплетаются с гофмановскими.

Фигура демонического героя выдвинута в центр незавершенного юношеского романа «Вадим» (1833-34), фабульный фон которого образует Пугачевское восстание. В лермонтоведении отмечалась очевидная связь замысла романа с «Дубровским»: тема народного бунта, возглавленного героем-дворянином, который мстит за зло, причиненное его семье. Троекуров и Дубровский у Лермонтова стали Палицыным и Вадимом. Как и

Дубровский, Вадим нанимается на службу к своему ничего не подозревающему врагу. Но на этом сходство кончается. Даже любовь Вадима (к сестре Ольге) становится лишней причиной для ненависти: Ольга любит Юрия, сына Палицына, а мрачный и жестокий Вадим, одержимый маниакальной идеей мщения, пугает ее. Вадим – жертва несправедливости не только людей, но и Бога: безобразный горбун, он озлоблен не на одного Палицына, а на весь мир и болен тем же ультраромантическим максимализмом, что и Демон: «Он должен был родиться всемогущим или вовсе не родиться», – замечает повествователь.

Не столь экзотические и более знакомые очертания приобретает портрет демонической личности в светском романе «Княгиня Лиговская» (1837). Лермонтов использовал для сюжетной интриги детали собственных любовных «романов» с Сушковой и Лопухиной; образ героя набросан как бы поверх двух просвечивающих слоев – автобиографического и «онегинского», адресующего к литературному «предшественнику». Эпиграф к роману позаимствован из «Евгения Онегина»; об Онегине напоминает и имя героя: Григорий Александрович Печорин. Фамилии-«гидронимы», построенные как типично дворянские (по имени родовых владений) и одновременно обобщающие (потому что ни Онега, ни Печора – большие реки – ни в чье личное поместье войти не могли), они были замечательны еще и тем, что содержали косвенное указание на характер своих носителей. Онегин и Печорин – люди-реки, текучие, переменчивые, бегущие в берегах собственной судьбы, но от времени до времени обнаруживающие свою стихийную природу.

Характер Печорина в «Княгине Лиговской» высвечивается в его отношениях с «людьми света» и в столкновении с «маленьким человеком» – бедным чиновником Красинским, который оскорблен высокомерием Печорина. Беглый набросок фигуры терзаемого социальными комплексами Красинского – своего рода промежуточное звено между «разночинским» вариантом печоринства и «подпольными» героями Ф.М.Достоевского. Однако и этот роман Лермонтова остался незавершенным; цели и задачи автора укрупнились, а возможности повествовательной техники совершенствовались быстрее, чем работа над текстом подходила к концу.

Не сразу сложился и «Герой нашего времени». «Бэла», «Фаталист» и «Тамань» были опубликованы по отдельности в 1839-40 годах. В первую редакцию романа вошли «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; в 1839 г. автор включил сюда (третьим по счету) «Фаталиста». В этой редакции роман назывался «Один из героев начала века». Окончательное название появляется в III редакции, где «Фаталист» перемещается в конец текста и присоединяется «Тамань». Написано «Предисловие к Журналу Печорина» (1840), а в 1841 году, при выходе 2-го издания, – общее предисловие автора к роману.

Печорин имел предшественников не только в русской (Чацкий, Онегин, Арбенин и др.), но и в мировой литературе. Чаще всего называют Рене (Ф.Р.Шатобриан), Чайльд-Гарольда (Дж.Г.Байрон), Адольфа (Б.Констан), а также героя «Исповеди сына века» А. де Мюссе. В последнем случае бросается в глаза сходство заглавий. – «Дух века, – пишет Мюссе, – ангел сумерек – промежуток между днем и ночью. Он сидел на мешке с мертвыми костями и, закутавшись в плащ эгоизма, дрожал от страшного холода. <...> Болезнь нашего века происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 года, носит в сердце две раны. Всё то, что было, уже прошло. Всё то, что будет, еще не наступило».

Как и Мюссе, Лермонтов отмечает связь характера с господствующим духом эпохи («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения...»). Однако прямое слово автора в романе представлено очень скупо и сдержанно, в отличие от Мюссе. Лермонтов воздерживается от эффектных метафор; избегает всё объяснять и истолковывать «от себя». Предисловие к роману содержит укол в адрес русской публики, в своем простодушии не понимающей басни, «если в конце ее не находит нравоучения».

Конструкция романа Мюссе – подробный авторский предварительный комментарий + исповедь героя. Конструкция «Адольфа» Констан – исповедь, обрамленная письмами «от издателя» и «к издателю». Отношения Октава и Бригитты, Адольфа и Эленоры прояснены всесторонне, характеры героев освещены исчерпывающе. Они сложны, но ничто в них не оставлено «за скобками».

«Герой нашего времени» утверждает – в жанре социально-психологического романа в прозе – принцип *реалистического психологизма*, обозначенный в главных своих чертах Пушкиным. Мы знаем о герое романа очень многое, но не всё.

Развернутая характеристика Печорина сделана трижды, с последовательным укрупнением. «Общий план» принадлежит Максим Максимычу («Бэла»): «он был такой тоненький, беленький...». Так же обобщена оценка характера: «немножко странен». Неискушенный взгляд непонимающего человека фиксирует только внешние странности: выносливый – и изнеженный; нервный – и хладнокровный. В час смерти Бэлы «его лицо ничего не выражало особенного»; после этого он «был долго нездоров, исхудал...». У Максим Максимыча нет ключа к этим загадкам; он не в состоянии даже увидеть дистанцию, отделяющую его от Печорина, – кроме дистанции социальной: «Я не богат, не чиновен...»

Второй портрет принадлежит повествователю. Он развернут на полторы страницы. Его доминанта – последовательный контраст: между небрежностью и щегольством в costume, походкой и жестами, первым и вторым впечатлениями о его возрасте – даже между цветом волос и бровей. Акцентировано описание глаз, тоже оставляющих противоречивое, тревожное впечатление:

«... они не смеялись, когда он смеялся! <...> Из-под полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском <...> ...то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его – непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен».

Этот эскиз набросан человеком, много лучше понимающим Печорина – и именно по этой причине не притязающим на окончательность характеристик. В следующем далее «Предисловии к Журналу Печорина» он замечает, что его мнение о характере Печорина отражено в заглавии книги. Заглавие между тем лексически двусмысленно. Основные значения слова «герой» – 1) человек, совершающий подвиги, необычный по своей храбрости; 2) главное действующее лицо произведения; 3) человек, воплощающий в себе черты эпохи, среды; 4) тот, кто привлекает к себе внимание. Все указанные значения относятся к Печорину, но первое и третье находятся между собой в отношениях скрытой антитезы: герой как исключение и герой как тип (т.е. то, что часто встречается). Невольно вспоминается выражение В.О.Ключевского: «типическое исключение».

Подобное совмещение заряжено конфликтом. «Гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума», – замечает Печорин. – «Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения...»

Такова характеристика *лишнего человека* «по Лермонтову». Эти слова – уже из Журнала Печорина. В нем представлена точка зрения «изнутри». Стоит отметить, что это не исповедь, как «Мцыри» или роман Мюссе; не письма, как «Юлия» Ж.-Ж.Руссо. Слово письма и исповеди ориентировано на *другого*, слушателя. Печорин пишет свой Журнал *для себя*: «всё, что я в него ни брошу, будет со временем для меня драгоценным воспоминанием». Опять-таки, в Журнале рефлексия «включается» не сразу. «Тамань» почти свободна от нее: она состоит из событий, действий и эмоциональной реакции героя. Суждения Печорина о жизни и своем месте в ней появятся только во II части романа: «Княжне Мери» и «Фаталисте».

Из этого не следует, что окончательная истина о герое содержится в его самооценках, а все, что им предшествует – только черновые наброски. От внешнего к

внутреннему – это лишь направление, в котором разворачивается характеристика героя, ни на одном этапе не приобретающая характера завершенности. Не случайно Лермонтов «освобождает» Печорина от предыстории, которой располагал его ранний прообраз – герой «Княгини Лиговской». Мы почти ничего не узнаем о его семье, воспитании, прошлом – чего, казалось бы, естественно было ожидать, и чему уделено столько внимания в «Евгении Онегине». Знаменитый монолог «Да, такова была моя участь с самого детства!» - формально строится как «исповедальное» слово, но по существу это слово «ролевое»: не случайно оно почти повторяет монолог Радина из ранней драмы «Два брата». В романе оно рассчитано на реакцию собеседницы – княжны Мери, и Печорин произносит его, по собственным словам, **«приняв глубоко тронутый вид»**. Внимание его полностью концентрируется на произведенном впечатлении; соотношение искренности и наигранности в этом, якобы непроизвольно вырвавшемся, признании остается неопределимым. Еще В.Г.Белинский в статье «Герой нашего времени» (1840) тонко заметил, что «тут было и то и другое».

Итак, характеристика героя в духе *реалистического психологизма* строится как сознательно незавершенная и не полностью верифицируемая. В то же время она носит многоуровневый характер.

1. Характеристики героя другими лицами: они взаимно подтверждаются, или противоречат, или дополняют друг друга. Разумеется, это не только приведенные выше оценки Максим Максимыча и повествователя, но также суждения Вернера и Веры и даже таких психологически далеких от Печорина людей, как Мери и Грушницкий. Замечательно совпадение в их последних, обращенных к Печорину репликах. – **«Я себя презираю, а вас ненавижу»**, - говорит Грушницкий перед роковым выстрелом. – «Вы должны презирать меня», - скажет Печорин, признаваясь княжне в своей игре (по сути, тот же выстрел). – «Я вас ненавижу...» - отвечает Мери. Обе его жертвы интуитивно чувствуют, что Печорин недоступен для их взгляда «сверху вниз», для их презрения.

2. Автохарактеристика «для другого», искренность которой, как уже было сказано, носит «мерцающий» характер. Бесспорно, слова, предназначенные для Мери – не полная ложь, но даже те, что адресованы Вернеру, - не полная правда, хотя и предваряются вопросом Печорина: «Хотите ли, доктор, чтоб я раскрыл вам мою душу?..» Печорин с душой нараспашку – зрелище невообразимое. При этом сплошь и рядом исследователи, рассуждая о характере Печорина, без тени сомнения подкрепляют свои суждения фразами, выхваченными из этих небесспорных откровений:

«Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления <...>: во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня...» (Максим Максимычу);

«Я был готов любить весь мир, - меня никто не понял: я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли...» (Мери);

«Из жизненной бури я вынес только несколько идей – и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. <...> Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» (Вернеру).

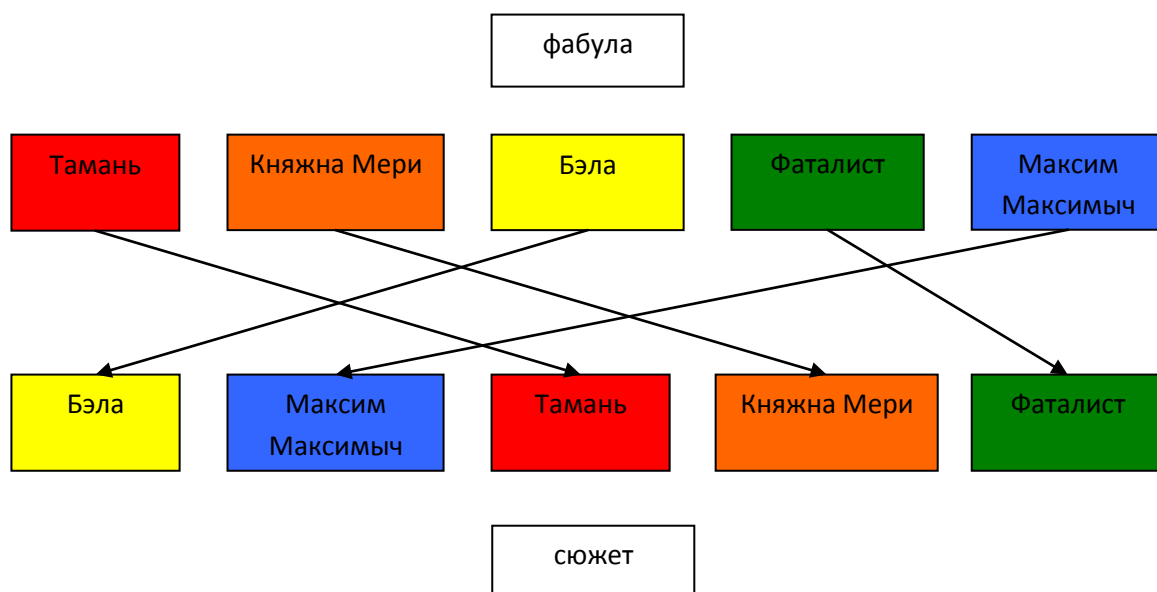
3. Самооценка «для себя», дневниковая запись. Такой самоанализ может быть ретроспективным (обращенным в прошлое) и синхронным. В первом случае он тяготеет к обобщению - например, монолог: «Зачем я жил? для какой цели я родился?..» Во втором – налицо калейдоскопическая фиксация потока мыслей и чувств, позволившая Н.Г.Чернышевскому назвать Лермонтова предшественником Л.Н.Толстого в изображении «диалектики души». Пример – бурная, стремительная смена переживаний, владеющих Печориным во время тщетной попытки догнать Веру. (Этот эпизод показывает, между прочим, как преувеличено его заявление Вернеру, что в нем нет «ни одного чувства».)

4. Высказывания героя о других людях, явлениях и т.п., косвенно характеризующие говорящего: «Есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! <...> А что такое счастье? Насыщенная гордость». Впрочем, такую роль играют не обязательно декларации системы ценностей героя, как бы замечательны они ни были сами по себе. Психологический облик Печорина создается не в меньшей мере из нарисованных им словесных пейзажей: «чудесным видом» из окна открывается его дневник в «Княжне Мери». Ветер усыпает письменный стол Печорина белыми лепестками цветущих черешен, на западе вид синеющей горы приводит его на память пушкинскую строчку (из стихотворения «Туча»), а воздух «чист и свеж, как поцелуй ребенка»: сравнение, записанное **для себя**, в дневнике и не рассчитанное на то, чтобы «произвести впечатление».

Все эти характеристики сливаются в сложном контрапункте, торопятся дополнить или опровергнуть друг друга, а то и сами себя, поскольку отражают текучее, движущееся сознание. Пытаясь догнать Веру, герой чувствует, что она ему «дороже жизни, чести, счастья»; и тут же, заплакавшись, замечает, что это полезно для здоровья и поможет ему крепче спать ночью. Б.Т.Удодов констатирует, что почти каждому значительному свойству его характера сопутствует противоположное: иронии – лиризм, равнодушию – любопытство.

5. Наконец, важнейшим средством создания характеристики и образа героя становится само действие романа, показывающее его не только в словах, собственных или чужих, но и в поступках, в столкновениях с другими людьми. Это выводит нас к проблеме композиции романа: системе персонажей и выстроенной последовательности составляющих текст повестей.

В произведении налицо нарушение сюжетной последовательности событий относительно фабульной. «Естественная» хронология такова: Печорин приезжает на Кавказ через Тамань, попадает в Пятигорск; после дуэли с Грушницким, очевидно, выслан в глухой крепостной гарнизон за Терек под начало Максим Максимыча и спустя пять лет снова встречается с ним проездом в Персию. Но ни одна из повестей, отражающих эти происшествия, не остается на «своем» месте: все они сдвинуты.



Обычно этот сдвиг относится на счет задачи последовательно углубить план изображения героя: сначала – глазами простодушного армейского капитана, потом – близкого к автору повествователя, далее – дневник («взгляд изнутри»). Такой прием действительно имеет место, но не исчерпывающе объясняет расстановку повестей.

Прежде всего, отсутствие временной последовательности в свете концепции С.В.Ломинадзе предстает как отражение распада исторического времени, сделавшегося «несобытийным» и «нерезультативным». Какие-то события, разумеется, продолжают случаться, но в общем ничего не меняется, хаотические мелкие движения не нарушают застылости целого. Там, где отсутствует наблюдаемая линия развития, категория времени обесмысливается: не все ли равно, в каком порядке возникают факты, если из них ничего не вытекает? Прерывистое течение сюжета, – пишет Е.Н.Михайлова, – воплощает судьбу человека, который ставит ход жизни в зависимость от случая.

Вслед за историческим временем пропадает и время «личное». «Евгений Онегин» начинался и заканчивался образом дороги, путешествия, ассоциативно связанным с представлением о жизненном и нравственном пути человека. Одна из тем романа – духовное взросление. И Евгений, и Татьяна, и, наконец, сам Автор изменяются по мере движения сюжета.

Фабула «Героя нашего времени» также открывается и заключается мотивом пути: в «Тамани» Печорин – проездом на Кавказ, в «Максим Максимыче» – на дороге в Персию. Но у Лермонтова фигура его героя не ассоциируется с движением и становлением, скорее – с лихорадочным метанием зверя в клетке. В начало и конец романа он перемещает повести, действие которых происходит **в крепости**. В «Бэле» Печорин прибывает под начало Максим Максимыча, сообщая, что «ему **велено** остаться в крепости»; в «Фаталисте» он туда **возвращается** после кратковременного пребывания в казачьей станице. Композиция романа, по определению Б.Т.Удодова, концентрическая: все части его представляют собой как бы замкнутые круги, каждый из которых содержит суть произведения во всем объеме, хотя и не во всей глубине; и обрамлены они образом тюрьмы, как в лермонтовском «Узнике» (1837).

Такой тип конструкции оказывается возможным только потому, что личность Печорина, по сравнению с Онегиным, предстает как уже вполне сложившаяся. Нельзя представить себе пушкинский роман (при всей его свободе) состоящим из произвольно перемешанных эпизодов, выхваченных то из конца, то из середины и т.д. В начале и в конце романа – два «разных» Онегина и еще более две «разные» Татьяны. Печорин везде равен сам себе: он тот же и в «Бэле», и в «Максим Максимыче», и только простоватый капитан полагает, будто Печорин при их первой встрече был другим и больше интересовался им, Максим Максимычем, чем при последнем мимолетном свидании.

Необходимо подчеркнуть, что эта неизменность характера нисколько не отменяет его сложности, противоречивости и даже недосказанности, но все печоринские страсти и движения души бурлят в уже твердо очерченных рамках. («Озлобленный ум», «кипящий в действии пустом» – так и хочется отнести к Печорину эту характеристику, хотя она – о романских героях из онегинского круга чтения.) Двигутся его эмоции, мысли; необычайную энергию развивает он в своих действиях (куда там Онегину!) – но все эти противоречия и эта сложность в любом эпизоде романа, так сказать, самотождественны. Ему не измениться, и это впечатление безнадежности подкрепляется сообщением о смерти Печорина, которое предпослано основной части его истории, изложенной в Дневнике. Перед нами *дневник мертвого человека*. Мрачное впечатление усугубляется фразой, которая открывает Предисловие повествователя к «Журналу Печорина»: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, **умер**. **Это известие меня очень обрадовало**: оно давало мне право печатать эти записки...». Несмотря на деловое пояснение причин радости и на то, что повествователю, бесспорно, не приходится скорбеть о смерти почти незнакомого человека, это мимоходом брошенное замечание обдает холодом, как непосредственная, произвольная реакция мира на уход человека:

Иди себе дальше; о странник! тебя я не знаю...

Разорванная композиция романа, таким образом, решает две взаимодополняющие задачи. Выхватывая отдельные эпизоды жизни героя, она демонстрирует внутреннюю завершенность этого характера, более не изменяемого: как ни тасовать эти сцены, результат один и тот же. И вместе с тем фрагментарность оставляет ощущение недосказанности, загадки печоринской личности, «странной» даже для себя, не только для других. «Странный человек» - называлась юношеская драма Лермонтова, монолог из которой автор «передал» Печорину. Оживает этимологическое родство этих слов: *странник* – *странный* – *посторонний* (стоящий в стороне). Печорин – и то, и другое, и третье.

Я странен; а не странен кто ж?

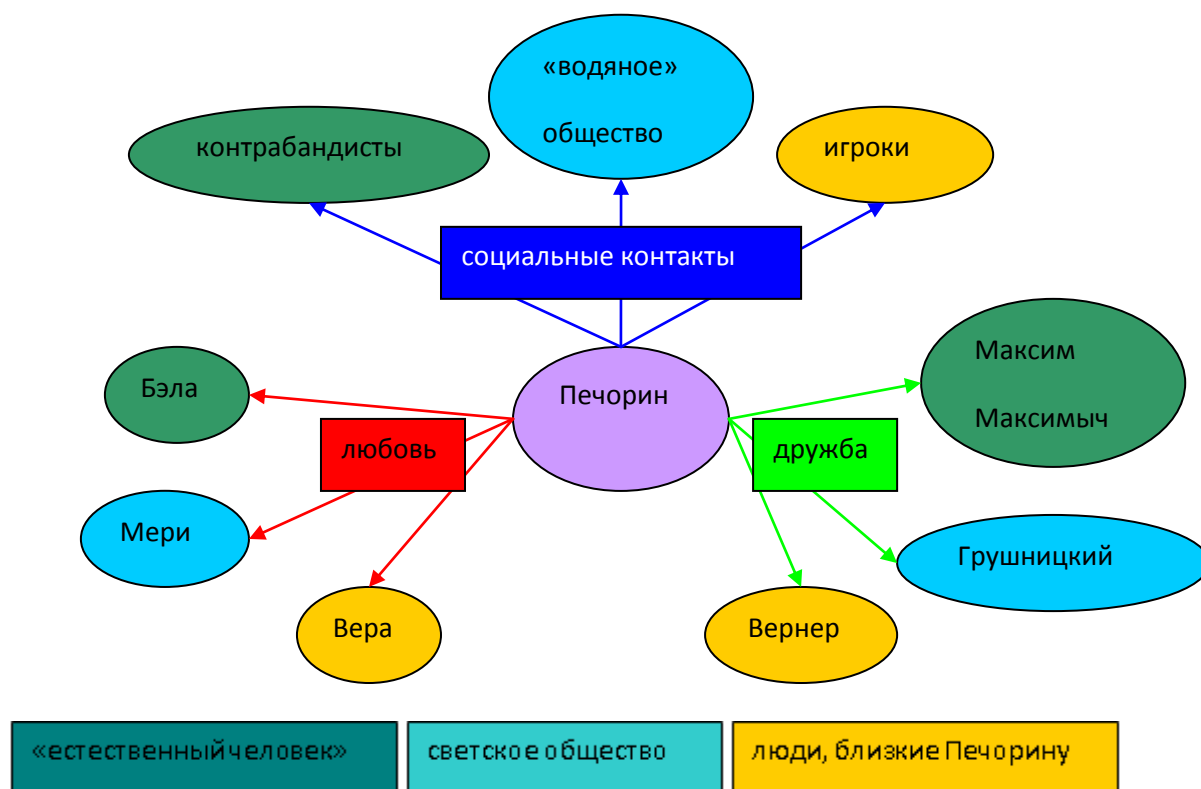
Тот, кто на всех глупцов похож;

Молчалин, например...

«На всех глупцов похожий» нестранный герой тоже есть в романе Лермонтова, но, в отличие от Молчалина, Грушницкий жаждет если не быть, так хотя бы казаться «странным». Благодаря этому по отношению к Печорину он играет примерно ту же роль, что по отношению к Чацкому играл не Молчалин, но Репетилов. И он так же раздражает.

В отличие от «Евгения Онегина», «Герой нашего времени» - роман одноцентричный, и все персонажи, даже подробно разработанные, представлены прежде всего в своем отношении к Печорину. В сюжетном плане все эти отношения перерастают в столкновения и катастрофы, даже те из них (и в первую очередь те), которые вырастают из желания героя сбросить с себя проклятие одиночества.

Понятие «система персонажей» в этом произведении, таким образом, тождественно системе его конфликтов и предстает в виде стройной, художественно сбалансированной композиции. Автор экспериментирует над характером Печорина, изучая его в отношениях разного типа: в любви, дружбе и социальных (в основном значении слова) контактах. И каждый из них, в свою очередь, реализуется в трех вариантах: герой сталкивается, во-первых, с «естественными» людьми, во-вторых, с массовой разновидностью людей «света», в-третьих, с отчасти подобными себе личностями.



Светское общество питает к Печорину (как и к Онегину) заметную неприязнь, смутно чувствуя его «странность» и пренебрежительное отношение. Это не мешает людям, подобным Грушницкому, набиваться на приятельство и смехотворно подражать Печорину, воспроизводя по своему разумению модель поведения разочарованного героя. Романтический жест превращается в ужимку, мысль – во фразу, личность имитируется маскарадным костюмом: Грушницкому настойчиво сопутствует упоминание о «серой шинели», которую тот носит вместо юнкерского мундира, чтобы сойти за страдальца, разжалованного в солдаты из-за дуэли или вольнодумства. Невнятные комментарии Грушницкого служат той же цели: напустить побольше маскарадного туману. «Он мне сам говорил, что причина, побудившая его вступить в К. полк, останется вечною тайной между им и небесами», – иронизирует Печорин. Один костюм сменяется другим, но он тоже не в силах утаить прикрываемой им пустоты. Портрет Грушницкого весь почти построен из костюмных деталей:

«К третьей пуговице пристегнута была бронзовая цепочка, на которой висел двойной лорнет; эполеты невероятной величины были загнуты кверху в виде крылышек амура; сапоги его скрипели; в левой руке держал он коричневые лайковые перчатки и фуражку, а правую взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитой хохол. <...>

Черный огромный платок, наверху на высочайший подгалстушник, которого щетина поддерживала его подбородок, высывался на полвершка из-за воротника; ему показалось мало: он вытащил его кверху до ушей <...>.

- Скажи-ка, хорошо сидит на мне мундир?.. Ох, проклятый жид, как под мышками режет!.. Нет ли у тебя духов?

- Помилуй, чего тебе еще? от тебя и так уж несет розовой помадой...

- Ничего. Дай-ка сюда...

Он налил себе полсклянки за галстух, в носовой платок, на рукава».

Вещная деталь акцентирована, выделена гиперболой (*двойной, невероятный, огромный, высочайший* и т.п.). Она выдает не только отсутствие вкуса, но мучительное желание как-то утвердиться в мире, обозначить себя в нем. Если не сознание, то инстинкт подсказывает пустому человеку, что масштаба его личности недостаточно, чтобы не слиться с толпой, и требуется уделять повышенное внимание «оформлению». Вещь прикрывает нищету души, отделяет пустоту внутри от пустоты снаружи, сообщая ей видимость существования. Вероятный прототип Грушницкого – будущий убийца Лермонтова Н.С.Мартынов (в их кругу бытовало характерное прозвище «Мартышка», вряд ли основанное на одном звуковом сходстве) – обнаруживал такие же наклонности. Он щеголял в экзотическом костюме горца, в бешмете и папахе, с огромным кинжалом. Смешное пристрастие кончилось совсем не смешно. На светском вечере у Верзилиных до Мартынова долетела реплика Лермонтова: «*Montagnard au grand poignard*» («горец с большим кинжалом»), взбесившая Мартынова и послужившая причиной роковой дуэли. Развязка ее в жизни оказалась прямо противоположной по отношению к романной.

Отношения Печорина и Грушницкого неотвратимо развиваются в направлении столкновения, потому что оба они бессознательно раздражают друг друга: Грушницкий завидует, Печорин видит в нем злобную и несправедливую карикатуру на себя, на собственную разочарованность и скуку.

Окружение Печорина давно и до тонкостей им изучено и ему как таковое, в общем, неинтересно. Он видит этих людей как стеклянных: и Грушницкого, и его компанию, и все «водяное общество», и княжну Мери. Это отчасти и помогает ему успешно противостоять их интригам. Слабое развлечение (учитывая, что он легко разгадывает их тактику) – но все же развлечение: «Они меня забавляют, волнуют мне кровь».

Ради развлечения Печорин разыгрывает и роман с княжной, сожалея только о том, что он протекает без освежающих отклонений от стандартного, надоевшего сценария: «Я все это знаю наизусть – вот что скучно!» Вызвав Мери на признание в любви, он отмечает для себя: «Она проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль доставляет мне

необъятное наслаждение: есть минуты, когда я понимаю Вампира... А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия!»

Предсказуемость, однотипность реакций его «объектов» невольно подталкивает Печорина относиться к ним как к одушевленным марионеткам, а заодно уж искать себе других, устроенных, по крайней мере, на иной манер, - чтобы можно было повозиться в поисках нужных веревочек и пружинок. Это объясняет тот «экспериментаторский» интерес, с которым он дразнит контрабандистов в «Тамани»: «А если б я, например, вздумал донести коменданту?» - и который едва не стоит ему жизни. Это объясняет и его временное сближение с Максим Максимычем, чьим мнением о «предопределении» Печорин интересуется и задушевно сетует, «что если он причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив». Капитан принимает все эти знаки доверия за чистую монету и глубоко поражен нескрываемым равнодушием Печорина при последней встрече. Вопрос Печорина: «неужели я не тот же?..» - звучит для него как насмешка. Тот же, конечно, тот же, - да вот Максим Максимыч-то увидел его только сейчас.

Естественный человек оказывается, в конечном счете, ничуть не интереснее, и его пресные (в глазах Печорина) добродетели наскучивают едва ли не скорее пошлых пороков человека светского. - «Любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, я за нее отдам жизнь, - только мне с нею скучно». Впрочем, это именно Бэле, а не самому Печорину приходится жизнью оплатить его очередной опыт, вылившийся в это замечание.

Можно, вероятно, не удивляться тому, что не складываются отношения Печорина с людьми, так далеко от него отстоящими по своему уровню и интересам. Но в романе есть герои, до некоторой степени ему близкие. Это в первую очередь Вера и Вернер. Показательно созвучие имен, а также почти символическая и одновременная утрата Печориным возлюбленной и друга, а с ними - той *веры*, к которой он стремится, но не может ее обрести.

Как и его небесный «двойник», Демон, Печорин делается жертвой своей сверхценной идеи свободы - абсолютной свободы, так как лермонтовские герои не приемлют ничего условного и относительного. В результате она становится свободой не для чего-то, а от всего, в том числе от всех привязанностей. Демон и Печорин как бы создают вокруг себя поле глухой изоляции: людей, к ним приблизившихся, отбрасывает или убивает на месте, как будто невидимая рука ревностно блюдет свободу героев от тех, кто мог бы каким-либо образом ее ограничить. Жестокий парадокс ситуации в том, что такая свобода не только безрадостна, но оборачивается настоящим рабством, ибо не столько она принадлежит герою, сколько он находится у нее в плену и даже отдает себе в этом отчет. Рассуждая о том, что страх перед женитьбой всегда убивал в его сердце самую страстную любовь, Печорин задумчиво замечает: «Двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх...»

И он, и Вера понимают печальную ущербность их отношений. - «Ты любил меня как собственность», - пишет она, не упрекая, а констатируя факт. И себе Печорин признается: «Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания - и никогда не мог насытиться». Любовь никогда не наполняет души лермонтовских героев. Они - как пески пустыни: все впитывают и ничего не отдают, и именно потому всегда сухи и томятся неутолимой жаждой.

Не складывается и дружба. Фигура «скептика и матерьялиста» Вернера в романе косвенно подтверждает феномен «печоринства» как общественного недуга, которым заражены уже разные слои общества. Разночинец Вернер сближается с дворянином

Печориным на почве общности «убеждений»: один верит только в то, что однажды умрет, другой, кроме того, убежден, что однажды «имел несчастье родиться».

Интеллектуальная и даже духовная близость их не предполагает, впрочем, близости душевной – и по очень простой причине. Типическая (общечеловеческая) составляющая этого характера – та самая «болезнь» свободой как одиночеством, о которой только что было сказано. Общее между Печориным и Вернером – то, что по природе своей они одиночки, а одиночки не могут образовать никакого прочного союза. Разъединяет их именно то, в чем они схожи. Печорин сам полусознательно проводит между собой и Вернером границу, за которую предлагается не переступать:

- «Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя. Итак, **размена чувств и мыслей между нами не может быть**: мы знаем один о другом всё, что хотим знать, и **знать больше не хотим**; остается одно средство: рассказывать новости».

Эта программа в дальнейшем и реализуется. После убийства Грушницкого Вернер отворачивается от Печорина в буквальном («Он не отвечал и с ужасом отвернулся») и в переносном смысле. Последнюю записку от него Печорин читает как раз перед тем, как распечатать прощальное письмо Веры. Вернер сухо сообщает, что последствия дуэли улажены, и заключает словами: «Можете спать спокойно... если можете. Прощайте...»

Наутро, вероятно, именно воспоминание об этой записке заставит Печорина с горечью рассуждать (по случайному поводу) о людях, которые сначала оказывают поддержку в сомнительных предприятиях, «а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!»

Есть в романе и еще один чем-то близкий Печорину герой. Это поручик Вулич, самый выразительный и яркий представитель компании офицеров-игроков в «Фаталисте». Вальсингамовский гимн Чуме («Есть упоение в бою...») отражает в равной мере самоощущение и Вулича, и Печорина. – «Я как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами...» - говорит Печорин, играющий с людьми и судьбой. Вулич - воплощение самого духа игры. Отчаянно храбрый, замкнутый, угрюмый, поглощенный своей единственной страстью, - он, наконец, приносит ей символическую жертву: собственную жизнь. И жертва его сначала отвергается, а потом, уже неожиданно для него, принимается. То же самое произойдет с Печориным.

Роман заканчивается эпизодом, представляющим нам героя в тот кульминационный момент, когда он, неизменно выходящий победителем из поединков с людьми, бросает вызов самой Судьбе. С горькой иронией поглядывая на звезды, Печорин чуть ли не завидует древним людям, полагавшим, будто «целое небо» принимает участие в их делах; в то время как их жалким потомкам остается на долю лишь переходить «от сомнения к сомнению». И это рассуждение героя, и события повести приводят на память стихотворение Е.А.Баратынского «К чему невольнику мечтания свободы?..» (1833). Спор двух голосов, один из которых видит жребий всего земного неотвратимо предначертанным, а другой горячо обрывает его: «... не вышня ли воля / Дарует страсти нам?» - заканчивается меланхолическим замечанием:

...О, тягостна для нас

Жизнь, в сердце бьющая могучею волною

И в грани узкие втесненная судьбою.

Эта же непостижимая загадочность истинного закона Судьбы, предназначающей людей то ли для рабства, то ли для мятежа, проступает в сюжете «Фаталиста». Пистолет дает осечку, когда Вулич стреляет себе в лоб, - но через час, когда он далек от мыслей об опасности, его убивает пьяный казак. Печорин выигрывает свой «раунд», заведомо рискуя жизнью, - но читателю этих строк заранее известно, что он уже умер, - умер, «возвращаясь из Персии». Судьба уклоняется от прямого вызова, чтобы ударить исподтишка.

Так же двойится жизненная роль и личность героя. Страстный адепт *свободы*, Печорин вынужден признаться себе: «**судьба** как-то всегда **приводила меня** к развязке чужих драм, <...> **неволью я разыгрывал** жалкую роль палача или предателя». В поисках развлечений Печорин разрушает чужие жизни; но сама маниакальная настойчивость, с которой он стремится доказать (себе или другим?) собственное превосходство над людьми, наталкивает на мысль о некой внутренней ущербности, несамодостаточности. – «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, **поглощающую все**, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы». Может быть, еще и потому так раздражает Печорина Грушницкий, что эта воплощенная пустота предстает оскорбительной пародией на зияющие провалы в его собственной душе.

И вместе с тем, при всех своих пороках, Печорин предстает как личность непобедимо обаятельная. Замечателен результат, полученный одной учительницей, которая, потратив много сил на развенчание лермонтовского героя, в заключение задала классу риторический вопрос: «Хотели бы вы, девочки, повстречать в жизни такого человека, как Печорин?» И обомлела, услышав дружный ответ: «Да, конечно!» Необоримо притягивающий к себе людей тем злом и страданиями, которые он им несет, палач и одновременно жертва, Печорин на всех «уровнях» своего романного существования – психология, характер, социальная роль – демонстрирует фундаментальный принцип построения художественного образа и всей художественной системы Лермонтова: принцип антитезы.

9.8. Принцип антитезы в творчестве Лермонтова

Антитеза как фиксирование контрастов, противоположностей закономерно становится одним из важнейших приемов романтической литературы, акцентирующей разлад идеала и действительности. Более того, она превращается в своего рода точку зрения, принцип мировосприятия – и в творчестве Лермонтова это явление достигает своего предельного развития. Ю.М.Лотман замечал, что любая идея в сознании Лермонтова получала значение только в своем крайнем выражении и при условии, что на другом полюсе ей соответствует «противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема. <...> Эта схема исключала всякую возможность контактов: лермонтовский герой жил в пространстве оборванных связей».

Авторы «Лермонтовской энциклопедии» предлагают рассматривать несколько взаимосвязанных уровней антитез в творчестве Лермонтова:

1. Антитезы философско-поэтического типа: *добро – зло, красота – уродство, вера – рассудок, подлинное – кажущееся, время – вечность* и т.п. Они слитно даны в одном и том же образе, но слитность эта не гармонической природы: она несет в себе непримиримую борьбу враждующих начал. Такого рода – отрицательное обаяние Печорина (добро + зло) или прекрасной и коварной царицы Тамары из баллады «Тамара» (подлинное + кажущееся). В стихотворении 1831-го июня 11 дня» поэт пишет:

Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном всё чисто, а в другом всё зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

2. Антитезы образов и мотивов: *небо – земля, буря – покой, звук – безмолвие, взгляд – слепота* и т.п. Они могут выступать как средства воплощения философско-поэтических

антитез: например, *небо – земля* в некоторых аспектах соотносятся как образные реализации антитез *подлинное – кажущееся* и *вечное – временное*. Лермонтовский герой изнемогает в попытке соединить эти разрывы. Пустынная тишина оазиса в ответ на ропот трех пальм сменяется звуками приближающегося каравана, а им на смену приходит снова молчание, - но это уже молчание смерти («Три пальмы»). Мир «сам по себе» может пребывать в гармонии («Чисто вечернее небо, / Ясны далекие звезды...»), но личность автоматически из нее исторгается:

Чем ты несчастлив,
Скажут мне люди?
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо –
Звезды и небо! – а я человек!..

(«Небо и звезды», 1831)

3. Антитезы персонажей – «парных» героев, враждующих между собой: явно, как, например, герои «кавказских» и «древнерусских» поэм, или подспудно, как Печорин и Грушницкий. Эти «полюса» притягиваются, и результатом становится катастрофа – не только там, где сталкиваются противники, но и там, где стремятся «взаимодополниться» противоположности. Возникает вспышка аннигиляции: витязь и русалка («Морская царевна»), Арбенин и Нина, Демон и Тамара, Печорин и Бэла.

4. Антитезы жанров предстают специфически лермонтовским преломлением общего процесса размыwania жанровой системы. В пределах одного произведения оказываются реализованы противоположные жанровые установки: надгробная элегия и инвектива («Смерть поэта»), сатира и идиллия («Как часто, пестрою толпою окружен...»); молитва зло пародируется («Благодарность»), а роман составлен из пяти произведений разной жанровой природы: путевой очерк, рассказ на бивуаке, светская повесть, кавказская новелла (Б.Т.Удодов).

5. Антитезы стилистические, тяготеющие к оксюморонным сочетаниям: «Была без радости любовь, / Разлука будет без печали»; «...венец терновый, / Увитый лаврами...»; «...счастья не ищет / И не от счастья бежит...»

До известной степени связана с антитетичностью лермонтовского творчества и проблема художественного метода. Вопрос о романтической или реалистической его природе до сего дня не решается однозначно. К.Н.Григорьян считает лермонтовский метод от начала до конца романтическим (хотя и оговаривается, что это романтизм «истинный», т.е. прогрессивный). В.А.Мануйлов полагает, что движение Лермонтова шло в направлении «от романтизма к реализму» и «Герой нашего времени» есть уже последовательно реалистическое произведение. Однако большинство исследователей (Л.Я.Гинзбург, А.И.Журавлева, Е.А.Маймин, Д.Е.Максимов, В.М.Маркович, Е.Н.Михайлова, Б.Т.Удодов, У.Р.Фохт) теми или иными словами говорят о взаимодействии в творчестве Лермонтова признаков обеих художественных систем – «зрелого романтизма и раннего реализма» (А.И.Журавлева), об особом характере его «синтетического» (Е.А.Маймин), «романтико-реалистического» (Б.Т.Удодов) метода.

Не абсолютизируя эту проблему (имеющую все же отчасти «номенклатурный» характер), следует заметить, что такая крупная фигура, как Лермонтов, бесспорно, неудобна для размещения на четко маркированных полях научных дефиниций – в том числе в силу его отмеченного тяготения к восприятию и оценке мира через призму антитезы. Тем не менее, раннее его творчество, бесспорно, есть творчество романтика. «Пограничный» характер метода дает о себе знать в последние годы. Бессмысленно гадать, какое направление приняла бы его эволюция в дальнейшем, но, во всяком случае, «Мцыри» и «Демон» - поэмы исключительно романтические; а вот «Герой нашего времени» по ряду «позиций» (характер психологизма, проблема отношений между личностью и средой / обществом) много ближе к реализму, чем к романтизму. «Одноцентренный» характер романа, автобиографическая подоснова образа главного

героя, выдвигаемые в качестве главных аргументов в пользу его романтической природы, в принципе не заказаны и реалистическому произведению.

Жизненный путь самого автора от начала до конца был путем *романтического жизнестроения*. Лермонтов сочетал в своей личности черты всех основных типов романтического героя: и «романтического энтузиаста», и творческой личности, и индивидуалиста, противопоставляющего себя миру, и, наконец, «человека судьбы». В.Ф.Ходасевич вспоминает о чьем-то суеверном предчувствии накануне лермонтовской юбилейной годовщины: «Он был такой несчастный человек, что и юбилей отпраздновать не удастся – что-нибудь помешает».

Накануне столетнего юбилея Лермонтова Россия оказалась втянута в первую мировую войну. Столетняя годовщина гибели поэта пришлось на лето 1941 года...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Перечислите устойчивые мотивы лермонтовской лирики. Какие из них можно считать самыми главными? Что за картина мира возникает на их основании?

2. Поработайте самостоятельно с лермонтовскими стихотворениями: «1831 июня 11 дня», «Я не унижусь пред тобою...», «Желанье», «Парус», «Смерть поэта», «Дума», «Памяти А.И.Одоевского», «Воздушный корабль», «Тучи», «Пленный рыцарь», «Листок», «Выхожу один я на дорогу...», «Пророк». Выделите в них *слова-сигналы*, определите ключевые мотивы. Проверьте правильность определения мотивов по приведенной выше таблице. В чем вы видите особенность воплощения каждого из них?

3. Чем различается отношение к миру лермонтовского и пушкинского героев? Какими внутренними установками это объясняется?

4. Какая «модель» судьбы преимущественно действует в художественном мире Лермонтова? Подтвердите примерами.

5. Раскройте содержание универсального понятия «лермонтовский герой». Какие черты для него свойственны? Что общего между лирическим героем стихотворений, Измаил-беем, Арбениным, Мцыри, Демоном, имея в виду, что все они – типичные герои Лермонтова?

6. Найдите самостоятельно 2-3 сборника, посвященных проблемам анализа лирического произведения. Ознакомьтесь с ними, заметьте разность в методологических подходах авторов статей. Обратите особенное внимание на работы, где представлен сопоставительный анализ. Проведите сами сопоставительный анализ любой из следующих пар стихотворений Пушкина и Лермонтова, на Ваш выбор: «Узник» (Пушкин) – «Пленный рыцарь» (Лермонтов), «Пророк» (Пушкин) – «Пророк» (Лермонтов), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (Пушкин) – «Ночь» (Лермонтов), «Что в имени тебе моем?..» (Пушкин) – «Романс (Стояла серая скала...» (Лермонтов), «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (Пушкин) – «Выхожу один я на дорогу...» (Лермонтов). Обратите внимание на общность темы (мотива) и на различие их художественной реализации.

7. Где, по вашему мнению, источник трагедии, обрушившейся на Арбенина («Маскарад»): вне его или в нем самом? Чем это напоминает трагедию Алеко («Цыганы»)? Какую роль в пьесе играет фигура Неизвестного?

8. Можно ли считать развязку «Маскарада» торжеством справедливости? Несправедливости? Почему?

9. Какие особенности течения художественного времени у Лермонтова отмечены в работах С.В.Ломинадзе? Подчеркните их связь с лермонтовской картиной мира и концепцией судьбы. Что такое «сильная» и «слабая» необратимость времени?

10. Одинаковы ли проблемы, поставленные Пушкиным и Лермонтовым при обращении к теме «Восток и Запад» («южные поэмы», «кавказские поэмы»)? Если да, то одинаково ли их решение?

11. Чем романтизм Лермонтова отличается от романтизма «первой волны» (до 1825 года)?

12. В каком смысле исследователи замечают, что Бог у Лермонтова – это Бог Ветхого Завета, а не Нового? Является ли то, что происходит в поэме «Демон», наказанием для героя или результатом его выбора? Как в этой поэме действует закон «необратимости времени»? Почему желание Демона «примириться с Богом» остается неисполненным, и почему его любовь обрекает Тамару на смерть? Вспомните комментарий Г.Успенского к стихотворению «Когда волнуется желтеющая нива...»

13. Найдите точки схождения в проблематике лермонтовского «Демона» и баллады Жуковского «Людмила». Чем отличаются идеи этих произведений, позиции их авторов?

14. Перечислите средства, при помощи которых создается образ Печорина в романе. Какой тип психологизма здесь имеет место: романтический или реалистический?

15. Какое «определение» понятию *лишний человек* дается в «Герое нашего времени»? Сравните его с пушкинским («Евгений Онегин»).

16. Объясните все эффекты, которые извлекает автор из принятого в «Герое нашего времени» композиционного построения. Зачем потребовалось нарушение «естественной» хронологии романских событий?

17. Сравните и прокомментируйте тип построения системы персонажей в «Евгении Онегине» и в «Герое нашего времени». С какой целью Лермонтов использует здесь прием «дублирования»? Отчего не складываются отношения Печорина даже с внутренне родственными ему людьми?

18. Какую роль в творчестве Лермонтова играет антитеза, и какие типы антитез выделяет «Лермонтовская энциклопедия»?

19. Охарактеризуйте «Лермонтовскую энциклопедию» как научное издание. Какие разделы в нее входят? Какой принцип построения материала используется?

20. Почему вопрос о художественном методе Лермонтова является в литературоведении дискуссионным? Какая точка зрения вам кажется наиболее убедительной?

21. Сделайте аннотации нескольких (4-5) работ, входящих в состав издания: М.Ю.Лермонтов: pro et contra. – СПб., 2002.

Библиографический список

Основная

1. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981 (Манн Ю.В., Роднянская И.Б. и др. «Мотивы», Назарова Л.Н. «Мцыри»; Песков А.М., Турбин В.Н. «Антитеза»; Роднянская И.Б. «Демон» и др.).

2. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. – М., 1985.

Дополнительный

1. Герштейн Э.Г. «Герой нашего времени» Лермонтова. – Л.:М., 1976.

2. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974. – С.153-171.

3. Григорьян К.Н. Лермонтов и романтизм. – М.:Л., 1964.

4. Логиновская Е. Поэма Лермонтова «Демон». – М., 1977.

5. Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.218-334.

6. М.Ю.Лермонтов: pro et contra. – СПб., 2002.

7. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. – М.:Л., 1964.

8. Мильдон В.И. Открылась бездна... Образы времени и места в классической русской драме. – М., 1992.

9. Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. – М., 1957.

10. Удодов Б.Т. М.Ю.Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж, 1973.

11. Фохт У.Р. Лермонтов. Логика творчества. – М., 1975.

Лекция 10. Николай Васильевич Гоголь (1809-1852)

Род Гоголей-Яновских жил на Полтавщине – на земле, которая была историческим перекрестком, пограничьем Малой, Белой и Великой Руси с Азией. Афанасий Гоголь-Яновский некогда умыкнул свою невесту от родителей (отзвуки этого семейного предания слышны в «Старосветских помещиках»). Их сын Васюта в 14 лет, во время поездки на богомолье, увидел сон, в котором ему явилась Богоматерь и, показав завернутого в пеленки младенца, объявила: «Это твоя невеста».

Этого младенца Васюта узнал в годовалой Машеньке – дочери их соседей Косяровских. Над ним смеялись, но он стоял на своем: ездил к Косяровским, играл с девочкой, сочинял ей стихи, – а когда Маша подросла, стал посылать ей восторженные записки и, наконец, попросил у родителей ее руки. Ему отказали, ссылаясь на детский возраст невесты – ей было 14 лет; но он буквально вырвал согласие, уверяя, что его вещий сон повторился. Их наспех обвенчали, и он увез свою юную жену, не дождавшись даже окончания свадебного обеда.

Никоша – единственный сын Гоголей, оставшийся в живых, их вымоленный первенец, естественно, знал эту романтическую историю, и она, возможно, отчасти способствовала тому, что с годами у него крепло ощущение своей избранности, предназначенности к некоей высокой миссии: ведь сами небеса позаботились о его появлении на свет!

Гоголь-писатель обладал ярко выраженным *мессианским самосознанием*.

Детство его прошло в окружении прозаического деревенского быта, окутанного атмосферой сказочных и исторических легенд. Рядом была Диканька – когда-то там стояли густые, дикие (отсюда и название) дубовые леса. За алтарем Диканьской церкви хранилась окровавленная рубашка, в которой был казнен Кочубей, а поодаль стоял дуб, под которым дочь Кочубея встречалась с Мазепой. В десятке верст оттуда раскинулось Полтавское поле.

В Полтаве, в училище, Гоголь провел 1818-20 годы. Полтава – торговая, грязная, шумная – поставила его лицом к лицу со стихией звучащего слова, со всем богатством оттенков, налагаемых диалектами и социальным статусом. О ней можно было сказать словами Пушкина: «Какая смесь одежд и лиц, / Племен, наречий, состояний!»

В 1820 году отец отправляет его в Нежин, в новооткрытый лицей. Там Гоголь пробыл до 1828 года и завоевал свою первую славу – но не на писательском поприще, а на актерском: лицеисты развернули самодеятельный театр. Судьба свела его здесь с Нестором Кукольником, будущим автором «Руки Всевышнего...» и любимцем государя, и между ним и Гоголем завязывается своеобразное соперничество.

Мысль о театре не оставит его и когда он поедет завоевывать Петербург. Гоголь попытался было поступить на сцену, но замечательный дар подражания и перевоплощения, которым он был наделен, не был оценен по достоинству в эпоху господства «классического вкуса». Основные свои упования Гоголь, впрочем, и тогда связывал с литературой. Он твердо верил в свою звезду. На деньги, врученные ему матерью (отца к тому времени уже не было в живых) для уплаты процентов по заложенному имению, он издал поэму, выстраданную в годы учения. Поэма («идиллия в картинах»), опубликованная под псевдонимом В.Алов, называлась «Ганц Кюхельгартен» и трактовала, в духе «Теона и Эсхина», о судьбе юноши, который странствовал по свету и в заключение убедился, что счастье – дома.

Молодой автор стал ждать откликов на свое сочинение, но дождался только убийственных своей краткостью замечаний «Северной пчелы» (Ф.В.Булгарин) и «Московского телеграфа» (Н.А.Полевой), которые почти в одних и тех же выражениях констатировали, что подобные стихи должно держать под спудом. Действительно, среди богатых гоголевских дарований поэтический талант смотрелся более чем скромно. Вот характерный образчик стиля, которым была написана идиллия:

Прости, мой ангел безмятежный!
 Чела слезами не кропи!
 Не предавайсь тоске мятежной
 И Ганца бедного прости!
 Не плачь, не плачь, я скоро буду,
 Я возвращусь – тебя ль забуду?..

Помимо странной зрительной картины, возникающей перед всяким, кто попытается себе представить обстоятельства, при которых можно окропить слезами собственное *чело* (лоб), стихи обнаруживали плачевную неспособность совладать с метром («предавайсь» - звучит как армейская команда) и убожество в рифмах. *Прости – кропи* – рифма откровенно неважная; а *мятежной – безмятежный* и *буду – забуду* – вообще в комментариях не нуждаются.

Гоголь кинулся по лавкам скупать поэму и сжег ее в гостиничном камине. (Его путь в литературе начинается, таким образом, с того же акта, который ознаменует и его завершение: всего за несколько дней до смерти он сожжет беловую рукопись второго тома «Мертвых душ».)

Удар был сильный, но он не пал духом. Из родной Васильевки он привез еще толстую тетрадь, озаглавленную «Всякая всячина». Среди прочей «всячины» там были записи сказок и легенд, слышанных в детстве. Гоголь энергично принимается за работу, и в 1830 году (к тому времени он поступил писцом в Департамент уделов) в «Отечественных записках» была напечатана, без подписи, повесть «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала». За ней последовало еще несколько отрывков, и в 1831 году, одновременно с «Повестями Белкина», выходит в свет I часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Успех был полный, так что в следующем году появляется и II часть.

10.1. Гоголь-романтик. «Вечера на хуторе близ Диканьки»

«Вечера» как жанр были уже привычны русской публике, знакомой с Марлинским и Погорельским. Однако гоголевский цикл подкупал сочетанием элементов волшебной сказки с бытовыми описаниями. Изображенная Гоголем жизнь была одновременно интересна как «своя» и как «чужая», ибо Малороссия, будучи частью Российской империи, воспринималась, тем не менее, как самобытный культурно-исторический локус и в этом отношении обладала притягательностью экзотики.

Избранная автором сказовая манера повествования придавала оригинальность слогу. Образ рассказчика, *Пасичника* Рудого Панька, обозначенный в двух Предисловиях, в повестях цикла нигде явно не проступает, и речь повествователя обнаруживает широкий спектр стилевых колебаний: от патетики (например, знаменитое хрестоматийное описание Днепра) до простонародной речи - словарик украинских слов предшествовал обеим частям «Вечеров...». Изображение жизни преломляется через видение сказителя. Царица в «Пропавшей грамоте» - «в золотой короне, в серой новехонькой свитке, в красных сапогах и золотые галушки ест».

Мир цикла романтичен, причем романтизм этот – светлый. Основа его – опозитивированная народная сказка, мечта о жизни, в которой и добро, и зло получают по заслугам.носителем духовных ценностей является здесь не личность (замечает Г.А.Гуковский), а народ. И сам принцип создания образов фольклорный – идеализирующий. Диканьку населяют храбрые и веселые парубки, красавицы-дивчины; в ней кипят сильные страсти. Да и сказки, вдохновившие Гоголя, были сложены казаками – людьми, не знавшими тягот и унижений рабства, крепостного права. Это были сказки и предания свободного народа воинов и земледельцев.

Богатырству жителей Диканьки с необходимостью отвечает мифологическая огромность мира, ими обитаемого. Необходимость такого соответствия всегда будет

присутствовать в сознании Гоголя: позже, в «Мертвых душах», он мотивирует необъятностью русского пространства свои поиски: «Здесь ли не быть богатырю...». Удивительно совмещается видимая ограниченность Диканьки (хутор) и содержательный масштаб, до которого она разрастается. Даже подсолнухи «осеняют» огороды, как деревья, соловей «гремит», а образ Днепра построен как образ «мировой реки», гиперболичен («редкая птица долетит до середины...»), и в нем последовательно выдержан принцип симметрии – указание на гармонию этого мира. Горы, леса и луга отражаются в Днепре, видится в нем «круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц». Днепр «чуден» и при тихой погоде, и в теплую летнюю ночь; и сам Бог величаво сотрясает над ним свою ризу, от которой «сыплются звезды».

И вместе с тем, по наблюдению Г.А.Гуковского, одного из лучших и до сего дня интерпретаторов гоголевских повестей, за красотой сказки просвечивает печаль, ибо красота эта – утопична. Диканька – центр мира, и от нее ведется отсчет: «...во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки...». Но сквозь эту реплику рассказчика брезжит грустная улыбка автора: что он может знать о «всем почти свете»...

Помимо «предисловий», каждая из двух частей цикла включает в себя по 4 рассказа с однотипным принципом расположения: открывается веселой, мажорной повестью, заканчивается бытовой сказкой анекдотического плана, а внутри этой «рамки», как бы в сердце сказочной, волшебной Диканьки, заключены истории, от которых веет более или менее явной угрозой для этого светлого мира.

Предисловие	Предисловие
Сорочинская ярмарка	Ночь перед Рождеством
Вечер накануне Ивана Купала	Страшная месть
Майская ночь, или Утопленница	Иван Федорович Шпонька и его тетушка
Пропавшая грамота	Заколдованное место

Уже в динамичную, озорную «Сорочинскую ярмарку», открывающую «Вечера...», в заключительное описание общего веселья, под которое устраивается взаимное счастье Грицька и Параски, вторгается тоскливая нота – с описанием приплясывающих, как автоматы, ветхих старух. Голос повествователя вытесняется авторским, картина как будто отодвигается и уходит вглубь, размываются и гаснут ее очертания, тает звук:

«Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо.

Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. <...> Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

Во II части цикла «Сорочинской ярмарке» соответствует «Ночь перед Рождеством». В обеих повестях счастливая развязка обеспечивается находчивостью и энергией героев, а фантастический элемент обытовляется, причем это нисколько не вредит его художественности. В «Сорочинской ярмарке» фантастика вообще минимальна: о жуткой истории красной свитки герои узнают из рассказа подвыпившего кума, а появление на сцене самой свитки и черта в свиной личине – дело рук Грицька и хитроумного цыгана. Роль злой силы, временно чинящей препятствия счастью влюбленных, играет Хивря, которая ведьмой может считаться разве только в бытовом, разговорном значении слова. Но и Солоха в «Ночи перед Рождеством», пожалуй, обязана своей репутацией ведьмы не столько тому, что летает на метле, сколько умением «причаровать к себе самых степенных козаков». Пока черт прячется в одном мешке, в другой Солоха сажает местного голову, а в третий – дьяка, вместе с которым (за

неимением уже свободных мешков) помещается Чуб, в то время как в двери стучится уже пятый поклонник.

Сказочные «злые силы» особого страха не внушают, и серьезной опасности от них не исходит. Колдун Пацюк поражает воображение Вакулы варениками, которые сами макаются в сметану и скачут к нему в рот. Да и сам черт описан в комически-бытовом ключе: спереди он похож на немца, и мордочка пяточком, а сзади – на губернского стряпчего в мундире, с хвостом вместо фалд. Сравнение помещает его где-то ступенькой пониже того, с кем он сравнивается: похож на стряпчего, но все-таки не стряпчий... И действительно, Вакуле удастся провести его куда легче, чем это могло бы у него получиться со стряпчим. Трудолюбивый, талантливый, смелый и сильный герой, беззаветно любящий свою Оксану, вооруженный против бесовских козней твердой христианской верой, - противник, с которым не совладать нечистой силе.

Согласно общему симфоническому принципу композиции «Вечеров...», за первой частью, оживленным и веселым аллегро, следует вторая – мрачная и патетическая. Угроза фольклорной идиллии обретается не в мире, а в человеческой душе.

В «Вечере накануне Ивана Купала» она проявляет себя как слабость перед дьявольским искушением, обретающим притом вполне земную природу и вид. Власть и могущество золота – вот тема повести. В Диканьке, оказывается, есть место для социального неравенства, и, чтобы завоевать свою Пидорку, Петрусь решает на преступление. Символична цена, назначенная за сатанинское богатство: кровь невинного ребенка. Сама природа, весь мир содрогается, когда она проливается на землю: «Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало...»

Эта зловещая реакция мира, пространственные искажения и деформации неизменно служат знаком нарушения нравственного закона. В «Страшной мести» после убийства колдуном своей дочери как будто прогибается под ногами убийцы земля, не выдерживая тяжести его греха, и поднимается горизонт:

«За Киевом показалось неслыханное чудо <...> вдруг стало видно далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская».

Искажение пространства сопровождается апокалиптическим мотивом: видением гигантской фигуры всадника на самой высокой вершине Карпат. Это страшное явление поясняется только в финале повести, в песне слепого бандуриста, рассказывающей о предательстве и братоубийстве. Они совершаются даже как бы трижды: Петро, позавидовавший Ивану, толкает его в пропасть раз, и другой, когда Иван пытается выбраться, и пренебрегает его просьбой пощадить хотя бы младенца-сына, которого Иван прижимает к себе. И Бог на суде исполняет просьбу Ивана - покарать убийцу в его потомках. Просьба эта справедлива, но и сам Иван, не сумевший подняться от справедливости до милости, присужден к тому, чтобы быть вечным свидетелем своей страшной мести: «Пусть будет все так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть там на коне своем!»

Вина колдуна в «Страшной мести», таким образом, - тоже не «сказочной», а земной природы, хотя она и несет на себе оттенок провиденциальной предопределенности: он потомок предателя и сам предатель, «злодей, какого еще и не бывало на свете». Он богоотступник и изменник родины, убийца собственной жены, зятя, внука и дочери, которую пытается соблазнить. После каждого очередного преступления встают из могил высохшие скелеты его мертвых предков и воют, подымая к месяцу костяные руки.

Зло, по Гоголю, - преступление против Дома и Рода, в широком смысле слова: против близких и ближних – семьи, своего народа и человечества. Зло – разрушение общей связи и целостности, выпадение из нее и восстание на нее («...ему хотелось бы

весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море»). Колдун, последовательно разрывающий все связи с людьми и Богом, не может быть прощен даже по молитве святого схимника.

За грозными видениями «Вечера накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» следуют, по контрасту, вполне мирные истории. Трагическая тема в них еле слышна и воплощена различно. В «Майской ночи» это грустная сказка, живущая внутри бытовой новеллы с маскарадными мотивами – и даже в критический момент приходящая ей на помощь. Левко женится на своей Ганне, – а на дне пруда спит печальная русалка-панночка, замученная злой мачехой. Этот сюжет темнеет сквозь веселый маскарад «Майской ночи», как темнеет что-то под светлой оболочкой мачехи-русалки: «... тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виднелось что-то черное».

Во II части цикла параллельно разворачивается совсем уж спокойный и даже сонный рассказ, который кажется случайно попавшим в «Вечера...». «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – единственное произведение, написанное на современном материале. Оно словно перекидывает мостик между «Вечерами...» и «Миргородом» – и вместе с тем показывает, что угроза сказочной идиллии исходит не только от греховности, но и просто-напросто от ничтожности человеческой души.

«Шпонька...» предваряется простодушным замечанием рассказчика, что конец этой замечательной повести утрачен, потому что бумага, на которой она была записана, пошла на закрутку пирожков (прием, чуть позже повторенный О.И.Сенковским в «Потерянной для света повести»). Отсутствие конца, таким образом, подчеркнуто: да и не все ли равно, где кончить повесть о пустом существовании, в котором карьера знаменуется возведением после одиннадцати лет службы в высокий чин подпоручика, а событие – следующим разговором с предполагаемой невестой:

« - Летом очень много мух, сударыня! – произнес он полудрожащим голосом.

- Чрезвычайно много! – отвечала барышня. – Братец нарочно сделал хлопушку из старого маменькиного башмака; но все еще очень много.

Тут разговор опять прекратился. И Иван Федорович никаким образом уже не находил речи».

Пугающая героя перспектива обзавестись женой выливается в его отчаянные возгласы: «Я еще никогда не был женат... Я совершенно не знаю, что с нею делать!» – и в нелепый бессвязный сон, после которого он с трепетом, как пушкинская Татьяна, кидается отыскивать его значение в соннике, тиснутом «одним добродетельным книгопродавцем» «по редкой своей доброте и бескорыстию».

Шпонька – измельчавший потомок отважных казаков – своего рода взгляд, брошенный из облаков на землю. Настоящий день Диканьки вторгается в повествование о ее легендарном и ярком прошлом, образуя удручающий контраст. И автору уже известно: крушение придет именно с этой стороны, а не от страшных убийц-колдунов.

Наконец, заключительные повести обеих частей цикла «проигрывают» трагические темы в комическом ключе. Людская корысть, сделки с дьяволом становятся предметом фарсового обыгрывания. Там, где порок неглубоко поражает человеческую натуру, и наказание приобретает пародийный характер. В «Пропавшей грамоте» казак, загулявший с каким-то запорожцем, который объявляет о себе, что душа его «давно продана нечистому», наутро обнаруживает пропажу и вчерашнего знакомого, и, как ни странно, обеих коней. – «Что бы это значило? Положим, запорожца взяла нечистая сила; кто же коней?» В поисках коней и пропавшей шапки с заветной грамотой герой доходит до самой нечистой силы и отыгрывает-таки свою шапку в карты. За такое похождение он отделяется сравнительно легким наказанием: в каждую годовщину бабе его «танцуется, бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку».

В «Заколдованном месте» польстившийся на колдовской клад дед натывается на те же тревожные симптомы, что и герои трагических повестей: пространство начинает

скручиваться и рассыпаться, а из-за углов грозятся чудища. Но так как никакие преступления, кроме обычной житейской жадности, его совести не тяготят, то и страхи, соответственно, мельчают: вместо землетрясения (в «Страшной мести») – гумно, которое то и дело меняется местами с голубятней; вместо мертвецов, трясущих землю, -

«Боже ты мой, какая ночь! ни звезд, ни месяца; вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора и вот-вот, кажись, так и хочет оборваться на него! И чудится деду, что из-за нее мигает какая-то харя: у! у!»

Этим, впрочем, наказание не ограничивается. Но параллель концовке «Вечера накануне Ивана Купала», где преступник становится кучей пепла, а дьявольское золото – грудой битых черепков, - юмористическая. Деда не поразила гром небесный, его просто-напросто окатили помоями, а вместо вождельного золота в котле оказался «сор, дрязг... стыдно сказать, что такое». Вот соразмерная кара корыстолюбия и подлинная цена золота в глазах романтика: это «стыдно сказать, что такое». Остается еще и «зарубка на память»: на «заколдованном месте» уже ничего доброго не растет. «Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... черт знает что такое!» - «Черт знает» - это лишь тень нечистой силы, лежащая на финале «Вечеров...»

В 1831-1835 гг. Гоголь служит учителем истории в Патриотическом институте, где обучаются девочки – дочери военных. Интерес к истории определился у него рано, а общий проповеднический склад его личности подталкивал к поискам трибуны или кафедры, с которой он мог бы обращаться к аудитории. Но эта аудитория была не по его масштабу. Стараниями Жуковского и Пушкина (с которыми к тому времени познакомился) в 1834 г. Гоголь был устроен адъюнкт-профессором в Санкт-Петербургский университет, где стал читать курс лекций по истории средних веков. Начало было блестящее, но скоро он охладил к этой затее. Всё это было не то... Ему хотелось проблистать на родине, в Киевском университете. Но тут, несмотря на влиятельных покровителей, получилась осечка. Киевскому попечителю учебного округа не было дела до какого-то мелкого петербургского чиновника, а о писательской славе Гоголя он и слыхом не слыхивал. Эта слава не выходила за пределы столицы, да и в ней ограничивалась кругом читающей публики. И даже когда Гоголь поехал на каникулы в родную Васильевку, на каждой почтовой станции, вынужденный пропускать вперед себя полковников и генералов, он получал лишнее напоминание о своем маленьком чине. Сказка была сказкой, а жизнь – жизнью.

В 1833-34 гг. идет интенсивная работа над произведениями, составившими впоследствии два сборника, опубликованные в одном и том же 1835 году: «Миргород» и «Арабески».

10.2. Норма и ее жизненная реализация в цикле повестей «Миргород»

По Г.А.Гуковскому, мир нормы, явленный в «Вечерах...», где и зло, и добро получают по заслугам, во втором гоголевском цикле предстает включенным в оппозицию идеала и действительности. Их конфликт представлен в категориях уже не романтического, а реалистического художественного метода: это видно, в частности, из того внимания, какое уделяется изображению среды и «обстоятельств». Притом противопоставлены друг другу не отдельные произведения сборника – напротив, в каждой из повестей представлен, хотя бы в искаженном и «снятом» виде, образ «нормы», находящейся в той или иной стадии разрушения. Исследователи писали о «мифопоэтической модели деградирующего мира», выстроенной в «Миргороде». В «Старосветских помещиках» (исходный жанр - идиллия) представлен *золотой* век; в

«Тарасе Бульбе» (героический эпос), где есть место для вражды и убийства, – *серебряный* век; в «Вие» (волшебная сказка), где герой – враг себе самому, – *медный* век; в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (бытовая повесть, пародирующая эпос) – *железный* век.

Заглавие «Миргорода» всегда вызывало на то, чтобы усмотреть в нем символику: то ли город, сам для себя равный миру, то ли мир, сжатый до размеров города, весь выразившийся в нем. Имя города, впрочем, не фиктивное, и в первом эпиграфе к циклу (из географии Зябловского) Гоголь как раз это подчеркивает: «Миргород - нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет одну канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц». Перечисление солидных, полновесных объектов как бы закрепляет существование города в реальном пространстве. За этим следует второй эпиграф – «из записок одного путешественника»: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны». Бытовая частность, выхваченная из контекста и принимающая на себя в роли эпиграфа непосильное бремя многозначительности, обретает комически-важную интонацию, которая усилена ассоциацией «дырка от бублика». Бублик - эмблема города, чуть ли не его герб.

Четыре повести цикла связаны контрастно-дополнительными отношениями. Темповое чередование также напоминает симфонию: *Adagio* (Старосветские помещики), *Allegro maestoso* (Тарас Бульба), *Scherzo* (Вий), *Andante* (Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем) с небольшой вспышкой оживления в кульминации и затуханием в финале.

Лейтмотив цикла - образ круга. Наиболее многообразно он реализован в «Старосветских помещиках», где варьируется на уровне системы микрообразов. Существование героев вписано в целую систему концентрических кругов, ограждающих их от внешнего мира: вокруг дома - галерея из деревянных столбиков, далее частокол опоясывает небольшой дворик, потом следует плетень сада, сад окружен деревенскими избами, которые осеняются вербами, бузиной и грушами, а над ними в виде завершающего штриха - свод радуги. В этом замкнутом мире и время движется по кругу, как рыбка в аквариуме: вплоть до развязки это - настоящее неопределенное, *Present Indefinite*, нигде на временной оси не закрепленное, бесконечно повторяющееся. Настойчиво крутятся обороты «по обыкновению», «обыкновенно» и т.п. Все это признаки идиллии. Идиллия живет, пока она верна себе и не нуждается во внешнем мире: «ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик».

Но охранительные барьеры внушают сострадание своей ветхостью, своим чисто символическим характером. Столбики галереи уже почернели, частокол и плетень разваливаются, избы пошатнулись на сторону. Даже свод радуги назван «полуразрушенным». Автономия идиллии под угрозой: довольно ничтожного толчка, чтобы она рухнула, первой же прорехи в магическом кругу. Такой прорехой оказывается обидно прозаическая дыра под амбаром, через которую дикие коты подманили серенькую кошечку Пульхерии Ивановны, «как отряд солдат подманивает глупую крестьянку». Бегство кошечки в этом мире приобретает статус события, притом единичного, т.е. преобразующего циклическое время в линейное. Раз двинувшись с места, время торопится наверстать упущенное: герои умирают, домик пустеет, крестьяне разбегаются.

Видимая пустота и бессмыслица существования Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны маркирована «рядом еды», как называл это М.М.Бахтин: в повести подробнее перечисляется гастрономическое «наполнение» дня старосветских помещиков. Кофе, коржики с салом, пирожки с маком, соленые рыжики, сушеные рыбки, каша, арбуз, груши, вареники с ягодами, «киселик», кислое молочко и «жиденский узвар с сушеными грушами» помянуты только в качестве промежуточных элементов между основными трапезами. Отсутствие изысканности, отмечающей описания застолий в «Евгении Онегине», возмещается любовью, с которой разнообразятся эти незатейливые блюда. Водка настаивается на золототысячнике, на персиковых или вишневых косточках,

на черемуховом цвете; грибы готовятся с чебрецом, с гвоздикой и волошскими орехами, со смородинным листом и мускатным орехом; пирожки – с сыром, с урдою, с капустой и гречневой кашей...

Но в эту прозаичнейшую жизнь погружена самая преданная, неумирающая любовь. - «Вы плачете о них, о них, которые только пили и ели и потом умерли!» - восклицал В.Г.Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя». Даже отчества «старосветских помещиков» совпадают, как если бы они были не только мужем и женой, но вдобавок братом и сестрой. У них нет детей – еще один знак бесплодного существования, но в то же время и существования, до отказа, безоглядно заполненного друг другом. Угасает романтическая страсть юноши, пример которой автор приводит в конце повести, - но привязанность Афанасия Ивановича к Пульхерии Ивановне уводит его за ней в могилу.

Норма и идеал в «Старосветских помещиках» - человеческое чувство. Искажение его – полу-животное, полу-растительное существование. Так же неоднозначна, несмотря на свой захватывающий патриотический пафос, вторая повесть сборника.

В «Тарасе Бульбе» круг есть принцип организации системы персонажей. Коллективный герой повести - братство запорожских казаков, объединенное идеей защиты отчизны и православной веры. - «Вот в какое время подали мы руку на братство, - говорит Тарас. - Вот на чем стоит наше товарищество. Не уз святее товарищества...»

В то время как круг идиллии занимает оборонительную позицию, круг героического эпоса атакует. Героико-патетический финал «Тараса Бульбы», как и лирико-драматический - в «Старосветских помещиках», не отменяет авторского критического освещения. Казаки Гоголя не просто воинственны - они воинственны агрессивно, нетерпимы, жестоки (как, впрочем, и их противники). Через всю повесть проходит тема преследования людей другого круга - жидов, католиков. Это изначально заряжает ее глубоким внутренним конфликтом, ибо герои воспринимают себя в качестве ревнителей христианской идеи, т.е. идеи любви, терпимости и милосердия.

Именно с этой стороны и оказывается уязвимым круг запорожского братства. Как и в «Старосветских помещиках», разрыв происходит «изнутри»: Андрий, более впечатлительный, чем его отец и брат, потрясенный страданиями осажденных и любимой им девушки, жертвует любви товариществом и верностью - а им, в свою очередь, жертвуют кровной связью - родительской любовью. Мир, где восстают друг на друга равновеликие ценности, где любовь может быть реализована только через предательство, а справедливость - через сыноубийство, - это мир, возможно, великолепный в замысле, но искаженный в его воплощении.

И уже здесь возникает тема покаяния и искупления, к масштабному воплощению которой Гоголь обратится позднее, в работе над «Мертвыми душами». - «Знаю, подло завелось теперь на земле нашей... - говорит старый Бульба. - Но у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и в поклонничестве, есть и у того, братцы, крупица русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело».

Герой «Вия» включен в два мира: дневной – мир житейской прозы, ночной – мир страшной и ослепительной легенды. Между ними нет того единства, которое наблюдалось в «Вечерах...», - вместо него раскол. Он реализует себя уже в «нестыкующихся» именах персонажей: Хома Брут, Тиберий Горобец, богослов Халява.

В «Вие» мотив круга реализован непосредственно в сюжете и принимает на себя главное его напряжение. В ветхой церкви стоит черный гроб с телом ведьмы, и Хома, читая Псалтирь, видит, как покойница поднимается и идет к нему. «В страхе очертил он около себя круг... Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить ее...». Кульминационные моменты текста связаны с попытками темных сил

прорвать магическую защиту. Но и в этом случае они остаются безуспешными, пока не происходит встречное движение изнутри, всего лишь намек на капитуляцию:

- «Не гляди! - шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

- Вот он! - закричал Вий и утавил на него железный палец».

Демонические силы не могут завладеть человеком, не получив на то его внутреннего согласия: только оно и размыкает круг. Хома Брут в этом смысле - сам свой собственный убийца. Духи тьмы не прикоснулись к нему: «вылетел дух из него от страха». И в финале рассказчик подтверждает: «пропал он оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать». И следует комическое дополнение: «Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, - все ведьмы». Удвоенная» развязка (описание ужасной смерти Хома и представленный в сниженных, юмористических тонах комментарий рассказчика) отвечает общему пафосу двойственности «бытового» и «волшебного» в повести.

Сюжет всех трех повестей может, таким образом, рассматриваться как построенный на мотиве разрушения круга, которым обозначают сферу своего полномочия частные жанры: идиллия, героический эпос, волшебная сказка. Барьер не выдерживает, и в жанр вторгаются, разрушая его, не свойственные ему проблемные повороты. В классической идиллии не мог бы возникнуть вопрос об осмысленности чисто частного существования, как в классическом эпосе - вопрос о цене верности и героизма; классическая сказка не должна завершаться гибелью главного героя.

Нечто неожиданное происходит в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Перед нами опять замкнутый на себя мир: на сей раз это мир бытовой повести, обладающий также собственным, тщательно прописанным пространством и собственным летоисчислением, основанным, вместо Рождества Христова, на дате поездки Агафьи Федосеевны в Киев, для миргородцев более легендарный, чем Вифлеем. – «Вы знаете Агафью Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя». Замечание рассказчика косвенно, но исчерпывающе характеризует гротесковую атмосферу города, в котором подобное событие – замечательно, но вполне реально. Живут миргородцы точно на другой планете, и отзвуки внешних событий доходят до них лишь в виде мифа, внушающего подозрение, что реален только Миргород, а за его пределами - фиктивный, придуманный мир. Ходят слухи, что три короля объявили войну «нашему царю», чтобы заставить его принять турецкую веру. В этой форме до Миргорода дошли известия о войне с Францией, Пруссией и Швецией.

И бытовой повести удается то, что не удалось ни идиллии, ни эпосу, ни даже сказке. Она сохраняет эту свою обособленность благодаря полнейшему, ничем не поколебимому равнодушию. Спустя два года после ссоры Иванов (которая получает в повести эпическую датировку – «сего 1810 года июля 7 дня») происходит великое событие: городничий дает ассамблею, на которой предпринята безуспешная попытка помирить приятелей. В самые трагические дни войны 1812 года город поглощен перипетиями их дурацкой ссоры. Не существует ни России, ни Наполеона - весь мир заключен в пределах провинциальной дырки от бублика.

В этом стакане воды бушуют соразмерные ему бури и при этом соответственно «оформляют себя». Донос Ивана Ивановича на Ивана Никифоровича выдержан в стиле торжественном и истинно эпическом:

«Известный всему свету своими богопротивными, в омерзение приводящими и всякую меру превышающими законопреступными поступками, дворянин Иван, Никифоров сын, Довгочун, сего 1810 года июля 7 дня учинил мне смертельную обиду, как персонально до чести моей относящуюся, так равномерно в уничижение и конфузию чина моего и фамилии. Онный дворянин, и сам притом гнусного вида, характер имеет бранчивый и преисполнен разного рода богохулениями и бранными словами <...>, назвал меня публично обидным и поносным для чести моей именем, а именно: *гусаком*, тогда как

известно всему Миргородскому повіту, что сим гнусным животным я никогда отнюдь не именовался и впредь именоваться не намерен. Доказательством же дворянского моего происхождения есть то, что в метрической книге, находящейся в церкви *Трех Святителей*, записан как день моего рождения, так равномерно и полученное мною крещение».

«Норма» существует в повести лишь в виде слабой тени воспоминания о прошлом: баба, которая выносит во двор проветриваться старое обмундирование Ивана Никифоровича, ружье и широченные шаровары. Ничтожные Иваны – потомки героических запорожцев. Если там верность отечеству и любовь вступали в драматический конфликт, то здесь самый драматизм заключается в изначальном отсутствии предпосылок для подобного конфликта. Сталкиваться нечему и не с чем. Разве что из-за бурой свиньи и нестреляющего ружья.

Именно этот мир не несет в себе никакого нравственного оправдания: в нем нет ничего живого, осмысленного, значительного. Нет места конфликту ценностей, потому что нет ценностей: есть мертвый застой, гниение. Спустя еще 10 лет рассказчик проезжает через Миргород и видит, как догнивает этот закупоренный мирок, по-прежнему сохраняя status quo. Время уже не просто замыкается в кольцо, как это было в «Старосветских помещиках», а вообще как бы истаивает: «С этого дня палата извещала, что дело решится завтра, на протяжении десяти лет». Голос рассказчика-миргородца, пропевшего в начале повести дифирамб бекеше Ивана Ивановича и героическим деяниям Агафьи Федосеевны, незаметно вытесняется авторским:

«Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. – Скучно на этом свете, господа!»

«Миргород» является художественным доказательством принципиальной нестабильности любой утопии. Она рано или поздно ассимилируется внешним миром, предпосылки к чему заключаются в людях, ее населяющих, ибо природа вещей, а более того – человека нестабильна по самому своему существу. Утопия уязвима изнутри больше, чем извне. Последнюю повесть цикла населяют мертвые души: в этом случае импульса к ассимиляции нет. Здесь утопия застывает, коллапсирует и превращается в антиутопию. Позже Гоголь попытается найти выход в воскрешении мертвых душ, но судьба его замысла общеизвестна. Если бы и удалось ему воскресить чичиковых и плюшкиных, то участь того прекрасного нового мира, который им предстояло создать, выглядела более чем сомнительной в свете логики «Миргорода». Очевидно, к моменту завершения работы над вторым томом Гоголь отчетливо это понимал, что могло послужить одной из причин уничтожения уже написанного текста.

10.3. «Петербургские повести»: проблема уничтожения человеческой личности

Название «Петербургские повести» Гоголю не принадлежит, оно появилось в литературоведении. Подразумевают под ним повести, включенные писателем в III том прижизненного собрания своих сочинений, куда вошли произведения 1835-42 гг.

Три из них – «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего» - были опубликованы Гоголем в 1835 г. в сборнике «Арабески». «Портрет» при переиздании подвергся автором существенной переработке, и сейчас в собраниях сочинений Гоголя печатаются обе редакции. Кроме повестей, в «Арабески» входили «ученые статьи» разнообразного содержания: «Скульптура, живопись и музыка», «Несколько слов о Пушкине», «О малороссийских песнях» и др. Заголовок сборника – «Арабески» - подразумевал пестроту его состава (*арабеска* – прихотливый орнамент или музыкальная пьеса причудливого мелодического рисунка).

XIX век, - заметил В.Г.Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) – век повести, потому что современная жизнь «слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести. Есть события, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе всё, что хотите – и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей».

«Дробная жизнь», о которой писал Белинский, раздробила и человека. В «Петербургских повестях» Гоголь выступил как писатель-урбанист, живописец быта средних классов, населяющих столицу. Огромный город, в котором было сосредоточено административное управление империей, функционировал как гигантский механизм, система, в которой одна часть ничего не знала о другой и каждая по отдельности была значима только в одном-единственном качестве – в качестве винтика. Собственно человеческое в человеке несущественно. В миражном городе он влачил миражное существование, как единица социума, вписанная на свой (социальный) уровень. Только в этом качестве он и был реальностью.

Внешний масштаб для портрета Петербурга задавал помещенный писателем в этом же томе отрывок «Рим», где даются очерки двух городов, Рима и Парижа, в подчеркнутом сопоставлении друг с другом и подразумеваемом – с Петербургом. Молодой итальянец, впервые приехавший в столицу Франции, сначала восхищается движением и блеском, но, отрезвившись, видит поверхностный характер этого кипения страстей: «всё не окончено, всё наметано, набросано с быстрой руки; вся нация – блестящая виньетка, а не картина великого мастера». Разрушающиеся памятники римской старины словно молчаливо упрекают современную Европу «в ее китайской мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли».

Петербург, каким он вставал на страницах гоголевских повестей, проигрывал даже Парижу – не только Риму. Разумеется, не сам по себе, а поскольку он виделся воплощенной идеей русской государственности. Омертвление государства достигло в «гоголевскую» эпоху той степени, когда оно окончательно превратилось в бюрократическую империю, существующую как бы внутри собственной страны, наподобие раковой опухоли, живущую за ее счет и глубоко к ней равнодушную. Созданная Петром I как средство выдвижения для одаренных людей «из низов» Табель о рангах превратилась в орудие «механизации» общества, сложную систему субординации, касающуюся и штатских, и военных, и церковнослужителей. На нее, в свою очередь, накладывалась система орденов и знаков отличия, а также традиционная иерархия «родовитости».

Чин – первое и часто единственное, что держат в уме герои Гоголя. Еще в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», один герой подводит могучую «политическую» базу под обвинение другого в том, что тот учинил ему обиду «в уничижение и конфузию чина и фамилии». Иваны обитают в провинции; в столице же эти процессы зашли еще дальше:

«Он был очень доволен своим чином, в который был произведен недавно, и хотя иногда, ложась на диван, он говорил: «Ох, ох! суета, всё суета! что из этого, что я **поручик?**» - но втайне его очень льстило это новое достоинство; он в разговоре часто старался намекнуть о нем обиняком...» («Невский проспект»)

«Ковалев был кавказский **коллежский ассессор**. Он два года только еще состоял в этом звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским ассессором, но всегда **майором**» («Нос»).

«Что касается до чина (ибо у нас прежде всего нужно объявить чин), то он был то, что называют вечный **титулярный советник**» («Шинель»).

«Да знаешь ли ты, глупый холоп, что я чиновник, я благородного происхождения. <...> Погоди, приятель! будем и мы **полковником**, а может быть, если Бог даст, то чем-нибудь и побольше» («Записки сумасшедшего»).

Табель о рангах, без представления о которой невозможно себе уяснить обстоятельства гоголевских героев, в его эпоху имела вид четырнадцатиступенчатой лестницы, в которой две ступеньки (XI и XIII) уже отсутствовали.

Ниже приводятся штатские и военные (армейские) чины, соответствующие классу Табели о рангах, а также некоторые должности, соответствующие этим чинам (отдельные соотношения внутри этой системы изменялись вплоть до 1917 года):

I	Канцлер (генерал-фельдмаршал)	Наиболее крупные военные деятели и сановники, пожалованные по именному указу императора
II	Действительный тайный советник (генерал от инфантерии, кавалерии или артиллерии)	Председатель Государственного совета, министр, чрезвычайный и полномочный посол, генерал-губернатор, командующий армией
III	Тайный советник (генерал-лейтенант)	Товарищ министра, сенатор, посланник, командир дивизии
IV	Действительный статский советник (генерал-майор)	Директор департамента министерства, губернатор, обер-прокурор Сената, председатель и прокурор судебных палат, командир бригады
V	Статский советник <воинский чин бригадира упразднен>	Вице-директор департамента министерства, советник посольства, вице-губернатор, председатель палаты, ректор университета
VI	Коллежский советник (полковник)	Начальник отделения в департаменте министерства, советник правления или палаты, губернский прокурор и казначей, директор гимназии, командир полка
VII	Надворный советник (подполковник)	Старший столоначальник в министерстве, губернский стряпчий, дворянский заседатель, уездный судья, профессор университета, командир батальона
VIII	Коллежский асессор (майор)	Младший столоначальник в министерстве, секретарь палаты, инспектор, учитель гимназии, уездный почтмейстер, командир батальона
IX	Титулярный советник (капитан)	Уездный казначей, секретарь судебной палаты, судебный заседатель, учитель гимназии, смотритель уездного училища, командир роты
X	Коллежский секретарь (штабс-капитан)	Столоначальник в губернском правлении и палате, протоколист судебной палаты, лектор университета, младший учитель в гимназии, командир роты
XI	<штатский чин упразднен> (поручик)	Командир взвода, полковой адъютант, полковой казначей
XII	Губернский секретарь (подпоручик)	Помощник секретаря суда, учителя искусств и гимнастики в университетах и гимназиях, учитель уездного училища, командир взвода
XIII	<штатский чин упразднен> (корнет кавалерии)	Младший офицер в эскадроне
XIV	Коллежский регистратор (прапорщик)	Столоначальник в уездном суде, смотритель почтовой станции, учитель в начальном училище, младший офицер в роте

Гвардейские чины шли двумя классами выше армейских. Вообще, чины военные считались «престижнее» гражданских (потому-то Ковалев и именуется себя, для солидности, «майором»). Эпитет «кавказский» коллежский асессор указывает, что чин был выслужен им на Кавказе, где (в отдалении от центра) было легче обделывать дела «под шумок». Любой чин делал своего обладателя личным дворянином, но асессорство не случайно было предметом вожделений: оно давало потомственное дворянство, и лица, не имевшие протекций и хорошей «стартовой позиции», обычно прекращали свою карьеру на предшествующей ступеньке, так как правительство не было заинтересовано в резком приросте привилегированного сословия. Отсюда – выражение «вечный» титулярный советник, применительно к Акакию Акакиевичу из «Шинели».

Обращение «ваше благородие» адресовалось чиновникам IX–XIV классов; чины с VI по VIII класс удостоивались обращения «ваше высокоблагородие»; V класса – «ваше высокородие»; III–IV класса – «ваше превосходительство» и I–II – «ваше высокопревосходительство». Жены титуловались по мужьям.

Положение в этой иерархии дополнительно дифференцировалось при помощи сложной системы орденов, для полного описания которой требуется специальная справочная работа. Носились они в виде звезд (высшие степени), крестов, либо в петлице. К орденам полагались ленты, к каждому – особого цвета.

Наивысшим орденом империи был орден св. Андрея Первозванного, и присуждался он только членам императорской фамилии и высшим сановникам (как правило, в конце карьеры). Для знатных дам предназначался орден св. Екатерины. Императорским именованным указом жаловался также орден св. Александра Невского. Особую статью составлял стоявший вне иерархии орден св. Георгия Победоносца (георгиевский крест): его можно было получить только за личные военные подвиги. Он состоял из четырех степеней. Полными георгиевскими кавалерами (имевшими все 4 степени ордена) были Кутузов и Барклай де Толли. Далее шли: орден св. Владимира (имел 4 степени), Белого Орла (1 степень), св. Анны (4 степени) и св. Станислава (3 степени).

Чиновники, находившиеся на одной и той же ступени Табели о рангах, обладали неодинаковым статусом в зависимости от отсутствия или наличия орденов и характера этих орденов, а также смотря по происхождению. Потомственные дворяне пользовались большим уважением, чем «личные»; «природные» (родовитые) – большим, чем выслужившиеся в процессе восхождения по служебной лестнице. В свою очередь, дворянство могло быть захудалым – отпрыски родов не особенно знатных или «новых», которых много появилось при Петре I, не могли рассчитывать на то уважение, которым пользовались носители графских и княжеских титулов, дворяне столбовые, потомки древних бояр и князей. В зависимости от обстоятельств, большую важность приобретали разные «слагаемые» социального статуса. Так, в «Войне и мире» Л.Н.Толстого генерал дожидается, пока капитан Андрей Болконский закончит беседовать с поручиком Друбецким. Чин Андрея невелик, но он – «природный» князь, и в частной, «штатной» ситуации это более значимо, чем генеральство, полученное в результате продвижения по карьерной лестнице.

Вот она – «дробность», о которой писал Белинский. В «Невском проспекте», повести, открывающей III том собрания сочинений Гоголя в том порядке, в котором автор его составил, прием синекдохи превращается в принцип изображения действительности. Служащим всех департаментов, кроме департамента иностранной коллегии, «провидение отказало в черных бакенбардах, они должны, к величайшей неприятности своей, носить рыжие». По Невскому гуляют не люди – но «выставка всех лучших произведений человека»: «Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, осьмой – усы, повергающие в изумление».

Повесть, открывающая цикл, задает ему тон. Она описывает гротескный город, город-мираж. – «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» Гофман – сапожник, Шиллер – жестянщик, неземная красавица, за которой как очарованный пошел художник Пискарев, оказывается проституткой.

Впрочем, обманут не он один. Его знакомец поручик Пирогов, приволокнувшийся было за хорошенькой блондинкой, нарывается на ее разгневанного супруга – Шиллера, который при содействии приятелей «поступает с ним грубо и невежливо». Однако негодующий поручик умиротворяется, завернув после экзекуции в кондитерскую. Два слоеных пирожка и «Северная пчела» - пища для тела и ума – совершенно изглаживают память о перенесенном оскорблении. Куда плачевнее оказывается развязка приключения бедного художника. Мир, где благополучно процветает пошлость, затапывает в грязь красоту, уничтожает чувство и талант. На нем явственно лежит печать демонизма, несравненно более зловещего и реального, чем вся фольклорная демонология «Вечеров на хуторе близ Диканьки»:

«Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде».

Трагична, хотя иначе, и судьба другого гоголевского художника – героя повести «Портрет». Это своего рода гоголевская вариация на тему пророческой миссии служителя искусства. Тяжкую ответственность принимает на себя тот, кто, хотя бы косвенно, служит Злу (художник, решившийся написать портрет старого ростовщика), и тот, кто торгует своим талантом. Подобно тому, как в «Вие» слабость героя открывает его силам тьмы, в этой повести портрет ростовщика служит лишь резонатором собственных малодушных мыслей Чарткова. Он с сокрушением думает о том, что мог бы не корпеть «над азбукой» ремесла, а сделаться модным живописцем уже сейчас – но необходим толчок, реклама, деньги. И в это-то мгновение портрет в первый раз вперяет в него с холста свои страшные глаза.

И когда прославленный и разбогатевший Чартков, поставивший свое искусство на службу прихоти клиентов, превративший талант в товар, видит вдруг картину одного из прежних своих товарищей, которая открывает ему глаза на глубину его собственного падения, - он бросается к своим старым холстам, силится оживить проблески бывшего дарования. Но усилия его напрасны. То, что он ищет, обращено в деньги, продано, не существует для него более. Гибельная логика пути, на который вступил Чартков, увлекает его все далее: не имея возможности восстать из своего ничтожества, он хочет уничтожить все, что служит ему упреком. Он скупает великие холсты и рвет их в клочья. Развязка первой части «Портрета» - торжество демонических сил, вслед за талантом и душой художника разрушившим самую его жизнь: «Труп его был страшен. Ничего тоже не могли найти от огромных его богатств; но, увидевши изрезанные куски тех высоких произведений искусства, которых цена превышала миллионы, поняли ужасное их употребление».

Вторая часть повести содержит предысторию дьявольского портрета и повествует о судьбе его автора, добровольно искупающего в монастыре грех его создания. – «Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится», - наставляет бывший художник своего молодого сына.

И как только прозвучала его история перед собравшейся на аукционе толпой, - тут же пропадает сам роковой портрет. В I редакции повести (редакции «Арабесок») в финал вводится мотив явного чуда: inferнальное изображение исчезает с холста на глазах присутствующих, превращаясь в «какой-то незначащий пейзаж». И мысль автора

сформулирована здесь более декларативно: Божия мать обещает художнику, что демоническая сила портрета рассеется, «если кто торжественно объявит его историю по истечении пятидесяти лет в первое новолуние». «Сказочные» условия не затемняют смысла обещания: сила зла видится Гоголю преодолимой средствами публичного обличения, гласности; ибо зло, как любая тьма, страшится света и исчезает при свете. Вот она, задача художника (в частности, писателя-сатирика); вот почему нет «низких» для искусства предметов, если само искусство служит благородной цели, если «сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего».

Третья повесть, вошедшая в состав «Арабесок», «Записки сумасшедшего», - одна из первых в русской литературе, где намечен образ будущего *подпольного человека* Достоевского. Это *маленький человек*, но амбициозный и злобноватый. В «Записках сумасшедшего» Табель о рангах торжествует уже решительно: мысли героя неотступно вращаются в круге социальных иерархий и приоритетов. И фамилия, которой наградили его автор, отвечает случаю: Поприщин. Здесь слышится и «поприще», карьера - и отзвук неблагозвучного «прыщ»: нечто мизерное, безобразное, ненужное.

В некотором роде Поприщин еще более убог, чем бедняга Башмачкин из «Шинели»: он даже не переписывает бумаги, а всего-навсего чинит гусиные перья. Амбиций, правда, у него станет на сотню башмачкиных: он и в театр похаживает, и стишки почитывает, и прессой интересуется. Правда, и пресса по читателю: «Я читал тоже в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю». После таких сообщений неудивительно хладнокровие, с которым Поприщин изучает переписку двух собачек. Поражает его не нарушение законов природы, а скорее нарушение некоей социальной привилегии: «Да чтоб я не получил жалованья! Я еще в жизни не слыхивал, чтобы собака могла писать. Правильно писать может только дворянин. Оно конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывают иногда; но их писание большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога».

И самое помешательство героя – «карьерной природы». Заглядевшись на дочку начальника, которую и в дневнике именует «их превосходительством», он из переписки собачек узнает о том, что она просватана за камер-юнкера. Собачья эпистолярная позволяет Гоголю язвительно «проехаться» по Табели о рангах: собачка сравнивает своего кавалера, Трезора, с камер-юнкером и обнаруживает громадную разницу не в пользу этого последнего: у Трезора «мордочка тоненькая», у камер-юнкера гладкое широкое лицо, «талию Трезора и сравнить нельзя с камер-юнкерскою». Похоже, что не только собачка, но и автор полагает эту разницу наиболее существенной.

Уничтоженный своим открытием Поприщин негодует: «Что ж из того, что он камер-юнкер. <...> Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а **так же, как и у меня**, как и у всякого...»

Начиная с этого момента, он действительно сумасшедший. В мире, где коровы покупают чай, есть место и для собачьей переписки; но в нем нет места для убеждения, будто все люди – люди. Мир этот ненормален, и нормальные мысли в нем – неоспоримое свидетельство безумия. В здравом уме Поприщин никогда бы до такого не додумался.

В его сознании сталкиваются две идеи: возмущение собственным обидно незначительным положением - и газетное известие (на свою беду, он продолжает следить за европейской политикой) о вакантном престоле в Испании. В узком, ограниченном мозгу Поприщина нет места для их отдельного существования, к тому же – они так и просятся воссоединиться! И воссоединяются:

<p>Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, - и вдруг оказывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь.</p>	<p>Не может статься, чтобы не было короля. Государство не может быть без короля. Король есть, да только он где-нибудь находится в неизвестности.</p>
<p>Сегодняшний день есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я.</p>	

Безумие героя освобождает его, наконец, от этого убогого мирка, где он занимает убогую должность, и возводит для него собственный величественный мир. Даты поприщинского дневника с этого момента как бы подтверждают его величие – и одновременно зловеще сигнализируют о неудержимом распаде сознания:

Год 2000 апреля 43 числа.

Мартобря 86 числа. Между днем и ночью.

Никоторого числа. День был без числа.

Числа не помню. Месяца не было. Было черт знает что такое.

Мадрид. Февруарий тридцатый.

Январь того же года, случившийся после февраля.

Чи 34 сло Мц гдао, Февраль 349.

И вместе с тем безумие освобождает в Поприщине задавленное, уничтоженное человеческое начало. Человечность и даже поэтичность пробуждаются в нем – ровно в той мере, в какой он сходит с ума. В последней записи пропитанный пошлостью канцелярский слог, каким герой щеголял в начале повести, сменяется ритмизованной прозой, лирической образностью: несется тройка «быстрых, как вихорь, коней» и уносит его в какое-то немислимое пространство, в необъятную высоту, с которой распахивается весь мир, ранее ограниченный пределами канцелярии и прилегающих к ней улиц, да кроватью, на которой Поприщин лежит после обеда. А теперь –

«Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего больного сына! урони слезинку на его больную головушку! <...> А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?»

Ворвавшаяся нота безумия вносит трагический диссонанс в эту своеобразную поприщинскую элегию.

Параллельно с «Записками сумасшедшего» Гоголь работал над повестью, которую окончил годом позже и спустя еще год (в 1836) опубликовал. Это был «Нос» - самая фантастичная из повестей «петербургского цикла», что вызывающе подчеркнул сам автор в заключительном пассаже: «Но что страннее, что непонятнее всего, - это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы».

В «Носе» развернул все свои возможности прием синекдохи, который писатель применил еще в «Невском проспекте». Не случайно, видимо, в собрании сочинений Гоголь поместил «Нос» сразу после «Невского проспекта», открывавшего III том. Необъяснимое исчезновение носа майора Ковалева, встреча и беседа бывшего хозяина с носом в Казанском соборе, поимка носа полицией при попытке выехать в Ригу и т.п. – вот сюжетная канва, насмешливо охарактеризованная автором как история, бесполезная для отечества. Смысл «петербургских повестей» В.М.Маркович с основанием усматривает не в самих сюжетах, а в их подаче, «в том, как они рассказаны Гоголем».

И это «как» дает о себе знать реакцией майора Ковалева на загадочную пропажу. – «Я майор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа...»

Его волнует собственная не человеческая, но «майорская» неполноценность. – «Нужно заметить, - иронически оговаривается автор, - что Ковалев был чрезвычайно обидчивый человек. Он мог простить всё, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию». В этой характеристике ирония сопровождает как раз слово «человек». Человек, равнодушный к тому, что говорится о

нем как о человеке, пока это не касается «чина или звания», - не человек, но лишь чиновник.

И удивительная встреча с носом вполне эту оценку подтверждает. Ковалев робеет даже подойти к нему, ибо «по мундиру, по шляпе видно, что он статский советник». Нос на три ступени выше Ковалева по Табели о рангах. И когда нос холодно замечает бывшему хозяину: «Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству», - этого оказывается достаточно, чтобы тот смешался и отступил. Мундирные пуговицы делаются аргументом более веским, нежели законы природы, согласно которым нос должен смиренно сидеть на лице, а не гулять по городу. Гоголевская фантастика оказывается не более фантастичной, чем действительность, выстраивающая подобную логику. Факт таинственного исчезновения носа блекнет и тускнеет перед покорностью, с которой Ковалев выслушивает его отповедь. Здесь, впрочем, нет носа и человека: есть коллежский асессор и статский советник. Человеческая природа Ковалева так же, по сути, фиктивна, как человеческая природа носа.

Рассуждение автора о бессмыслице подобных сюжетов не только подчеркивает наличие скрытого смысла («во всем этом, право, есть что-то»), но косвенно задевает и архаическую учительную тенденцию критики, взыскующей «полезных сюжетов». В непосредственную мишень превращается дидактизм в «Коляске», написанной и опубликованной одновременно с «Носом». История о помещике, спрятавшемся в коляске от своих гостей, - своеобразный гоголевский аналог «Тамбовской казначейши» Лермонтова и шуточных поэм Пушкина. Бытовой анекдот, вырезающийся из скуки и пошлости провинциальной жизни (действие «Коляски» происходит не в столице, а в захолустном городке), шел вразрез с тенденцией ударного морализирования, привычно ожидаемого публикой от литературы.

Последней из «петербургского» цикла написана и в 1842 году издана классическая для русского реализма повесть «Шинель», где нашел свое развитие образ пушкинского стационарного смотрителя – *маленького человека*, раздавленного жизнью. Гоголь снимает «облагораживающие» драму Самсона Вырина мотивы. Не случайно герою Достоевского («Бедные люди»), узнавшему собственное лицо в описанных классиками типах, польстил Вырин, но Башмачкин возмутил его своей полнейшей мизерностью.

Повесть выросла из услышанной Гоголем истории. То был случай из жизни бедного чиновника, одержимого страстью к охоте. Ценой немалых трудов собрал он деньги на покупку хорошего ружья – и утопил его в заливе, в первый же выезд за утками. Потрясение было так велико, что он слег в горячке. Пожалевшие беднягу сослуживцы в складчину купили новое ружье и тем самым вернули его к жизни.

Гоголя больно поразила уязвимость существования человека, прозябающего на нижних ступенях социальной лестницы. От каких пустяков зависит его благополучие и самая жизнь! Лишения и несчастья в ней – закономерность, счастливый случай – редкое и сомнительное исключение. Из «Шинели» этот счастливый случай изъят. Сослуживцы Башмачкина и хотели бы сделать для него складчину, но «собрали самую безделицу» - откуда взяться лишним деньгам у мелких канцеляристов, с бюджетом которых автор так детально нас знакомит, описывая мытарства Башмачкина, собирающего деньги на новую шинель. Ружье – как-никак, предмет роскоши – тоже претерпело метаморфозу, заменившись вещью безоговорочно необходимой, да и то необходимость ее герой признает только под давлением непререкаемых обстоятельств, отчаявшись в попытке поправить свою старую шинель.

Неумолимый рок, преследовавший романтического персонажа, у писателя-реалиста принимает вид социальных обстоятельств, которые при самом рождении героя как бы помечают его своим клеймом. Череда нелепых имен, на которых открываются святцы в процессе выбора имени новорожденному (Моккий, Соссий, Хозадат, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикахий, Вахтисий), заставляет крестную заключить: «Видно, его

такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий».

«Таким образом, - замечает повествователь, - и произошел Акакий Акакиевич. Ребенка окрестили, при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник».

Романтическое предопределение трансформируется в банальную и безотрадную перспективу следования по единственно возможной стезе, узкой и унылой («как и отец его»), что усилено удвоением имени. *Акакий* по-гречески – «невинный, незлобивый». У *Акакия Акакиевича* беззлобность как бы в крови, унаследована вместе с маркирующим именем. Самые грубые шутки сослуживцев не могут подвигнуть его на больший отпор, чем жалобная просьба: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»

Исследователи обратили внимание, что все события, связанные с основной сюжетной перипетией, - завоеванием и утратой новой шинели, - происходят на фоне зимних холодов, хотя растянуты более чем на полгода. Башмачкин мерзнет в своей старой шинели, долго копит деньги на новую, потом лишается ее, умирает; призраком носится по Петербургу, срывает шинель с плеч своего обидчика – опять-таки зимой. *Маленького человека* в этом мире окружает атмосфера вечного холода. Отчаянная попытка согреться тщетна: не только человеческое тепло и участие, но даже теплая шинель недоступна Акакию Акакиевичу. Незаметность, ничтожность – вот его жизненная ниша. Всё, что ему «не по статусу», привлекает внимание, - оборачивается несчастьем и гибелью: сначала более добротная, чем ему по средствам, шинель, которую с него снимают; потом более смелое, чем от него ждут, поведение, которое навлекает на него генеральский гнев и приводит к смерти.

Историю Башмачкина В.М.Маркович интерпретирует как «историю трагической любви» - с одержимостью, грезами, жертвами, утратой и гибелью. Все эти чувства даны и доступны герою, но, увы, – лишь через шинель и по отношению к шинели. В мире «петербургских повестей» искажены, снижены самые светлые духовные порывы. Исполнение мечты ненадолго сообщает герою чувство собственной значительности, пробуждает новый интерес к жизни и даже заставляет вдруг подбежать, «неизвестно почему, за какую-то дамою», прошедшей мимо него на улице. Это и забавно, и трогательно, и печально: как мало нужно человеку... Неужели так мал сам человек?

Самое важное изменение, внесенное Гоголем в исходную историю неудачливого чиновника, связано с причиной катастрофы, погубившей Башмачкина (и едва не погубившей его прототипа). Акакия Акакиевича убивает вовсе не утрата шинели. Напротив, этот удар мобилизует его на борьбу и приводит, в конце концов, в кабинет *значительного лица*, куда «прежний» Акакий Акакиевич не посмел бы и сунуться, тем более по частному делу.

Сентименталисты твердо веровали, что зло есть печальный плод людского злонравия, что, достучавшись до добрых чувств человека, можно исправить и людей, и мир. Гоголевское *значительное лицо* – «хороший супруг, почтенный отец семейства», «в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив»; «сострадание было ему не чуждо»... И всё это перечеркивается одним замечанием: «но генеральский чин совершенно сбил его с толку». Аномальный мир, в котором чин аннулирует человека, продуцирует аномальное поведение. Новоиспеченному генералу уже ничто не важно, кроме поддержания генеральского престижа, ничто не страшно, кроме видимости угрозы этому престижу. Акакий Акакиевич, в сущности, падает жертвой желания *значительного лица* произвести впечатление. Невинное замечание Акакия Акакиевича о ненадежности секретарей влечет за собой целый артиллерийский залп:

« - Откуда вы набрались такого духу? откуда вы мыслей таких набрались? что за буйство такое распространилось между **молодыми людьми** против начальников и высших! <...> Знаете ли вы, **кому** это говорите? понимаете ли вы, **кто** стоит перед

вами?..» (Между прочим, Башмачкину за пятьдесят. Низкое служебное положение волшебным образом понижает даже чисто возрастной статус.)

Героя убивает не потеря шинели, не злой человек (такого «амплуа» в повести нет), а генеральский чин, направляющий мысли и слова значительного лица. Генерал сожалеет позже о своей суровости, но **человеческое сожаление** запоздало и бессильно, - зато **генеральский гнев** бьет без промаха.

Подобно Поприщину, только в безумии обретающему здравый смысл («через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу»), Башмачкин лишь в смерти находит освобождающую его силу для мести. «Твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, - отдавай же теперь свою!» Впрочем, торжество справедливости мифично вдвойне: оно не только вершится в «посмертии» героя, его призраком, но вдобавок отнесено в область недостоверной молвы: «по Петербургу пронеслись вдруг слухи...»

Фантастика «петербургских повестей» резко отлична от фантастики Диканьского цикла и даже «Вия», где мрачность искупалась красочностью сюжета.

10.4. Фантастика Гоголя – отражение странности мира. Трансформации пространства

Фантастический элемент пронизывает весь мир, созданный Гоголем, то выступая на поверхность его, то уходя в подтекст. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» он существует на правах неотъемлемой принадлежности сказки, в бытовых повестях – в качестве так называемой **«невной» фантастики**. При бесповоротном желании смотреть на вещи с трезво-рационалистической точки зрения можно подвести под нее реальную мотивировку. Призрак чиновника, бесчинствующий в Петербурге, - персонаж городских слухов. Переписку собачек находит сумасшедший – ничего удивительного (возможно, впрочем, что с ума он сходит после этого приключения – это тоже было бы вполне объяснимо, хотя уже в рамках иной логики). Оживающий портрет Чартков видит во сне, да и сама история его оформлена как рассказ (ослабленная степень достоверности). Пропажа и водворение на место майорского носа тоже предваряются пробуждением от сна его хозяина.

Но эти реверансы в сторону правдоподобия, разумеется, ничего не меняют по существу в рассказанных Гоголем историях. Он еще при жизни признан был главой нового («гоголевского») направления в русской литературе, которое позднее получило название *критического* или *классического реализма*. Вопрос стоит таким образом: зачем реалисту фантастика? А ведь у Гоголя ее несравненно больше, чем у такого несомненного романтика, как Лермонтов.

«Бытовое» представление о реализме – «как в жизни»; немного более «научное» - «отражение жизни в формах самой жизни». Если подразумевать под этим исключение всего фантастического, небывалого, - тогда Гоголь, бесспорно, никакой не реалист. Но в этом случае не реалист и Пушкин (по крайней мере, в «Пиковой даме», «Каменном госте» и т.п.), а также Щедрин, Достоевский, Булгаков...

Художественный мир – не мертвая калька с реальности, не пленка, механически заснятая камерой видеонаблюдения («было – не было»), а осмысленная картина, в которой художник в соответствии со своим замыслом выделяет, акцентирует отдельные места, играющие роль фокуса, композиционного центра. Лучшее всего эту мысль выразил Г.А.Гуковский: «Реализм – это не сумма вещей, которые бывают в жизни, а система образов, раскрывающая, объясняющая и судящая жизнь такую, какой она есть».

Фантастику в этом случае можно рассматривать как форму гротеска – преувеличения с элементами деформации или, как поясняют термин «гротеск» словари,

совмещения внутри одного образа (по принципу оксюморона) несовместимых элементов: живое + мертвое (люди-куклы), правдоподобное + фантастическое (беседа Ковалева с носом). Ни гротеск, ни фантастика не являются в искусстве самоцелью. Это прием, но задачи его неодинаковы у реалистов и у романтиков. Для последних фантастика является средством выявления в жизни иррационального элемента, указанием на скрытую от людских глаз загадку мира. Этот мир видим нам на поверхности, а в глубине (*романтическое двоемирие*) идут таинственные процессы, иногда прорываясь «выбросами» наружу – необъяснимыми случаями в жизни, фантастикой в литературе. Фантастика у романтиков – их художественное откровение о жизни. Писатель, прозревающий в глубь вещей («И внял я неба содроганье, и горний ангелов полет...»), в своем произведении делает для читателя поверхность жизни, непроницаемую его неискушенному глазу, **прозрачной** – и показывает, **что** кипит там, в глубине. Это и есть **романтическая фантастика**, какой мы ее видим, скажем, у Гофмана. Как ее разновидность можно рассматривать также фольклорную фантастику «Вечеров...» Золото – прах и превращается в прах («Вечер накануне Ивана Купала»); золото – нечистоты и превращается в нечистоты («Заколдованное место»). Вот правда о золоте, явленная через романтическую фантастику.

Фантастика у реалистов – тоже откровение, только иного свойства. Она подчеркивает то, что стало привычным, примелькалось: всевозможные социальные и психологические абсурды, среди которых люди рождаются, живут и умирают, так и не заметив бредового характера своего существования, своих целей и суждений. Вам не кажется странным добровольное унижение одного человека перед другим? Ах, не кажется? А если они – друзья детства, встретившиеся после долгой разлуки («Толстый и тонкий» А.П.Чехова)? Ах, тоже не кажется? А если человек не смеет предъявить права на свой собственный нос, оттого что тот обряжен в мундир и шляпу с плюмажем? Фантастична не встреча Ковалева с беглым носом: в конце концов, она, возможно, ему и приснилась. Фантастично его поведение, которое ему самому и всем окружающим, по-видимому, кажется вполне нормальным: фантастичен не романтический «глубинный план» жизни, а, увы, ее повседневно наблюдаемая сущность. **Реалистическая фантастика** заостряет и выделяет то, что существует на воспринимаемых планах реальности, - но по разным причинам не воспринимается. Общество больно, это общество сумасшедших, которые считают себя здоровыми.

Но Гоголь редко прибегает к гротеску в такой очевидной форме. В большинстве случаев фантастическое в его текстах существует в виде ауры, которую Ю.В.Манн метко окрестил «странностью». Каждая из «странностей» в отдельности ничего особенного не представляет: мало ли что в жизни бывает, - но в совокупности они рожают ощущение устойчивого «сдвига по фазе». Количество переходит в качество.

Странны в гоголевском мире могут быть вещи, их внешний вид (дом Собакевича); поведение людей (Чертокуцкий, забивающийся в коляску); имена (Яичница, француз Куку, Маклатура Александровна и т.п.). Но самое странное – опять-таки в области суждений и представлений людей о мире. Здесь источник общей аномалии, отсюда она рассеивает свое излучение по всей жизни. – «Иван Иванович несколько боязливой характера, - замечает рассказчик в «Миргороде». - У Ивана Никифоровича, **напротив того**, шаровары в таких широких складках». Что можно сказать о жизни, порождающей подобную логику, или о людях, которые к ней прибегают?

Более «адресная» сатирическая подоснова, например, в изречении Городничего (о взятках): «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено, и волтерьянцы напрасно против этого говорят». Взятки объявляются частью Богом продуманного мироустройства, а их противники – вольнодумцами и едва не безбожниками. И снова никому не кажется странным такое суждение. Вот он, мир, где Бог признан создателем и покровителем системы коррупции. Вспоминается возмущение фонвизинского Бригадира неуместной репликой жены, что

перед Богом все равны: «Как бы ты Бога-то узнала побольше, так бы ты такой пустоши и не болтала. Как можно подумать, что Богу, который всё знает, неизвестен будто наш табель о рангах?» (Вопрос, имеет ли этот табель какой-либо авторитет в глазах Бога, на ум явно даже не приходит.)

Странности гоголевского мира суть гротескно заостренные странности социума, нелепого устройства общественной жизни. Вот почему в основной своей массе они концентрируются в сфере социального, сфере человеческих мнений и отношений.

Другая форма фантастического у Гоголя – всевозможные трансформации художественного пространства. По мнению Ю.М.Лотмана, именно Гоголь раскрыл для русской литературы все богатейшие возможности «пространственного моделирования непространственных отношений», иными словами, художественной символики пространственных образов. Живопись и театр были сферами, живо интересовавшими Гоголя, их язык ему близок и «работает» в его прозе.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» бытовое и волшебное пространства переплетаются как верхние и глубинные планы бытия либо как сказочное прошлое и повседневное настоящее (дом сотника в «Майской ночи», который показывается то заброшенной развалиной, то сверкающими хоромами). Но и там уже местами открываются угрожающие сломы, примеры которых приводились выше. Пространственные искажения в «Вечере накануне Ивана Купала», возникающие вокруг детоубийцы; в «Страшной мести» - вокруг колдуна, изменника и предателя; в комически-ослабленной форме – вокруг жадного деда в «Заколдованном месте», - это уже сигналы катастрофы. Гармоничный мир, целостную картину которого создал в русской литературе Пушкин, начинает стремительно разваливаться. Это проявляется у Лермонтова прежде всего в распадении времени, у Гоголя – в пространственных деформациях.

«Миргород», сквозной сюжет которого – борьба нормы с ее искажением, строится на изображении конфликтующих миров, опять же получающем пространственное выражение. В зависимости от точки зрения (в буквальном смысле слова) наблюдаются разные картины мира, разные правды о нем: они спорят между собой либо дополняют друг друга. Хома Брут во время своего полета с ведьмой видит с высоты луг как бы погруженным на дно прозрачного моря, в котором вместо месяца отражается солнце, а из-за осоки выплывает русалка.

Вовсе уже сходит с ума пространство в «петербургских повестях», где мир хаоса торжествует окончательно. Герой «Невского проспекта» видит, как «тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу...». Нос гуляет по улицам, портрет выходит из рамы, Поприщина за полчаса доставляют в Испанию, которая с другой точки зрения является сумасшедшим домом; для Поприщина же она изоморфна Китаю («Китай и Испания совершенно одна и та же земля») и вдобавок находится у каждого петуха под перьями; из нее видно «с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют». В какое-то невероятное место попадает и бедный Акакий Акакиевич в тот час, когда у него отнимают драгоценную шинель: «...перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею. Вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света. <...> Он оглянулся назад и по сторонам: точное море вокруг него». В Петербурге нет таких огромных пустых пространств: эта сценическая площадка возникает как бы специально для имеющей разразиться катастрофы.

К пространственному языку прибегнет Гоголь и в таком ответственном месте, как развязка «Ревизора» (немая сцена), и очень активно – в «Мертвых душах», построенных на споре замкнутых локусов (усадеб, присутственные места и пр.) с образом дороги.

К драматургии Гоголь приходит уже состоявшимся писателем. Интерес к театру он вынес из своей юности, а владевшие им всю жизнь учительные настроения с

неизбежностью должна были его привести к жанру, позволявшему напрямую воззвать к русскому обществу, публично продемонстрировав ему его же собственное лицо: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Отсюда его известная просьба к Пушкину: подбросить для разработки «русский чисто анекдот».

10.5. «Ревизор»: гротескность сюжета и реализм характеров

Сюжет, по легенде, подсказанный Пушкиным, носился в воздухе. Ко времени появления «Ревизора» была уже известна в рукописи пьеса Г.Ф.Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», где аферист Пустолобов обводит вокруг пальца городских чиновников, выдавая себя за значительное лицо. (Квитка жаловался, что Гоголь украл у него сюжет.) Более того, в 1835 году публикуется рассказ А.Ф.Вельтмана «Провинциальные актеры» (другое название – «Неистовый Роланд»), где за видную персону принимают заезжего актера, который в бреду повторяет отрывки из театральных ролей, а три бутафорские звезды, сияющие на груди, придают его декламациям неотразимую убедительность.

Еще до начала работы над «Ревизором» Гоголь задумал комедию «Владимир третьей степени», которой надлежало охватить широкие пласты русской жизни, хотя в центре ее находился средней руки чиновник, задавшийся честолюбивой целью получить орден и в конце концов свихнувшийся на этой идее, вообразив самого себя Владимиром III степени. Масштабный замысел повлек за собой изобилие героев и сюжетных линий, которые лишили пьесу необходимой композиционной цельности, и Гоголь оставил свою затею. Но этот неудавшийся эксперимент интересен не только как очередная разработка темы «чиномании». Столкновение множества частных интересов, в результате которого происходит самодвижение действия, никем из персонажей единолично не контролируемого и не направляемого, было первым опытом построения *«миражной интриги»* (Ю.В.Манн). На смену традиционному водевилю, который держался на энергии и хитроумии ведущего героя, приходит комедия самой жизни.

Здесь и заключалось принципиальное отличие «Ревизора» от «Приезжего из столицы» Квитки. Ловкач, одурачивший простаков, - персонаж водевиля. Пустейший, приглуловатый Хлестаков («без царя в голове», - аттестуют его авторские «Замечания для господ актеров») играет роль такого ловкача неведомо для себя. В роли же простака выступает Городничий – «постаревший на службе и очень неглупый по-своему человек». Но и он до самой развязки не подозревает, в каком качестве выступает. Кажется героям одно, оказывается – другое. Их роли организованы не ими, а определяются обстоятельствами. Чем более уверяются чиновники, что вот теперь-то они упрочили свое положение, тем более глубокое разочарование приготавливают они себе к финалу. И едва ли не сильнее всех изумлен сам Хлестаков – вернее, был бы изумлен, если бы у него доставало на это ума, а так он лишь недоумевает: «Спешу уведомить тебя, душа Тряпичкин, какие со мной чудеса». Вот она – *миражная интрига*. Герои суетятся на поверхности, пытаясь что-то спрогнозировать и организовать, а подлинным организатором выступают обстоятельства жизни.

Премьера «Ревизора», состоявшаяся 19 апреля 1836 г. в Александринском театре, жестоко разочаровала автора. Несмотря на «Замечания для господ актеров», пьесу играли как фарс. Хлестакова исполнял Дюр – актер, привыкший к водевильным ролям. И в целом комедию не поняли. Сидевшие в зале высокопоставленные чиновники (присутствовал и сам император) просто не могли себе представить, что насмешка, направленная в адрес бюрократов мелкого и среднего калибра, относится и к ним тоже. – «Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу», - возмущался сумасшедший Поприщин.

Но они-то были не сумасшедшие, они твердо знали, что – да, прибавится; что камер-юнкеры и генералы – больше, чем просто люди, что они стоят **над** любым судом и насмешкой. И в следующей редакции комедии (всего их было 4) появилась обращенная в зал реплика Городничего: «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!..»

Типичность, «средность» гоголевского Города подчеркнута его положением в середине страны: «отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Типичны и его обитатели: иные из них в гоголевских «Замечаниях...» дополнительно охарактеризованы «от автора» как вполне обычные люди, о прочих сказано: «оригиналы их всегда почти находятся перед глазами». И эти реалистически выписанные характеры, шаржированность которых не выходит за пределы, подразумеваемые жанром (комедия), включены в невероятную, гротескную историю.

Дух гротеска поддерживается и всевозможными несурезицами, комически сталкивающимися репликами и прочими подобными приемами. Вот знаменитая, сама себя высекающая унтер-офицерская вдова. А вот Городничий пишет супруге спешную записку на обороте трактирного счета, и она с недоумением читает:

- Уповаю на милосердие Божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...

Проза и пошлость жизни, в которую с головой погрузились гоголевские герои, держит их крепко, не допуская от себя оторваться, воспарить: соленые огурцы прочно утвердились даже в трансцендентных сферах, к которым взывает Городничий. Гротесковые «соседства» разоблачают подоплеку существования и взаимных отношений персонажей. В сцене поздравления Городничего со сватовством (V действие, VII явление) из общего хора доносится несколько голосов:

Ч а с т н о г о п р и с т а в а: Здравия желаем, выше высокоблагородие!

Б о б ч и н с к о г о: Сто лет и куль червонцев!

Д о б ч и н с к о г о: Продли Бог на сорок сороков!

А р т е м и я Ф и л и п п о в и ч а: **Чтоб ты пропал!**

Ж е н ы К о р о б к и н а: **Черт тебя побери!**

Г о р о д н и ч и й: **Покорнейше благодарю! И вам того ж желаю.**

Для самого Городничего его реплика – ответ на первые три, которые он расслышал. Для зрителя – на две, прозвучавшие последними (в сторону).

Но, разумеется, основную тяжесть гротескной «несообразности» принимает на себя ослепление опытных чиновников, которые как-то уверяются, что проезжий лоботряс – грозный ревизор, назначенный к ним с инспекцией; хотя сам «подозреваемый» едва ли не со слезами уверяет, что застрял здесь без копейки и едет домой в деревню, потому что «до сих пор ничего не выслужил в Петербурге». Чиновники, как и унтер-офицерская вдова, тоже «сами себя высекли».

Главных причин такого удивительного самообмана – две.

Первая из них обозначается в I действии. Оно начинается с громоподобной завязки: «К нам едет ревизор». И затем следует пространная экспозиция, обрисовывающая не столько даже героев, сколько положение дел (оно-то и является определяющим). Само известие о грядущей инспекции приходит потому, что адресант знает: у Городничего рыльце в пуху и его необходимо предупредить («так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки...»). Далее эти «грешки» и оглашаются в ходе спешной прикидки: в богоугодных заведениях несет капустой вместо положенного «габерсупа», квартальный крадет «в ботфорты серебряные ложечки», церковь «не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела» и пр. и пр. Верх патриархального простодушия – замечание Почтмейстера, которого Городничий просит распечатывать проходящую через его руки корреспонденцию. Почтмейстер с жаром заверяет, что это преинтересное чтение.

- Жаль, однако ж, что вы не читаете писем: есть прекрасные места. Вот недавно один поручик пишет к приятелю и описал бал в самом игривом... очень, очень хорошо: «Жизнь моя, милый друг, течет, говорит в эмпириях: барышень много, музыка играет,

штандарт скачет...» - с большим, с большим чувством описал. **Я нарочно оставил его у себя.** Хотите, прочту?

Подобным же образом – из распечатанного письма – чиновники узнают в финале и о своем конфузе. И заблуждение, и прозрение имеют один источник – страх, а страх рождается из основательного соображения, что при текущем положении дел ревизия есть событие угрожающее. Сами городские обстоятельства рождают из себя «миражную интригу» комедии. Только страх способен внушить нелепую мысль, что человек, заглядывающий в чужие тарелки, делает это с целью ревизии.

Вторая причина – характер Хлестакова.

Он обозначается незамедлительно. «Приглуповатость» Хлестакова делает его неспособным даже на своевременное умолчание: он выкладывает свои карты, не соображаясь с тем, насколько это уместно. И это имеет неожиданный результат. Городничий, привыкший к блефу и надувательству, не в состоянии поверить в искренность собеседника, более того – он не узнает искренности, когда с нею сталкивается. По привычке он приписывает всему услышанному «обратный знак». Чем больше откровенничает Хлестаков, тем больше Городничий уверяется, что с ним ведут тонкую игру. Ирония ситуации в том, что, вздумай Хлестаков лгать, его немедленно бы раскусили: не ему обмануть такого старого мошенника, как Городничий. Тот **обманывает себя сам.** Да отчего бы искреннему человеку и не показаться лгуном – показался же он в «Горе от ума» сумасшедшим?

Диалог Хлестакова с Городничим (VIII явление II действия) осложняется монологом «в сторону» - комментарием Городничего, не склонного верить уже решительно ничему:

Хлестаков	Городничий
- Я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки.	- О, тонкая штука! Эх куда метнул! какого туману напустил! разбери кто хочет!
- Без вас я, признаюсь, долго бы просидел здесь: совсем не знал, чем заплатить.	- Да, рассказывай, не знал, чем заплатить!
- Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню.	- В Саратовскую губернию! А? и не покраснеет! О, да с ним нужно ухо остро.
- Батюшка меня требует. Рассердился старик, что до сих пор ничего не выслужил в Петербурге.	- Прошу посмотреть, какие пули отливает! и старика отца приплел!
- Ведь мой отец упрям и глуп, старый хрен, как бревно. Я ему прямо скажу: как хотите, я не могу жить без Петербурга.	- Славно завязал узелок! Врет, врет – и нигде не оборвется!

Желание развязать язык предполагаемому ревизору с помощью губернской мадеры-«толстобрюшки» приводит к тому, что, когда Хлестаков наконец начинает врать, вранье сходит за правду, как правда сошла за вранье.

Ю.М.Лотман справедливо подметил, что в глубине даже такой неглубокой личности, какой является Хлестаков, лежит чувство человеческой неудовлетворенности собственной жизнью – тусклой, неинтересной – и желание прожить другую жизнь, хотя бы в мечтах. Знаменитая сцена в III действии открывает эти волшебные горизонты ослепленным слушателям.

Толчком становится внимание, с которым к Хлестакову, вне сомнения, никто никогда в жизни не относился. Он буквально расцветает в его благодатной атмосфере. Этот процесс наблюдается, так сказать, невооруженным глазом, на протяжении даже одной-единственной реплики, которая начинается с почти-правды и стремительно обрастает – не ложью, а мечтой:

- Вы, может быть, думаете, что я только переписываю *<вот оно – настоящее занятие Хлестакова: надоевшее занятие Баумачкина; ему хотелось бы «не только» переписывать>*; нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: «Приходи, братец, обедать!» *<Мечта №2 – короткость с начальством.>* Я только на две минуты захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: «Это вот так, это вот так!» *<Переписывание вообще исчезло – появилась некая туманная руководящая должность.>* А там уж чиновник для письма, этакая крыса, пером только – тр, тр... пошел писать. *<На этом этапе Хлестаков уже отчуждается от своей роли, как бы выходит из собственного тела.>* Хотели было даже меня коллежским ассессором сделать, да, думаю, зачем. *<Заветный чин, до которого никак не добраться, представлен как нечто недостойное масштаба и заслуг героя.>* И сторож летит еще на лестнице за мной со щеткою: «Позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу». *<Ах, как, наверно, извелся Хлестаков от пренебрежения сторожа, которому нечего дать на чай!>*

И наконец: «Никак нельзя скрыться, никак нельзя!» Страдания знаменитости, отягощенной собственной славой, - вот предмет зависти героя. Подобная зависть может возрасти только на почве прозябания в самом незаметном углу жизни. Мечта человека дополняет его до целого, она показывает, чего (нужного ему) он лишен.

От знакомства «с хорошенькими актрисами» (им тоже требуются подношения, а откуда взять деньги?) он переходит к скромному замечанию: «Я ведь тоже разные водевильчики...». (Далее всплывает автобиографический мотив. Познакомившись с Пушкиным, Гоголь так гордился этим достижением, что направил домой маменьке просьбу присылать ему корреспонденцию на домашний адрес Пушкина. Потом ему пришлось выкручиваться и извиняться перед недоумевающим Пушкиным, но зато сколько удовольствия!) – «С Пушкиным на дружеской ноге». Хлестаковская тоска, оказывается, вездесуща: она живет даже в человеке, которого как будто Бог не обидел. («Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым», - замечает Гоголь в опубликованном им «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» <Пушкину>.)

Впрочем, в отличие от гоголевского, воображение Хлестакова обнаруживает поучительное сочетание «количественного» размаха с «качественной» убогостью. Когда для убедительности требуется воссоздать беседу с великим человеком, Хлестаков не затрундняется:

- Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» - «Да так, брат, - отвечает, бывало, - так как-то всё...» Большой оригинал!

Анна Андреевна подбрасывает новую идею: «Вы, верно, и в журналы помещаете?» Ну, разумеется, как же!

- Да, и в журналы помещаю. Моих, впрочем, много есть сочинений: «Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма». Уж и названий даже не помню. <...> Всё это, что было под именем барона Брамбеуса, «Фрегат Надежды» и «Московский телеграф»... всё это я написал.

Оказывается, Хлестаков помещает в журналах оперы (Моцарта, Мейербера и Беллини). После этого неудивительно, что он исхитрился написать не только повесть Марлинского и похождения героя Сенковского, но даже и целый журнал Полевого. Анна Андреевна продолжает подавать идеи:

- Так, верно, и «Юрий Милославский» ваше сочинение?

- Да, это моё сочинение.

Неуместное сообщение Марьи Антоновны, что это сочинение господина Загоскина, уничтожило бы самого тонкого хитреца. Но Хлестакова спасает его безмятежное простодушие. Глупость вывозит там, где не помог бы ум:

- Ах да, это правда: это точно Загоскина; а есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой.

Разговор переходит на балы и обеды. Воображение Хлестакова не в силах измыслить более роскошного блюда, чем арбуз – зато это «в семьсот рублей арбуз» (цена любого арбуза измерялась в копейках – арбуз Хлестакова должен был занять собой весь обеденный стол). «Суп в кастрюльке» – зато он «прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку – пар, которому подобного нельзя отыскать в природе». (Хлестаков, мелкий холостой чиновник, питается обедами из дешевых кухмистерских: когда он приносит домой в пресловутой кастрюльке остывшее, неаппетитное хлёбово, ему остается только вздыхать о горяченьком.)

Временами неприятно напоминает о себе вторжение действительности, но Хлестаков тут же осаживает ее, ставит на место:

- Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж – скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» Что ж я вру – я и позабыл, что живу в бельэтаже.

Чердаки, верхние этажи – пристанище социальной мелюзги, и, уж конечно, не Хлестакову там жить: у него по утрам в передней «графы и князя толкутся и жужжат». Когда он проходит через департамент, это событие сопровождается некими социально-природными катаклизмами: «просто землетрясение, всё дрожит и трясется, как лист». Его боится государственный совет, он всякий день ездит во дворец, и его завтра же произведут в фельдмаршалы. (Это человек, который недавно как будто отказывался от чина коллежского асессора! Но присутствующим уже не до сопоставлений – они лишились языка.)

В *хлестаковщине* как социальном явлении В.М.Маркович с основанием видит стихию абсолютной безответственности и затмения здравого смысла, культ видимости, «дух фиктивной псевдокультуры». Но в ней содержится и важный психологический компонент. Это страстная тоска *маленького человека* по большой жизни, по известности. Ее искренность так велика, что убеждает своею собственной силой: недаром Городничий, несмотря на запредельную немыслимость «тридцати пяти тысяч курьеров» и прочего, приходит к заключению, что Хлестаков разве «прилгнул **немного**».

Укрепляет этот мотив в комедии фигура второстепенного персонажа – Петра Ивановича Бобчинского. На массовость, стертость личности указывает прием удвоения: он появляется неизменно в компании Петра Ивановича Добчинского (имена, в отличие от двух «Иванов» из «Миргорода», полностью совпадают; фамилии схожи, как поведение, реплики и внешность). Но желание обозначить свое существование не угасло. У Добчинского оно проявляется в стремлении к простому «тиражированию» своей особы – он просит, чтобы его старший сын, рожденный вне брака, получил право считаться законным сыном «и назывался бы так, как я: Добчинский-с». А у Бобчинского просьба и того скромнее:

- Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство или превосходительство, **живет** в таком-то городе **Петр Иванович Бобчинский**. Так и скажите: **живет Петр Иванович Бобчинский**. <...> Да если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе **живет Петр Иванович Бобчинский**.

Петр Иванович Бобчинский не может убедиться в том, что он живет, не доведя этот факт до сознания человечества, хотя бы в виде простой констатации. Похоже, что в глубине души он не очень-то уверен в собственном существовании – но оно, возможно, обретет видимость реальности, если в него поверят другие. Безотчетное ощущение миражности окружающего мира распространяется и на личность *маленького человека*: ему приходится повторять утешительную формулу, как заклятие, внушать ее окружающим: живет, живет, действительно существует. Возможности дать себе декартовское доказательство они лишены, даже если бы и слышали что-нибудь о Декарте.

Тема *маленького человека* придает «Ревизору» глубину, на которую не могло бы притязать простое, пусть сколь угодно острое «обличительство».

Досада от поверхностной трактовки комедии подталкивает Гоголя постоянно к ней возвращаться, комментировать свой замысел. В 1846 г. он пишет «Предуведомление для тех, которые желали бы сыграть, как следует играть «Ревизора» - и снова подчеркивает, что «пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми». Также пишутся, одна за другой, две редакции «Развязки «Ревизора» (1846 и 1847 гг.), доводящие это соображение до логического завершения.

Согласно авторскому замыслу, как он поясняет его в «Развязке...» (оформлена в виде беседы актеров за кулисами после бенефиса М.С.Щепкина, исполнителя роли Городничего), Город – символическое воплощение души **каждого** человека. Чиновники – образы его дурных страстей, подкупаемый ими Хлестаков – «ветренная светская совесть»: и ее легко надуть, и она походя обманывает. Наконец, заключительная сцена – счет, предъявляемый человеку в конце жизни: «страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба». Ревизор этот – «наша проснувшаяся совесть», и задача художника, по Гоголю, - содействовать тому, чтобы пробуждение ее не опоздало. Строки эти пишутся, когда идет работа над «Мертвыми душами» - эпопеей воскресения человека.

Это объясняет яркую эффектность финала комедии. Автор как бы пытается заставить развязку, традиционно сильное место, стать еще значительнее, переведя ее в знаменитую «немую сцену». Если первый удар (разоблачение Хлестакова) бросает героев к азартному поиску виноватых, то второй (надвигающееся разоблачение их самих), как гром небесный, поражает грешников. Гоголь умел ценить эффекты: не случайно восхищение, с которым он откликнулся на «Последний день Помпеи» К.П.Брюллова (статья в «Арабесках»). – «Молния у него залила и потопила всё», - замечает Гоголь о картине Брюллова. Такая же живая картина – в финале «Ревизора».

И еще раз Гоголь вернется к «Ревизору», в произведении, которое станет самым развернутым его художественным манифестом: «Театральный разъезд после представления новой комедии».

10.6. Гоголь о сюжетном обновлении комедии («Театральный разъезд после представления новой комедии»). **Реализация этих принципов в гоголевской драматургии**

Декларацию своих художественных и драматургических установок Гоголь осуществил в драматургической же форме: представив расходящихся по окончании премьеры зрителей, которые обмениваются мнениями. Иные равнодушны к увиденному, погружены в собственные заботы; другие недоумевают, третьи возмущаются. «Господин с весом» в своем негодовании нечаянно проговаривается: «сегодня он скажет: такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и Бога нет. Ведь тут всего только один шаг». Бюрократия уже не усматривает особой разницы между своим и божественным авторитетом. Реплика другого зрителя звучит как невольный комментарий к этому обвинению: «Так всегда на свете: посмейся над истинно благородным, над тем, что составляет высокую святую души, - никто не станет заступником; посмейся же над порочным, подлым и низким – все закричат: «Он смеется над святыней!»

Но в нестройном хоре мнений автор выделяет и доброжелательные голоса, принадлежащие самым разным людям: государственному деятелю, честному чиновнику, сочувственно настроенной молодой даме, любителю искусства, людям из народа. Им «передоверена» значительная часть программы Гоголя. В упрощенном виде она может быть сведена к нескольким пунктам:

- комедия должна быть не пустым развлечением для праздной толпы, а носительницей высокой идеи, осмеивать «кривую душу», а не «кривой нос»;

- комедия может рисовать идеал не напрямую, а как бы «от противного», возбуждая отвращение к выведенному пороку, в том числе к лицемерию, которое рядится в одежды добродетели, и заставляя каждого человека задуматься: «Неужели я сам вовсе чист от таких пороков?»;

- не допускать на сцене изображение всем видимого и известного в жизни зла означает попустительство этому самому злу, боящемуся гласности и тем паче осмеяния: «насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете»;

- надлежит отделять глумление над порядком от справедливой критики беспорядка, «правительство от дурных исполнителей правительства» (слова мужика в армяке: «Небось прыткие были воеводы, а все побледнели, когда пришла царская расправа»);

- комедия должна отвернуться от застарелых штампов, традиционных завязок и обратиться к реалиям текущего дня, к прозе житейского быта: «Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы то ни стало другого, отомстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Широко известны слова, которые Автор в конце произносит уже «от себя»: о честном, благородном лице, положительном герое комедии, которого никто, однако, не заметил. Это – смех. Иными словами, позитивная программа произведения из области деклараций переносится Гоголем в область авторской позиции. Не назидания положительных персонажей, а сама пьеса, выстроенная под углом зрения определенного авторского отношения к изображаемому, говорит за себя.

Не набиваясь в компанию к гениям (о чем он скромно оговаривается), Гоголь вступает за достоинство и высокое назначение литературы, презрительно наименованной одним из зрителей «побасенками». – «Побасенки!.. А вон протекли веки, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось всё, что было, - а побасенки живут и повторяются поныне, и внемлют им мудрые цари, глубокие правители, прекрасный старец и полный благородного стремленья юноша. Побасенки!.. А вон стонут балконы и перила театров: всё потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека...»

«Театральный разъезд после представления новой комедии» был опубликован в 1842 году, но работать над ним Гоголь начал много раньше и провозглашенные в этом трактате принципы последовательно стремился реализовать во всех своих пьесах.

Наряду с «Ревизором», это относится также к «Женитьбе» (1842) и к так называемым «драматическим отрывкам и сценам»: «Игроки», «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и даже просто «Отрывок». Эту группу произведений И.Л.Вишневская назвала «маленькими комедиями», по аналогии с «маленькими трагедиями» Пушкина. В них господствует та же стихия миражной активности персонажей, сражающихся за свои скромные жизненные интересы на абсолютно «безыдейной» почве. Никакой идеологией, помимо идеологии преуспевания, они не располагают. Исчезает резонер или хотя бы просто привлекательный, «фактурный» сценический герой. Авторский и зрительский интерес как бы рассредоточивается на самой изображаемой среде: недаром Гоголь не пожелал придать сюжетной законченности своим «сценам», исключая разве что в какой-то степени «Игроков». Позже А.Н.Островский подхватит эту установку, обозначая жанр своих пьес как «сцены» и «картины» из московской или деревенской жизни.

Существенно также отмеченное И.Л.Вишневской обстоятельство: Гоголь избегает злободневных аллюзий, которых не чуждались ни сатирики XVIII века, ни Грибоедов. Аллюзиями будет перенасыщено и творчество М.Е.Салтыкова-Щедрина – сатира естественно отталкивается от текущих скандалов и сенсаций. Но Гоголь понимает свою задачу как более масштабную, в некотором роде внеисторическую (по крайней мере, не в пределах текущего момента).

Исчезает у Гоголя непрременная любовная интрига (даже «Горе от ума» без нее не обошлось) – ее место занимают бытовые интриги (во множественном числе): сплетни, доносы, происки, шпионство, всевозможные надувательства. В «Ревизоре» «любовные» сцены Хлестакова с Анной Андреевной и Марьей Антоновной носят чисто пародийный характер. Готовность героя «удалиться под сень струй» в компании то ли дочери, то ли (безразлично) матери – не любовь и даже не влюбчивость, а всего-навсего проявление полнейшей пустоты в голове, где поочередно сменяются впечатления текущей минуты. Но даже и в «Женитьбе», которая представляет героев уже не в их социальных ролях, а в качестве частных лиц, о любви речи не идет. Даже там, где чиновники могли бы позволить себе быть людьми, они остаются не более как чиновниками. Женитьба – сделка, потому речь ведется о товаре:

Ф е к л а: А приданое: каменный дом в Московской части, о двух елтажах, уж такой прибыточный, что истинно удовольствие. Один лабазник платит семьсот за лавочку. Пивной погреб тоже большое общество привлекает. Два деревянных хлигера: один хлигер совсем деревянный, другой на каменном фундаменте; каждый рублев по четыреста приносит доходу. Огород есть еще на Выборгской стороне... <...>

П о д к о л е с и н: Да ведь она, однако ж, не штаб-офицерка?

Ф е к л а: Купца третьей гильдии дочь.

Оно бы полбеда: приданое – вещь важная. Но и друг друга, и себя герои воспринимают как своего рода вещи. Человек рассыпается на совокупность неких товарных достоинств либо огрехов:

Ж е в а к и н: Но, может быть, вам что-нибудь во мне не нравится? (*Указывая на голову.*) Вы не глядите на то, что у меня здесь маленькая плешина. Это ничего, это от лихорадки; волоса сейчас вырастут.

Как и в «Ревизоре», в «Женитьбе» господствует гротеск. Агафья Тихоновна мысленно «демонтирует» женихов и составляет оптимальные комбинированные «модели»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась». Гамлетовские колебания Подколесина: жениться – не жениться (еще Аполлон Григорьев сравнивал его с окарикатуренным Гамлетом) – заканчиваются прыжком в окно как раз перед появлением невесты в подвенечном наряде.

Но чем громче звучит «видимый миру смех», тем больше дают знать о себе терзающие Гоголя сомнения. Смех этот как будто заглушал для публики то главное, ради чего трудился Гоголь: адресованный людям призыв к очищению.

Была другая возможность влияния напрямую: через пушкинский «Современник», в котором Гоголь активно сотрудничал и который был задуман как противовес «торговому», болгаринскому направлению в литературе. Но азартная статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», где Гоголь походя задел многое и многих, с кем приходилось Пушкину как издателю считаться, до некоторой степени развела их друг с другом. Им даже не довелось проститься, когда в 1836 году Гоголь уехал из Петербурга. Пушкину оставалось жить полгода, Гоголю – 16 лет. Из этих 16-ти лет 10 он провел за границей.

Объездил он почти всю Европу, в 1848 году побывал и в Иерусалиме. К путешествиям его понуждало и расстроенное здоровье, и жажда новых впечатлений, но, может быть, более всего – внутренняя потребность окинуть взором Русь «из чудного далека», яснее увидеть ее целое, а не одни частности, на которые удручающе рассыпалась человеческая жизнь. Гоголь вынашивает замысел произведения, предназначенного, по его словам, «разрешить загадку его существования». Там, за границей, написано одно из самых русских в русской литературе произведений: «Мертвые души».

10.7. «Мертвые души»: отражение противоречий между инертностью русского общества и потенциальными возможностями развития России

Первый том поэмы вышел в 1842 году. Цензура нашла не один повод для претензий: и Повесть о капитане Копейкине, и название, в котором усмотрели покушение на христианские догматы. Компромиссное заглавие, под которым поэма явилась в свет, было выдержано в традиции плутовских романов: «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

Внешним образом «Мертвые души» также копировали фабульную схему плутовского романа: цепочка эпизодов-встреч, нанизанных на тему дороги. Но исчезла прямолинейная дидактика пикарески; исчезли традиционные, отработанные сюжетные ходы: тайна происхождения героя, происки его врагов и т.п. (Эхо их проходит в пародийном варианте: туманные жалобы Чичикова на гонения могущественных недругов, ополчившихся на него, якобы страдальца за правду.)

Жанровое определение «поэма», прикрепленное к «Мертвым душам» их автором, проясняется при обращении к гоголевской «Учебной книге словесности для русского юношества», где он, между прочим, характеризует так называемые им «меньшие роды эпопеи» как середину «между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой». Цепь приключений этого героя позволяла получить понятие о «чертах и правилах» его времени. С точки зрения принятой теории литературных родов и видов, «Мертвые души», разумеется, роман – но определение «поэма» сохраняется за ними как авторское и отчасти в силу того, что повествовательное начало здесь тесно переплетено с лирическим (знаменитые авторские отступления).

К.С.Аксаков в статье «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842) подчеркнул ее эпическую созерцательность, придающую как бы равную значимость всем объектам описания, попадающим в поле зрения повествователя. Интересно, что в этой связи у него как раз выплывает ассоциация с гомеровскими поэмами (очень раздражавшая Белинского). И еще одно важное обстоятельство отметил критик:

«Он <Гоголь> не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, ни одного человеческого движения; все воображены в полноте жизни; на какой бы низкой степени ни стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию Божию».

Одновременно появляются и статьи другого критика, так же, как и Аксаков, принадлежащего к славянофильскому лагерю и входившего в круг друзей Гоголя, - С.П.Шевырева. Он почувствовал глубокую типичность гоголевского героя, как во времени («страсть к приобретению есть господствующая страсть нашего времени»), так и в отношении к природе человека («да уж полно, нет ли в каждом из нас какой-нибудь части Чичикова?») Шевырев отметил зооморфность гоголевских персонажей, но оказался единомышлен с Аксаковым в мысли о том, что «кроме свойств, в них теперь видимых, должны быть еще и другие добрые черты, которые бы раскрылись при иных обстоятельствах».

Если славянофилы ощутили прежде всего христиански-учительную тенденцию поэмы, то В.Г.Белинский, со своей стороны, увидел в ней «противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом» («Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души», 1842). Но прозвучавший в поэме намек автора на будущее разрешение противоречия «в сей же самой повести» вызывает у Белинского основательное опасение: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете...»

«*Мертвые души* - преддверие, немного бледное, той великой поэмы, которая строится во мне и разрешит, наконец, загадку моего существования», - писал Гоголь своему другу А.С.Данилевскому.

Заглавие поэмы мерцало двусмысленностью. На фабульном уровне мертвые души – скупаемые Чичиковым бумажные фикции, никакого отношения к душе не имеющие. Но и живые крестьяне – «души» - интересовали своих хозяев не как души, а как тела, рабочие единицы. Аномалия содержалась уже в таком положении вещей, когда душа представляла не имеющим ценности придатком к телу, и притом числилась предметом владения. С другой стороны, «мертвые души» - как раз те, кто владеет этими душами (и мертвыми, и живыми) как купленной собственностью. Здесь возникала зловещая игра смыслов. – «А почему **купили душу** у Плюшкина?» - интересуется Собакевич у Чичикова. Звучит так, точно в лице Чичикова явился Плюшкину сам Сатана.

Но раз душа умерла, значит, она была. И вот обозначается та задача, которая виделась писателю, когда он намекал на грандиозность своего замысла. Воскресить мертвые души! Задача воистину мессианского масштаба. Большая дистанция отделяла уже Гоголя от Фонвизина, отрицательные герои которого в финале с раскаянием осознавали правоту героев положительных. Да и не было у Гоголя идеальных героев во плоти. – «Обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем», - констатирует он в «Мертвых душах». – «Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!»

Д.С.Мережковский как-то сравнил Гоголя с мальчиком Каем из «Снежной королевы», которому попал в глаз осколок от разбитого зеркала тролля. – «Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц», - жаловался гоголевский Городничий. Вот и Гоголя неотвязно преследовала мысль, что, высмеивая и критикуя, не может он продемонстрировать своим согражданам Образец, который был бы не вымучен, а взят из жизни. И тогда он приходит к выводу, который спустя сто лет другой писатель (Р.П.Уоррен) устами своего персонажа сформулирует так: «Нужно сделать добро из зла, потому что его больше не из чего делать».

Этот замысел пронизывает собой все уровни поэмы. Он отражается в переплетении сатиры с лирикой, статичных, застывших портретов – с образом дороги, движения. В мелкую суету персонажей, по замечанию И.П.Золотусского, вторгаются образы истории. Со стен помещичьих гостиных недоумевающе глядят портреты великих полководцев. Дети Манилова носят имена *Алкид* и *Фемистоклюс*, причем между ними за столом разыгрывается сражение, в ходе которого Фемистоклюс кусает Алкида за ухо. Чичикова принимают за Наполеона. «Наполеоновское» в Чичикове подчеркивает и Ю.М.Лотман, упоминая его рядом с Германном и Раскольниковым; общая черта их – расчет, упорство, воля и «одна ошибка в расчете».

Противоречие между тем, чем способен быть человек и чем он позволяет себе сделаться, особенно выразительно в характерах мизерных гоголевских героев. Принято считать, что от Манилова к Плюшкину разворачивается картина последовательной деградации личности; но вспомним, что уже первые критические отклики на поэму отмечали человеческое начало во всех этих лицах.

Да, им упорно сопутствуют «животные мотивы» (и это также подметил Шевырев). Ласковый, обходительный Манилов жмурится, «как кот, у которого слегка пощекотали за ушами». Коробочка появляется в окружении «куриной темы»: по всей комнате, где ночует Чичиков, разлетаются перья из пышных перин, а окна ее глядят прямо в курятник; да и сама хлопотливая, клохчущая, недалекая хозяйка больше всего похожа на курицу. Ноздрев неотделим от своих собак; его собственный вздорный характер выдает повадки шумного, бестолкового пса-пустолайки. Собакевич – «совершенный медведь... его даже звали Михайлом Семеновичем». Маленькие глазки Плюшкина бегают «из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожив уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот». И так же

бессмысленно и бестолково стаскивает Плюшкин в свою норку подбираемое добро. Чичиков, перенимающий манеры и язык собеседника, по существу обезьянничает.

Но резко характерные черты любого из этих персонажей сами по себе ни хороши, ни плохи. Они приобретают то или иное качество, смотря по степени своей выраженности. Проще говоря, помещики в «Мертвых душах» - это болезненное развитие нормальных свойств человеческой природы, которые, при умеренной дозировке, весьма желательны. У Манилова это мягкость и мечтательность, у Ноздрева – общительность, у Коробочки - домовитость, у Собакевича – хозяйственность, у Плюшкина – бережливость. У Чичикова это предприимчивость и целеустремленность. Разве это плохо?

Видимо, нет, - но только до тех пор, пока не позволил человек своей склонности завладеть собою. Вот почему Гоголь считает нужным дать развернутую предысторию самого удручающего случая – Плюшкина; показать, как нечувствительно, мало-помалу превратился он в «прореху на человечестве». И в финале первого тома вновь всплывает эта тема: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую, и все они, низкие и прекрасные, вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его».

Антикрепостнический пафос поэмы, который преимущественно акцентировало советское литературоведение, является глубоко вторичным по отношению к авторскому замыслу. Прежде всего, крепостничество – лишь одно из проявлений всеобъемлющего феномена бюрократической системы, которая принципиально превращает человека – любого человека – в объект «употребления», так как собственно человеческое в нем никогда не востребуется. От государственной системы до домашнего быта, всё давит, душит, умерщвляет. Эта тема звучит и в описании чичиковского детства: душная горенка с законопаченными окнами, отцовский гимн копейке («Всё сделаешь и всё прошибешь на свете копейкой»); убогие в своем бессилии моральные прописи, которые тут же опровергались жизнью и в конце концов пригодились герою только для светских бесед.

Всё собой пропитывающая фальшь, туман и морок видимости, противоречащей сущности, своеобразно отзываются в настойчивом повторении *«фигуры фикции»* (А.Белый). Кажущаяся детальность описаний, реплик на глазах расплывается, оставляя недоумение. Реальность как бы ускользает. Само описание наружности главного героя дано «не в фокусе», как внешность Носа в одноименной повести: «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

Алогизм, абсурд составляют норму этой фиктивной реальности. Отсюда особая значимость у Гоголя, казалось бы, неприятельно-комичных нелепиц, громоздящихся друг на друга, начиная от вывески «Иностранец Василий Федоров» и надписи на «турецком» кинжале «мастер Савелий Сибиряков» - до реплик героев, типа:

«Вы всё имеете, всё имеете, даже еще более...» (Манилов)

«По эту сторону границы – всё моё, и по ту – моё» (Ноздрев)

«Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья» (Собакевич)

В речи повествователя алогизм часто приобретает саркастический смысл, как, например, в характеристике губернского общества: «люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто **даже и совсем ничего** не читал».

Сатирическую нагрузку получают и иные приемы. Вот описание присутственного дома: «весь белый, как мел, вероятно, для изображения чистоты душ помещавшихся в нем должностей <...>. Из окон второго и третьего этажа высывались неподкупные головы жрецов Фемиды». В соседстве с иронией («чистота душ») язвительно звучат и тропы, сами по себе не сатирические: перифраз («жрецы Фемиды») и синекдоха («неподкупные головы»). Нарочито неловкая конструкция словосочетания как будто ставит под сомнение неподкупность прочих частей тела «жрецов Фемиды».

Если оценивать это явление в более широком контексте, то оно, соответственно, приобретает более общее значение. Одна из характерных особенностей повествовательной манеры Гоголя – ускользание фразы, которая от начала к концу часто производит последовательную серию замещений своего объекта: начав говорить об одном, рассказчик через сравнения, свободные ассоциации и пр. нечувствительно съезжает на что-то совершенно другое. Пример:

«День был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, [*I тема*] какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, [*сравнение – переход*] этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням» [*II тема*].

Фраза, открывающаяся замечанием о погоде, завершается характеристикой гарнизонных «нравов». С одной стороны, как и в гоголевских повестях, создается представление о рассказчике, имитация непринужденной болтовни (что придет в голову) и перепрыгивания с темы на тему, без особой заботы о логике и связи. С другой стороны, именно такая «непоследовательная последовательность» создает представление о связи всего со всем: о мире, в котором природа, человек, вещный быт – всё, малое и великое, тесно переплетается. Подобный синтаксис и логика нехарактерны для гоголевских предшественников, более того – вообще для них невозможны, разве только с целью создания речевой характеристики персонажа (например, у Фонвизина). У Гоголя это элемент его художественной системы. Сравнение становится самостоятельным объектом описания, часто таким же или даже более развернутым, чем исходный объект сравнения:

«Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал Бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и все это, наконец, повершал бас, может быть, старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, [*I тема*]

как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе: [*сравнение – переход*]

тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и всё, что ни есть, порывается кверху, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла» [*II тема*].

Представление о жизни как о сложной системе связей и зависимостей повышало статус «низких» предметов, бытовых мелочей. Для человека здесь виделись как опасности, так и перспективы. Было проще простого увязнуть в этих мелочах с головой, потерять себя в них, как это произошло, например, с Плюшкиным, чья печальная история рассказана конспективно, но во всех основных подробностях. Вместе с тем возможным, хотя и куда более трудным виделся обратный процесс – возрождение из праха и пепла. Гоголь не собирался облегчать себе задачу. С наиболее далеко зашедшими случаями распада – Плюшкин и Чичиков – связывал он в этом отношении свои авторские планы.

Выше было сказано, что «антикрепостническая» тенденция поэмы, вызвавшая протест цензуры, – лишь боковая ветвь тенденции «антибюрократической». Но и эта последняя, в свою очередь, является производной. Даже Белинский, склонный видеть в «Мертвых душах» прежде всего социальный роман, в посвященной им критической статье писал: «Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее понимать их, как видя в них сатиру».

«Мертвые души» в замысле Гоголя прежде всего – своеобразный усовершенствованный вариант «романа воспитания», задача которого значительно осложнена двумя обстоятельствами.

Во-первых, гоголевские герои – не наивные юноши, заблуждающиеся по молодости лет, относительно поверхностно затронутые пороком (как, например, Том

Джонс у Г.Филдинга или князь Чистяков у В.Т.Нарежного). Это взрослые люди с устоявшимися целями и представлениями о жизни.

Во-вторых, будучи классическим реалистом, Гоголь не мог, не разрушая полностью своей художественной системы, наскоро «исправить» своих отрицательных героев в финале (как это делали, допустим, Ч.Диккенс или Д.И.Фонвизин). Нетруден только путь под уклон. Дорогу к духовному перерождению личности приходится прокладывать издалека. И уже в первом томе романа видны эти подготовительные ходы, совершенно непонятные и художественно не оправданные, если трактовать поэму как сатиру.

Это возвращает нас к упоминавшейся выше теме «большой истории» в поэме, к ее пространным лирическим отступлениям о путях и будущем России. Таких отступлений в поэме около десяти; кроме того, есть еще вставная повесть о капитане Копейкине.

глава	эпизод	тема (ключевая формула)
III	Коробочка	«на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним...»
V	девушка в экипаже	«везде хоть раз встретится на пути человеку явление, не похожее на всё то, что случалось ему видеть дотол...»
V	мужик о Плюшкине	«метко сказанное русское слово...»: «Выражается сильно российский народ!»
VI	Плюшкин	«И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может стать с человеком»
VI	ночлег в гостинице	участь сатирика: «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы...»
VII	«реестр» Собакевича	судьбы мужиков: «Что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем? как перебивались?»
X	слухи о Чичикове	заблуждения человечества: «перед ним весь был открыт прямой путь... всех других путей шире и роскошнее он...»
XI	бегство Чичикова	Русь: «чего же ты хочешь от меня?» «Что пророчит сей необъятный простор?... Здесь ли не быть богатырю...»
XI	биография Чичикова	выбор героя: «бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти... Еще тайна, почему сей образ предстал в <...> поэме»
XI	финал	птица-тройка: «какой же русский не любит быстрой езды?» «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ»

Литературоведы (В.Ш.Кривонос) обращают внимание на сходство «Мертвых душ» с «Евгением Онегиным». Оно дает о себе знать в синтетической жанровой природе обоих произведений: не случайно поэма рекомендует себя как «роман в стихах», а роман себя – как поэму. И там, и здесь прозаический, событийный пласт повествования тесно увязан с лирическим. Сюжет героя переплетается с сюжетом автора и его беседой с читателем. Замечательно, что «высокие» темы и мысли возникают по поводу «низких» персонажей; более того – лирические размышления о «мертвых душах» прямо принадлежат Чичикову, а национальная природа героя всячески подчеркивается. Это к нему относится знаменитая фраза: «какой же русский не любит быстрой езды?» и замечание, что он задумался, «как задумывается всякий русский, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни».

Установка на русскую «типическую» картину задается с самого начала поэмы:
 «Гостиница была... именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах...»
 «Ему подавались разные обычные в трактирах блюда, как-то...» (перечисление)
 «Домы были... с вечным мезонином...»

«Мужчины здесь, как и везде, были двух родов...»

«Есть род людей, известных под именем: люди так себе <...> Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова»

«Одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок...» (Коробочка) и т.д. и т.п.

Случай – главный двигатель авантюрного сюжета – у Гоголя также выступает как своеобразная форма типического, закономерного в жизни. Авантюрное предприятие Чичикова до известной степени противоречит той «арифметической подкладке», которую герой норовит под него подвести. Случай смеется над его расчетами, занося его к Коробочке, потом к Ноздреву. И глупая Коробочка, и болтливый Ноздрев впоследствии повредят успеху чичиковской затеи. Но случай здесь – проявление ожидаемого и мотивированного. У Коробочки Чичиков оказывается, потому что кучер (не в первый раз) напился. От ноздревского буйства его спасает капитан-исправник, явившийся как раз вовремя, чтобы взять Ноздрева под арест за прошлые бесчинства. Как ни кстати его появление для Чичикова, но, учитывая характер его хозяина, визит капитана-исправника следует признать тоже скорее закономерным, нежели случайным.

И самая авантюра Чичикова является лишь попыткой соответствия «духу времени»: «Все приобретают», - успокаивает себя герой. При всей своей противозаконности (по смыслу) она не предусмотрена уголовным кодексом, и, стало быть, формально Чичиков действует по принципу «что не запрещено, то разрешено». Позднее, во втором томе, пытаясь оправдать себя, он говорит о «мерзавцах», идущих к богатству куда более темными путями, чем он сам. Говорит с возмущением, – отчасти, вероятно, наигранным, - но трудно не признать известной справедливости его замечания:

«- Покривил, не спорю, покривил... <...>, когда увидел, что прямой дорогой не возьмешь и что косою дорогой больше напрямик. Но ведь я трудился, я изощрялся. Если брал, так с богатых. А эти мерзавцы, которые по судам берут тысячи с казны, небогатых людей грабят, последнюю копейку сдирают с того, у кого нет ничего!»

Чичиков не романтический злодей, каким рисует его воспаленное воображение городских сплетников, а заурядный, пошлый герой в отвечающих ему заурядных, пошлых обстоятельствах. Но он же – национальный, русский герой в национальных, русских обстоятельствах. Возникает тема драматического несоответствия потенциальных возможностей огромной страны и талантливого народа – внешнему выражению, которое эти возможности принимают.

В характере Чичикова отсутствует законченность, присущая вполне состоявшемуся типу (личности). В нем есть качества, которые для амплуа стяжателя-подлеца являются не только избытком, но помехой. Он склонен увлекаться: его проделки на таможне всплывают наружу в результате ссоры, случившейся «за какую-то бабенку». И катастрофа, приключившаяся на губернском балу, начинается с того, что он загляделся на губернаторскую дочку. Губительными для его поприща аванюриста оказываются как раз самые человеческие черты. (То же самое произойдет с литературным «наследником» Чичикова – Остапом Бендером, грандиозное предприятие которого терпит крах по вине старого дурака Кисы Воробьянинова. Он вовсе не нужен Остапу, но тот таскает его за собой, потому что, как настоящий артист своего дела, нуждается в аудитории, способной оценить его дарования. И этот «избыток» артистизма, делающий русских непревзойденными в сфере духовной, художественной деятельности, становится серьезным препятствием на пути к их материальному преуспеянию. Можно даже сказать, что они продвигались к нему только ценой стирания, нивелирования собственно национальных начал в характере.)

Размышления о том, что поделывали на своем веку мужики Собакевича, для Чичикова также «лишние». Собственно, не всё ли ему равно? А поди ж ты, его заносит в лирику: Гоголь строит весь монолог как реминисценцию пушкинского стихотворения «Дорожные жалобы»: «и какую смертью тебя прибрало? в кабаке ли, или среди дороги

переехал тебя сонного неуклюжий обоз?.. <...> На дороге ли ты отдал Богу душу, <...> или пригляделись лесному бродяге ременные твои рукавицы...»

...На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил.

На камнях под копытом,
На горе под колесом,
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом. <...>

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль от скуки околею
Где-нибудь в карантине.

«Пушкинские» мотивы мелькают в поэме неоднократно. Анонимное любовное послание, полученное Чичиковым от какой-то восторженной девицы, начинается словами: «Нет, я должна к тебе писать!», немедленно вызывающими в памяти письмо Татьяны; а далее следует призыв «оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом». Это – искаженное эхо реплики Алеко в «Цыганах»:

Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов...

Но еще более поразительно замечание, которое отпускает Собакевич, незадолго перед тем как «доехать» за столом целого осетра. – «Вот хоть и моя жизнь, что за жизнь? так как-то себе... <...> Пятый десяток живу, ни разу не был болен; хоть бы горло заболело, веред или чирей выскочил...»

В «Отрывках из путешествия Онегина» герой, тяготящийся своей ненужной молодостью и силой, сетует:

Зачем, как тульский заседатель,
Я не лежу в параличе?
Зачем не чувствую в плече
Хоть ревматизма? – ах, создатель!
Я молод, жизнь во мне крепка;
Чего мне ждаться? тоска, тоска!..

«Экзистенциальное» переживание пустоты жизни, доступное у Пушкина мыслящим и чувствующим единицам – «лишним людям», Гоголь неожиданно наблюдает в захолустной, пошлой среде, у одного из самых характерных ее представителей, казалось бы, лишенного малейших притязаний на духовность. Это не только симптом глубокого социально-нравственного кризиса, но в своем роде и некая надежда.

Всё это в поэме было бы совершенно излишним, если бы автор ограничивал себя исключительно сатирическими целями. Но, как уже было сказано, перед Гоголем стояла гигантская задача: поднять своих падших героев из той «ничтожности, мелочности, гадости», в какую они снизошли.

10.8. Проблема положительного героя в творчестве Гоголя. «Выбранные места из переписки с друзьями»

Замысел «Мертвых душ» до некоторой степени напоминал о композиции «Божественной комедии» Данте. Это, возможно, еще одна причина, по которой Гоголь наименовал свое создание поэмой. «Божественная комедия» состояла из трех частей: Ада, Чистилища и Рая.

Первая часть ее – Ад – не только производит самое сильное впечатление. Она же является и самой убедительной. Изображая ад, Данте опирался, увы, на собственный земной опыт. Этот опыт заключал в себе больше страданий, чем райских блаженств, больше знания о грехе, чем о праведности.

Аналогичным образом обстояло дело и у Гоголя. Его «Ад» также не доставил особых проблем в процессе создания. Автор, правда, не торопился: работа, начатая в 1835 году, была завершена лишь через 7 лет. Но главные трудности, как он и ожидал, начались позже. Первый том Гоголь сравнивал с крыльцом, наспех выстроенным для великолепного, но находящегося еще в проекте здания.

Как и Данте, автор хорошо знал то, о чем писал. Но если в работе над «Чистилищем» и «Раем» итальянский поэт мог опираться хотя бы на свои умозрительные представления о трансцендентной мировой гармонии, задача Гоголя осложнялась тем, что он собирался показать торжество этой самой гармонии **в земной жизни и конкретные ведущие к ней пути**. В качестве реалиста он отдавал себе и отчет в сложности этой задачи. Для того только, чтобы поколебать ложные жизненные установки его заблуждающихся героев, был зарезервирован целый том, и еще один – для демонстрации положительного результата.

Как об этом уже говорилось, Гоголь ставил перед собой программу-максимум: не только обличить зло, но и указать пример, образчик для подражания. Это была, по сути, та самая проблема положительного героя, с которой столкнулась русская реалистическая литература. Для предшествующих, нормативных художественных систем проблемы здесь не было: они изображали сконструированный (по принципу «от обратного») идеал. Реалист, поскольку он оставался реалистом, не мог навязывать жизни то, чего в ней не было. И в собственном творчестве Гоголя все герои, которые могли претендовать на эту роль, принадлежали либо миру фольклорной утопии, либо легендарно-историческому эпосу. В настоящем же моменте виделась картина самая неутешительная.

Итак, Гоголь приступил к работе над вторым томом, где надлежало подвести Чичикова к возможности нравственного прозрения. Первые затруднения почувствовались скоро. Уже в 1843 г. писатель сжег то, что успел набросать, и начал заново. В 1845 г. рукопись подверглась вторичному сожжению. От нее уцелело 4 начальных и одна из последних глав с авторской правкой, отражающей процесс работы над текстом (ранняя и поздняя редакции). Гоголь начинает работу заново.

В сохранившихся черновых главах Чичиков продолжает свое странствие, сводя знакомство с новыми героями. Иные из них напоминают помещиков I тома, в чьем характере гиперболизирована какая-то одна черта: таков чревоугодник Петр Петрович Петух или помешанный на бумажной отчетности полковник Кошкарев; ограниченный и самоуверенный, хотя и незлой по натуре генерал Бетрищев. Более сложен образ помещика Тентетникова, с которым Чичиков встречается в начале II тома: литературоведы усматривают в нем прообраз гончаровского Обломова. Вариант этого же типа – скучающий Платонов, в котором угадываются черты *лишнего человека*. Рядом с ними и с бестолковым расточителем Хлобуевым, внутренне тяготящимся своей никчемностью, фигурируют персонажи, с которыми, очевидно, автор связывал свою позитивную программу деятельности. Это деловитый и энергичный помещик-предприниматель

Костанжогло и откупщик Муразов, ворочающий миллионными делами и притом человеколюбивый и богобоязненный.

Именно в уста Муразова вкладывает автор укоризненную речь к Чичикову, уличенному в мошенничестве и взятому под стражу: «Не то жаль, что виноваты вы стали пред другими, а то жаль, что пред собой стали виноваты – перед богатыми силами и дарами, которые достались в удел вам. Назначенье ваше – быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили».

Появляется в черновиках II тома и образ честного, деятельного чиновника – князя, на монологе которого и обрывается дошедший до нас текст. Здесь характеризуется система «теневой», как бы сейчас сказали, власти, составляющей своего рода мафию, давным-давно купившую представителей власти номинальной:

« - Уже помимо законного управленья образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного. Установились свои условия, всё оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как ни ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он <...> должен восстать против неправды».

Речь князя, как и речь Муразова, апеллирует не к безликому «обществу», не к его вине перед человеком или вине человека перед ним – а к человеку и к его обязанностям перед самим собой: и как личностью, и как членом этого самого общества. Гоголь ничуть не обманывается, что достаточно будет одних речей. Фигурам князя и Муразова во II томе противостоит зловещий силуэт «мага»-юрисконсульта, который обещает Чичикову вырвать его из лап правосудия, опираясь на свое знание и путаных, темных лабиринтов российского законодательства, и еще более темных лабиринтов человеческих душ: «...пусть только дела мои пойдут похуже, да я всех впутаю в свое <...>. Я знаю все их обстоятельства <...>. Ведь только в мутной воде и ловятся раки». Муразов и «маг» в некотором роде сражаются за влияние на душу Чичикова, как земные представители небесной и inferнальной сил.

Однако это всё – фрагменты варианта, не удовлетворившего автора. Несмотря на расстроенное здоровье, Гоголь продолжает напряженно работать над уже третьей редакцией II тома. Его подстегивает мысль о принятой на себя огромной ответственности, тем большей, что он – признанный глава русской литературы. – «Надо всем царит в непоколебимой высоте Гоголь», - пишет в 1843 году журналист М.Н.Катков. Периодически он читает законченные главы третьей редакции родным и друзьям: А.О.Смирновой, С.П.Шевыреву, С.Т.Аксакову и др. Все, кто оставил свои отзывы об услышанном, отмечали, что второй том производил более глубокое и сильное впечатление, чем первый.

Во время одного особенно тяжелого приступа болезни (общее расстройство здоровья у Гоголя усугублялось перегрузкой, а также его мнительностью и крайне возбудимой нервной системой) он начинает опасаться, что смерть придет к нему до окончания его замысла. Он умрет, не успев исполнить своего призвания, не успев поведать миру то, что выстрадал в душе. Так появляется замысел книги «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), составленной из частных писем разным лицам. Книга открывалась завещанием Гоголя – не условно-литературным, а самым настоящим. Публикация таких глубоко личных документов носила характер более исповедальный, чем любая лирика, где поэт все же выступает под маской обобщения – маской лирического героя.

32 главы книги выглядели достаточно пестрой подборкой тем: «Нужно любить Россию», «Нужно проездиться по России», «Занимающему важное место», «Страхи и ужасы России», «Что такое губернаторша», «О том, что такое слово», «Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту...», «В чем же наконец существо русской

поэзии и в чем ее особенность», «Об Одиссее, переводимой Жуковским», «О лиризме наших поэтов», «Карамзин», «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», «Четыре письма к разным лицам по поводу „Мертвых душ“...»... Гоголь рассуждал о русском царе и о русском помещике, о просвещении и о церкви...

Склонный увлекаться и в своем увлечении нетерпимый, Гоголь стремился соответствовать своему представлению о нравственно-христианском долге: покаяться в своих грехах и несовершенствах, очиститься - ибо невозможно, не очистившись, помышлять о путях строительства земного рая, общества, основанного на истинно христианских началах. То, что он требовал от себя, он был склонен требовать и от других. В свою публицистику он вложил весь свой страстный проповеднический пафос. Он ругает русского мужика за леность и пьянство; он поучает русского царя, каким ему надлежит быть: «Власть государя явление бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле». Но и совсем, казалось бы, нейтральная тема – перевод «Одиссеи» Жуковским – приводит Гоголя к нравственным сентенциям о величии и красоте античного человека, который умел достичь их при всем младенчестве своей цивилизации и «несовершенстве своей религии». Здесь писатель видит упрек современному обществу, которое, со всеми своими огромными преимуществами, сделалось «лоскутным, мелким» и пало до полного отсутствия самоуважения.

Его книга вызвала бурное и почти общее возмущение. «Переписка...» отчасти разделила судьбу «Философических писем» Чаадаева (Чаадаев, кстати, был одним из немногих, кто принял ее): она была урезана цензурой и расценивалась как реакционное произведение советским литературоведением. Она возмутила Белинского, а в публике ходили слухи, что Гоголь сошел с ума. Письмо Белинского к Гоголю, распространявшееся в рукописи, носило такой резкий характер, что в 1849 году Достоевского арестуют за чтение этого письма и, более того, приговорят к расстрелу. Разумеется, крамола содержалась не в самом факте выступления критика против Гоголя, а в том мнении о «православии и самодержавии», которое он позволил себе в этом письме высказать.

Существо разногласий между критиком и писателем заключалось в том, что Белинский стоял за усовершенствование общества, Гоголь – за усовершенствование каждой «единицы» этого общества.

Гоголь до конца своих дней верил в истинность того, что высказал в «Переписке...», - но, тем не менее, жалел о ее издании, о том высокомерном, нравоучительном тоне, который принял в ней. – «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее», - сокрушенно писал он Жуковскому.

К 1852 году был закончен II том поэмы. Гоголь был измучен – и тяжестью этой работы, и провалом «Выбранных мест...». Его духовник отец Матвей (М.А.Константиновский) упрекает его в предвзятости, требует отказаться от писательства. В январе умерла хорошая знакомая Гоголя Е.М.Хомякова – жена поэта А.С.Хомякова, сестра Н.М.Языкова. Эта смерть повергла писателя в еще более глубокую депрессию.

В ночь с 11 на 12 февраля Гоголь сжег беловую рукопись II тома. Силы его кончились. Жить было уже незачем. Он умер утром 21 февраля.

В разбросанных вокруг его постели бумагах нашли клочок со словами: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок?» Дальше был рисунок: книга с захлопывающимися страницами, между которыми – гоголевский профиль. Книги Гоголя, его задача, которую он себе поставил, - поглотили его жизнь.

Половина Москвы шла за его гробом. Его похоронили на кладбище Данилова монастыря (в 1931 году перезахоронили на Новодевичьем). На памятнике Гоголю высечено: «Горьким словом моим посмеюся».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. По каким признакам можно определить «Вечера на хуторе близ Диканьки» как романтическую утопию? В чем своеобразие этого романтизма? Какие силы в гоголевской утопии имеют самый угрожающий, деструктивный (разрушительный) характер?
2. Перечислите повести, входящие в состав циклов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». По какому принципу они сгруппированы и выстроены в последовательность в первом и во втором случае?
3. Почему в «Вечера...» включена инородная по сюжетному материалу повесть о Шпоньке, а в «Миргород» - повесть «Вий»?
4. Покажите, в чем (по Г.А.Гуковскому) конкретно заключается «норма» и в чем – ее разрушение в каждой из «миргородских» повестей. Что означает заглавие цикла?
5. Что имел в виду Гоголь, называя свою книгу «Арабески», и почему исследователи предложили название «петербургские повести»? Как они соотносятся между собой? Почему для этого цикла так принципиально важен образ Петербурга? вспомните, что представлял собой Табель о рангах, и каково было его значение.
6. Опишите, как функционирует прием синекдохи в повестях «Невский проспект» и «Нос».
7. Прочитайте и прорецензируйте статьи И.Д.Ермакова и С.Г.Бочарова о повести «Нос» (помещены в сборнике «Гоголь в русской критике: антология» / Сост. С.Г.Бочаров. – М., 2008. – С.350-368 и 592-613). На какие аспекты гоголевской повести обращает внимание каждый из исследователей?
8. Охарактеризуйте «Портрет» как произведение, посвященное задачам искусства.
9. Сравните типы *маленьких людей*, выведенных в «Записках сумасшедшего» и в «Шинели». Почему человеческое достоинство им возвращают только безумие и смерть?
10. Какие изменения и с какой целью внес Гоголь в прототипический сюжет «Шинели»? Можно ли рассматривать Башмачкина как жертву дурного человека? Злой судьбы? Из чего складывается понятие судьбы для писателя-реалиста?
11. Объясните парадоксальное, на первый взгляд, понятие *«реалистическая фантастика»*. Каковы ее задачи (в отличие от романтической)? Что такое *«невная фантастика»*? С помощью каких приемов, по наблюдениям Ю.В.Манна, она создается? В каких случаях Ю.М.Лотман констатирует деформацию художественного пространства у Гоголя?
12. Законспектируйте статью Д.В.Затонского «Реализм» (История всемирной литературы: в 9-ти т. – Т.6. – М., 1989. – С.27-35), посвященную характеристике общеевропейского литературного процесса. Соотнесите основные положения статьи с тем, что Вы успели узнать о русском реализме.
13. Почему Гоголь был так огорчен трактовкой «Ревизора» как водевиля? Что такое *«миражная интрига»* (Ю.В.Манн), и зачем автор так настойчиво подчеркивает, что Хлестаков – вовсе не умный человек и даже не плут? Каким образом это частное обстоятельство придает обличительно-сатирический поворот сюжету комедии?
14. Что такое *хлестаковщина*? Однозначно ли это понятие? Однозначен ли образ самого Хлестакова?
15. Сопоставьте понятия *хлестаковщина* и *маниловщина*. Каково их социальное и психологическое содержание в первом и во втором случае?
16. Перечислите принципы драматургического искусства, декларированные в «Театральном разезде после представления новой комедии». В каких отношениях Гоголь отошел от комедии XVIII века?
17. Чем «Мертвые души» похожи на плутовской роман и чем от него отличаются? Объясните авторское определение произведения как «поэмы». Какие задачи ставил перед собой Гоголь, и почему Белинский подчеркивал, что это не есть сатира?

18. Найдите самостоятельно несколько примеров использования «*фигуры фикции*» в прозе Гоголя.

19. Почему у Гоголя появилась **проблема** положительного героя, в то время как для писателей XVIII века никакой «проблемы» в конструировании этого персонажа не было?

20. Какую роль в поэме играют зооморфизмы? Что именно они маркируют: дурные свойства персонажей или только уродливую степень развития этих свойств? В каком отношении это важно для уяснения авторского замысла?

21. Подберите несколько типичных примеров портрета, пейзажа, интерьера в гоголевской, пушкинской и лермонтовской прозе. Охарактеризуйте на их основании стиль каждого автора.

22. Охарактеризуйте задачу лирических отступлений и пушкинских реминисценций в поэме (по И.П.Золотусскому).

23. О каком направлении движения гоголевской идеи свидетельствуют сохранившиеся фрагменты II тома «Мертвых душ»? «Выбранные места из переписки с друзьями»?

24. Составьте библиографию работ по «Мертвым душам» за последние годы. Напишите аннотации на 2-3 работы.

Библиографический список

Основной

1. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.;Л., 1959.
2. Золотусский И.П. Поэзия прозы: статьи о Гоголе. – М., 1987.
3. Манн Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор». – М., 1966.
4. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. О Хлестакове. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.251-345.

Дополнительный

1. Белый А. Мастерство Гоголя. – М.;Л., 1934.
2. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. – М., 1976.
3. Гоголь в русской критике: антология / сост. С.Г.Бочаров. – М., 2008.
4. Золотусский И.П. Гоголь. – М., 1979.
5. Кривонос В.Ш. Гоголь и становление новой русской прозы. – Воронеж, 1985.
6. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
7. Манн Ю.В. Символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М., 1987. – С. 237-263.
8. Маркович В.М. Комедия Н.В.Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. – Л., 1988. – С.135-163.
9. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. – Л., 1989.

Лекция 11. Русская культура начала XIX века

Параллельно с расцветом литературы в пушкинскую эпоху возникают значительные явления в прочих сферах искусства, хотя литература занимает, бесспорно, ведущие позиции. Разные виды искусства находятся к этому моменту в неодинаковых стадиях развития.

11.1. Архитектура

XVIII век был веком архитектуры. Постепенно осваиваются ренессансные и барочные композиционные принципы (ведущие мастера русского барокко – Д.Трезини и Ф.Б.Растрелли); на смену им в 1760-х гг. приходит классицизм. 1780-1800 гг. – время зрелого, строгого классицизма. Его наиболее последовательным представителем был Дж. Кваренги.

В XIX столетии выдающиеся архитектурные памятники продолжают создаваться, но их появление в подавляющем большинстве приходится на первую половину века, как бы по инерции. Архитектурный стиль первых трех десятилетий носит название высокого классицизма, иногда он определяется также термином *«ампир»* (от франц. “empire” – империя.) Усилилась тяга к торжественной парадности, подчеркнутой монументальности сооружений. В этом стиле работали О.И.Бове, А.Н.Воронихин, А.Д.Захаров, Ж.Тома де Томон, К.И.Росси. Творчество О.Монферрана становится переходным звеном к эпохе, наиболее характерной фигурой которой является К.А.Тон, представитель эклектического «русско-византийского стиля». Ранний этап эклектики (1830-60 гг.) был связан с романтическим стилизаторством. Сущность его заключалась в целенаправленном выборе исторических прототипов, через ассоциации раскрывающих назначение и характер зданий.

Москва в пушкинскую эпоху уже в основном была застроена; но судить о виде древней русской столицы сейчас можно только по старинным гравюрам: большие изменения в ее облик внес страшный пожар 1812 года, и еще большие – архитектурная «расчистка», предпринятая в сталинскую эпоху. Уникальная панорама города с его «сорока сороками» церковей исчезла с лица земли безвозвратно. Относительно первозданный облик сохранил только исторический центр города, прилегающий к Кремлю (реконструкция Красной площади после пожара – О.И.Бове).

Из наиболее значительных сооружений, возведенных в пушкинскую эпоху и сохранившихся до наших дней, следует назвать Большой театр, построенный **О.И.Бове** и **А.А.Михайловым** в 1821-24 гг. К этому же времени Бове завершает комплексы Театральной площади и Александровского сада. В 1818 г. воздвигнут знаменитый памятник Минину и Пожарскому работы скульптора-классициста **И.П.Мартоса**. Кроме того, современный вид приобрело здание Московского университета, перестроенное **Д.И.Жиллярди** в 1817-19 гг. Наконец, к 1849 г. **К.А.Тон** завершает строительство Большого Кремлевского дворца и – чуть позже – Оружейной палаты.

Активно продолжается в XIX веке застройка Петербурга. Здесь также в основном работают итальянцы и французы, но ряд исторически замечательных сооружений принадлежит русским архитекторам. В 1800 г. завершено затеянное Павлом I строительство Михайловского (будущего Инженерного) замка, где император и будет убит в следующем же году (архитекторы **В.И.Баженов** и **В.Ф.Бренна**). Мрачный замок надолго опустеет («пустынный памятник тирана, / забвенью брошенный дворец»); впоследствии здесь разместится Инженерное училище, где будет учиться Ф.М.Достоевский. К 1801-11 гг. относится работа **А.Н.Воронихина** над Казанским собором и зданием Горного института, а в 1806-23 гг. **А.Д.Захаров** воздвигает символ

морского могущества России - Адмиралтейство (шпиль которого создает необходимую образную «рифму» шпилю собора Петропавловской крепости, построенной еще в начале XVIII века Д.Трезини).

Огромная работа была проделана **Ж.Тома де Томоном**, создавшим комплекс стрельки Васильевского острова (1805-10 гг.). Берег при помощи подсыпки грунта был повышен и выдвинут в сторону Невы более чем на 100 метров; на образовавшейся площади воздвигнуто здание Биржи и ростральные колонны. Колонны воспроизводят форму античных триумфальных памятников. У подножия их установлены изваяния – аллегории русских рек: Волги, Днепра, Волхова и Невы. Сейчас по праздничным дням на вершинах колонн зажигают огонь, и они превращаются в гигантские факелы. Другой архитектор французского происхождения, **О.Монферран**, в память победы в войне 1812 года создает знаменитую Александровскую колонну на Дворцовой площади (1834). Ему же принадлежит проект грандиозного (высотой 101,5 м) Исаакиевского собора, строительство которого продолжалось 40 лет и было завершено только к 1858 г. Св. Исаакий – в некотором роде небесный покровитель Петра I, родившегося на свет в день памяти этого святого. Архитектура гигантского храма отчасти напоминает собор св. Петра в Риме; со смотровой площадки вокруг купола открывается прекрасная панорама города.

Из архитекторов итальянского происхождения следует назвать **Дж. Кваренги**, работавшего еще в XVIII веке. В 1807 г. он создает здание Конногвардейского манежа, в 1808 г. - Смольного института. Очень плодотворной оказалась деятельность выдающегося мастера архитектурного ансамбля **К.И.Росси**: Михайловский дворец – ныне здание Русского музея (1819-25 гг.), комплекс Александринского театра – ныне театра драмы им. А.С.Пушкина (1828-34 гг.). Росси придает современный вид ансамблю Дворцовой площади. Здание Зимнего дворца было построено еще в середине XVIII века Растрелли. Прочие сооружения, создававшиеся с 1819 по 1834 гг., принадлежат Росси: это Арка Главного штаба, здания Министерств, Сената и Синода.

Из скульптурных памятников, появившихся в Петербурге в это время, особенно известны четыре конные группы, установленные **П.К.Клодтом** в 1850 г. на Аничковом мосту и символизирующие победу человека над стихийными силами природы.

11.2. Музыка

Творчество таких композиторов XVIII века, как Е.И.Фомин, М.С.Березовский, Д.С.Бортнянский послужило опорой для подъема русского музыкального искусства следующего столетия. Этот подъем был предопределен становлением романтической лирики, обращением к изображению мира переживаний личности. Музыка, «пересекающаяся» с поэзией именно в сфере своего предмета (чистая эмоция), своеобразно откликнулась расцветом камерных жанров, в первую очередь романса.

Романс укрепляется на почве популярности домашнего музицирования. XIX век выдвигает фигуры композиторов, прославившихся прежде всего в этом жанре. Лирические шедевры, которыми так была богата пушкинская эпоха, составили их литературную основу. Музыка придает им дополнительную индивидуальную интонацию, предлагает своеобразное «прочтение»: так, например, лермонтовская «Молитва» была использована одновременно Гурилевым, Глинкой и Даргомыжским.

Один из самых популярных авторов – **А.А.Алябьев**. Он работал в разных музыкальных жанрах, вплоть до опер (в том числе «Аммалат-бек» и «Кавказский пленник»). Но славу ему доставили именно романсы. Среди наиболее известных – на стихи Пушкина («Я вас любил», «Зимняя дорога», «Если жизнь тебя обманет», «Я помню чудное мгновенье», «Узник», «Что в имени тебе моем»), Дельвига («Соловей»), Языкова («Из страны, страны далекой»), Жуковского («Кольцо души-девицы») и др.

А.Е.Варламову принадлежит более 150 песен и романсов, в том числе на стихи А.В.Кольцова («Соловьем залетным», «Так и рвется душа»), М.Ю.Лермонтова («Парус») и др. Созданные на стихи малоизвестных поэтов романсы «Красный сарафан» и «Вдоль по улице метелица метет» благодаря таланту композитора стали народными песнями.

Известность получило также имя **А.Л.Гурилёва**, среди лучших романсов которого – «И скучно и грустно», «Молитва» (на стихи М.Ю.Лермонтова) «Разлука» (на стихи А.В.Кольцова), «Однозвучно гремит колокольчик» и т.д.

Другой прочно утвердившийся в пушкинскую эпоху музыкальный жанр – это опера. То главное, что с ней произошло в сравнении с опытами XVIII века, заключается в обретении своего «национального лица». Разумеется, это относится не к каждому композитору, работавшему в данном жанре. Так, оперы и балеты **К.А.Кавоса**, даже написанные на вполне русские сюжеты, были по характеру музыки чисто итальянскими. Это относится к балетам, вдохновленным войной 1812 года: «Ополчение», «Торжество России»; к балету «Кавказский пленник»; к операм «Иван Сусанин» и «Хризомания, или Страсть к деньгам» (по повести «Пиковая дама»).

Романтические тенденции нашли своего выразителя в лице **А.Н.Верстовского**, разрабатывавшего различные вокальные жанры (опера, кантата, баллада, романс и пр.). В операх Верстовского в качестве либретто были использованы произведения В.А.Жуковского («Вадим», «Громобой»), М.Н.Загоскина («Пан Твардовский», «Аскольдова могила», «Тоска по родине»). «Аскольдова могила» стала лучшим произведением Верстовского; ее народные хоровые сцены, демократический музыкальный язык до некоторой степени предвосхищают «Ивана Сусанина» М.И.Глинки.

Однако на европейский уровень русская музыка выходит только с появлением композиторов, отыскавших путь к выражению в музыке духа нации. Это прежде всего М.И.Глинка и А.С.Даргомыжский.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857) – признанный родоначальник русской классической музыки – получил воспитание в стенах Петербургского благородного пансиона, где его гувернером был В.К.Кюхельбекер. И в дальнейшем Глинку будут окружать люди пушкинского круга: сам Пушкин, Дельвиг, Вяземский, Гоголь...

Сюжет знаменитой оперы «Иван Сусанин» был предложен Глинке В.А.Жуковским. В отличие от своего предшественника в разработке этой темы – Кавоса, Глинка задался целью воплотить национальный сюжет в национальной музыке. И он этого добился. Опера была поставлена в 1836 году. Накануне премьеры, по желанию Николая I, она была переименована в «Жизнь за царя».

Впервые крестьянин встал в центре «героико-трагической» оперы («Иван Сусанин» Кавоса кончается благополучным спасением героя). В число главных действующих лиц Глинка ввел и хор – русский народ. Композитору удалось доказать, что русская мелодия может быть, по выражению В.Ф.Одоевского, «возвышена до трагического стиля». Музыкальная ткань оперы строится на противостоянии скромных, простых русских тем – блестящей и шумной «польской» теме, которая постепенно меркнет и отходит на второй план. При этом заимствованных в собственном смысле музыкальных мотивов в опере нет, хотя есть полное впечатление знакомых, родных мелодий.

В камерном жанре у Глинки есть такой шедевр, как «Вальс-фантазия». Это начало психологически углубленной, «личной» музыки. «Вальс-фантазия» навеян безответным чувством композитора к Екатерине Керн – дочери А.П.Керн.

Глинке принадлежит 80 романсов: на стихи Пушкина («Я помню чудное мгновенье», «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья», «В крови горит огонь желанья»), Жуковского («Ночной смотр»), Баратынского («Не искушай»), Кукольника («Сомнение») и т.д., а также цикл из 12 романсов «Прощание с Петербургом», навеянный отъездом за границу. В их число входит знаменитая «Попутная песня», «Жаворонок»... Романсы этого цикла включали сюжеты, принадлежащие разным векам и народностям и объединенные темой прощания с родиной, странствия героя в поисках утраченного счастья. Все эти

особенности сближали их с оперой «Руслан и Людмила», работа над которой велась параллельно.

Премьера второй оперы Глинки состоялась в 1842 г. Помимо отрывков из пушкинской поэмы, либретто включает стихи, принадлежащие Кукольникову и самому Глинке. По сравнению с поэмой укрупнена роль Баяна: он, в частности, пророчествует о появлении на Руси великого поэта, который спустя много веков поведаст об этих событиях. Введена также лирико-драматическая линия Гориславы – пленницы Ратмира. В дальнейшем опыт «Руслана и Людмилы» будет использован в творчестве А.П.Бородина («Князь Игорь», «Богатырская симфония»); сказочно-фантастический элемент оперы разовьет Н.А.Римский-Корсаков. Танцы «Руслана и Людмилы», наряду с так называемым «польским актом» «Ивана Сусанина», стоят у истоков национальной балетной музыки.

По впечатлениям своей заграничной поездки Глинка создает произведения на испанские темы: увертюру-фантазию «Арагонская хота» и увертюру «Летняя ночь в Мадриде». В своей способности проникнуть в дух инациональной культуры и воспроизвести его Глинка обнаруживает возможности, равные по масштабу пушкинским (ср., например, «Каменный гость» с его испанской темой).

Одно из наиболее знаменитых симфонических произведений Глинки – «Камаринская», построенная на сближении мотива известной плясовой и песни «Из-за гор, гор высоких». Успех «Камаринской» не могли отрицать даже враги композитора. Поражает неисчерпаемость простой музыкальной темы, изобилующей бесконечными превращениями. В этом умении раскрыть красоту простоты, в способности отразить национальный дух русской культуры, в светлой гармонии образов Глинка также родствен Пушкину. Как от Пушкина в литературе, от Глинки в музыке берут свое начало все основные жанры и складывается язык русской классической школы.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869) – петербуржец, и личность его (в сравнении с Глинкой, родившимся в деревенской «глубинке») сформирована атмосферой большого холодного города. Музыкальное призвание Даргомыжского угадал Глинка и много содействовал его развитию.

Ему принадлежит около 100 романсов и песен - на стихи Лермонтова («И скучно и грустно», «Мне грустно»), Пушкина («Я вас любил», «Ночной зефир»), Беранже («Старый капрал», «Червяк») и пр.; цикл «Петербургские серенады» *a capella* (для хора без сопровождения оркестра), написанный на стихи Пушкина, Лермонтова, Языкова, Кольцова, Дельвига.

Можно сказать, что Даргомыжский играет по отношению к Глинке ту же роль, которую играли по отношению к Пушкину Лермонтов и Гоголь. Глинка тяготеет к гармонии, Даргомыжский – к диссонансам, драматическому конфликту; создает острые, часто гротескные музыкальные портреты. Характерен сам отбор литературного «материала» для музыки. В 1841 г. Даргомыжский пишет оперу «Эсмеральда» (на драматичный сюжет В.Гюго).

Из пушкинского наследия Даргомыжский также стремится отобразить внутренние близкие ему вещи. Это прежде всего «Русалка», на сюжет которой композитор создал оперу. Как и Пушкин, он долго работал над этим произведением (1845-55 гг.). В отличие от «Руслана и Людмилы» с ее тоже сказочным сюжетом, здесь в центре – глубокая сердечная драма. Портреты персонажей задуманы многогранными: в образе Мельника черты бытового комизма совмещаются с высокой трагедийностью, Наташа из любящей девушки превращается в грозную мстительницу. Впервые в русской опере оказались воплощены внутренние противоречия, эволюция личности.

Среди сочинений для симфонического оркестра выделяются произведения с «национальной» музыкальной тематикой: «Украинский казачок», «Чухонская фантазия», «Болеро». Первое в русской музыке программное оркестровое сочинение «Баба Яга» - яркий образец гротескного музыкального портрета.

Последним трудом Даргомыжского стала опера «Каменный гость», написанная на неизменный текст пушкинской трагедии. Музыка состоит почти исключительно из речитативов, и этими средствами композитор изображает характер, настроение, чувства своих героев. – «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, - писал Даргомыжский. – Хочу правды». Над рукописью этого произведения он трудился до самой смерти, завещав ее окончательную доработку своим друзьям: Ц.А.Кюи и Н.А.Римскому-Корсакову.

11.3. Живопись

Официальным центром живописи в России являлась Академия художеств в Санкт-Петербурге, основанная еще при Петре I и реорганизованная при Екатерине II. К слову сказать, в Академию отдавали, как правило, только детей из низших сословий, в крайнем случае – из семей потомственных художников: в живописи видели некий род «ремесла». Потому если русская литература пушкинской эпохи сплошь почти была «дворянской», то изобразительное искусство поднималось усилиями людей иного социального происхождения. О.А.Кипренский и В.А.Тропинин – бывшие крепостные крестьяне (Тропинин вообще получил вольную только в 45 лет), А.Г.Венецианов родился в семье мелкого торговца; отец у С.Ф.Щедрина – скульптор, у А.А.Иванова – профессор исторической живописи в Академии. К.П.Брюллов – тоже сын академика, мастера орнаментальной резьбы по дереву: художниками были все четверо его сыновей.

В Академии обучались основам мастерства многие выдающиеся русские живописцы; однако своей славой в потомстве они обязаны не столько тому, что вынесли из этих стен, сколько своей способности пойти дальше. Академия была учреждением в художественном и идеологическом отношении инертным, с укрепившейся классицистической традицией, от которой академики не собирались отказываться, даже когда классицизм отжил свой век.

Классицистические требования сковывали развитие живописи. Она была связана в выборе тем – историческими и мифологическими сюжетами; в их пластической, живописной и пр. трактовке – необходимостью развертывать действие на переднем плане, заключать композицию в треугольник, фигуры изображать обнаженными или задрапированными на античный манер - и тому подобными требованиями. Для выражения каждого чувства существовали стереотипные позы и жесты. Опущенная голова была знаком печали или стыда, склоненная к плечу – сострадания, поднятая – гордости. И фигура, и лицо, и движения, и одежда должны были отвечать античным канонам. Так, например, на картине А.И.Иванова (отца) «Подвиг молодого киевлянина в 968 году» изображен грациозно убегающий от погони герой, облаченный в античную тунику. Тот же наряд – на статуе В.И.Демут-Малиновского «Русский Сцевола»: изображен русский крестьянин, отрубаящий себе руку, на которую французы поставили клеймо.

Во второй четверти XIX века классицизм окончательно вырождается в схоластический академизм, отлученный от реальной жизни и от естественного процесса развития искусства.

В 1832 г. в Москве был создан Художественный класс, спустя 11 лет превратившийся в Училище живописи и ваяния. Его основателем и попечителем был декабрист М.Ф.Орлов, в прошлом – блестящий молодой генерал, руководивший взятием Парижа. После 14 декабря его не отправили на каторгу, но определили под полицейский надзор, лишили чинов и званий. Всю свою кипучую энергию Орлов направил на организацию в Москве этого учебного заведения. Из стен Училища в разное время вышли А.К.Саврасов, В.Г.Перов, И.М.Прянишников, И.И.Левитан, А.П.Рябушкин, М.В.Нестеров и др. (их деятельность развернулась уже во второй половине столетия).

Вершинные достижения русской живописи пушкинского времени связаны с именами нескольких художников, в чьем творчестве представлены основные жанровые

направления: пейзаж, портрет, историческая картина и – до некоторой степени – жанровая живопись в узком смысле слова (бытовые сценки), которая полное свое развитие получит несколько позднее.

В области пейзажа известны были имена Ф.Я.Алексеева, мастера городских видов (продвигавшего традиции венецианской школы: Каналетто, Беллотто, Гварди), классициста Ф.М.Матвеева, работавшего в Италии, Сем. Фед. Щедрина, автора декоративно-идеальных ландшафтов. Но существенное преобразование жанра происходит в творчестве его племянника, сына скульптора Ф.Ф.Щедрина.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791-1830), воспитанник Академии художеств, получивший при выпуске золотую медаль, которая давала право на поездку за границу, прожил в Италии 12 лет – весь остаток своей недолгой жизни. Природа этой страны оказалась очень созвучна его дарованию.

Щедрин удаляется от «величественных» сюжетов, изображая жизнь простых людей, включенную в жизнь прекрасной природы. По замечанию В.С.Манина, «вымышленные» пейзажи его дяди, Семена Щедрина, были пейзажами прототипов, а не конкретных местностей. Пейзаж Матвеева – не только идеализированный, но и мировоззренческий: в нем отражена авторская философия природы – величественной, вечной, неподвижной. К С.Ф.Щедрину приходит видение конкретной жизни, и в то же время жизни счастливой. Труд и отдых человека естественно вписаны в окружающий его великолепный природный мир. Гоголевский отрывок «Рим» кажется литературным эквивалентом, квинтэссенцией духа щедринских ландшафтов:

«Он находил все равно прекрасным: мир древний, могучий средний век, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением. Ему нравилось это чудное их слияние в одно, эти признаки людной столицы и пустыни вместе: дворец, колонны, трава, дикие кусты, бегущие по стенам, трепещущий рынок среди темных молчаливых громад, живой крик рыбного продавца у портика, лимонадчик с воздушной украшенной зеленью лавчонкой перед Пантеоном. Ему нравилась самая невзрачность улиц темных, неприбранных, отсутствие желтых и светленьких красок на домах, идиллия среди города: отдохавшее стадо козлов на уличной мостовой, крики ребятишек и какое-то невидимое присутствие на всем ясной торжественной тишины, обнимавшей человека».

И в самом деле, Щедрин отдавал должное обаянию древних памятников, но больше влекла его живая жизнь людей. Люди всегда присутствуют на его полотнах, притом не в качестве стаффажных фигур: они погружены в свое повседневное существование. Одна из самых знаменитых, повторявшихся самим автором работ – «Новый Рим. Замок святого Ангела» (1825) – и сам замок, и собор св. Петра дает на втором и третьем планах. В непосредственной близости от зрителя – берег Тибра, его желтоватая вода и рыбаки, хлопочущие у своих лодок. Еще более густо населен передний план картины «Набережная Марджеллина в Неаполе» (1827): на нем около 50 фигур. Слева и справа композицию замыкают лодка с мачтами и почерневшее деревянное распятие. Вдаль тянется перспектива зданий на набережной, и тает в дымке морская гладь.

Щедрин тяготеет к циклам полотен, воспроизводящим одни и те же мотивы и виды: Неаполь, Сорренто, Капри; серии «ротонд», «веранд», «террас». Природа предстает в них бесконечно разнообразной. Она запечатлена в минуты перехода: перед зрителем то ли утро, то ли вечер – какое-то мгновение превращения. Идеализация проникает в ландшафты Щедрина постольку, поскольку он изображает мир, преобразованный и очищенный от всего случайного благодарной памятью человека, которая сохраняет самое значимое, лучшее. Это та самая «память сердца», о которой писал К.Н.Батюшков – тоже страстный поклонник Италии, ее благорасположенной к человеку прелести.

Не чужда Щедрину и другая важная для романтиков тема: контраст могущества природы с хрупкостью, уязвимостью людей и всех творений людских рук. Она находит выражение в мотиве руин, развалин. Время возвращает дикой природе всё, отвоёванное у

нее людьми. Выщербленные, потемневшие от времени и непогоды камни гротов и веранд обвивает нежная, но каждый год обновляющаяся листва.

Щедрин тяготеет к «кулисным» (или «тоннельным») композициям: дальний вид на полотне как бы заключен в естественную рамку первого плана. Так строится одна из наиболее ценившихся самим автором картин «Озеро Альбано в окрестностях Рима» (вид на озеро и горы в отдалении дается в рамке, образуемой берегом и сенью деревьев). Так строится «Вид из грота на Везувий в лунную ночь», «Веранда, обвитая виноградом» (работы второй половины 1820-х гг.) и др.

Художник начинает разрабатывать перспективу при помощи колорита, от теплых цветов переднего плана – к холодной зеленовато-голубой гамме дальнего. Он делает первые опыты в освоении *пленэра* – изображения в световоздушной среде. Свет у Щедрина рассеянный, нежный, создающий многокрасочные оттенки предметов. В ночных пейзажах может использоваться двойное освещение: холодный свет луны и теплый – костра («Вид из грота на Везувий в лунную ночь», «Лунная ночь в Неаполе»).

Художественные принципы С.Ф.Щедрина получают свое развитие в работах М.И.Лебедева. Дальнейшая разработка пейзажа, его психологизация в романтическом направлении осуществляется в картинах М.Н.Воробьева, братьев Н.Г. и Г.Г.Чернецовых.

Алексей Гаврилович Венецианов (1780-1847) был мастером бытовой сценки, пейзажа, портрета – причем в ряде случаев эти жанры плавно переходили друг в друга. Даже у Щедрина – «чистого» пейзажиста – серии его «гротов» и «веранд» находились на границе с жанровыми сценами. У Венецианова эта особенность еще заметнее. Стоит вспомнить, что тенденция к смешению жанров была характерна для развития литературы пушкинского периода и у самого Пушкина в пейзажные картины естественно вкрапляются бытовые зарисовки («Евгений Онегин», «Граф Нулин» и пр.).

В отличие от Щедрина, воспевшего красоту «земного рая», Италии, Венецианов – первым из художников – обратился к природе России, жизни и быту русского крестьянства. Уже одна из ранних его работ – «Гумно» (1823) – посвящена этой теме. В «Гумне» замечен еще некоторый непрофессионализм: «замороженными» выглядят явно позирующие фигуры мужиков и баб, искусственной – композиция картины: уходящее вглубь пространство сарая, подобное театральной сцене, где вместо четвертой стены декораций – зрители. Это проявление тех сложностей, с которыми столкнулось искусство, стремящееся повернуться лицом к поэзии обыкновенного и не обладающее пока адекватными художественными средствами для ее воплощения. Да и не так-то просто сменить систему ценностей. Сам Венецианов, несмотря на свой живой интерес к «народной» теме, очевидно, полагал ее все же чем-то второстепенным: он порывался писать академические, исторические полотна, переживал, что они не имеют успеха, – но нигде даже не упомянул о картине, которая впоследствии прославила его имя: «На пашне. Весна».

Один из первых национальных русских пейзажей – «Спящий пастушок» (1826). Это как раз броский пример пограничного явления: пейзаж – портрет – жанр. Первый план занимает фигура мальчика в лаптях и армяке, который дремлет, прислонившись к стволу березы. Сзади раскинулось пожелтевшее осеннее поле с одинокими жиденькими елочками, чуть поблескивает небольшой заболоченный пруд. Горизонт делит картину на две равные части: серенькое небо с легкими облаками освещает эту сельскую идиллию.

Тот же композиционный прием – горизонтальная симметрия, внушающая представление о гармоничном, уравновешенном мире, – применен в двух самых знаменитых полотнах Венецианова: «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето» (1820-е гг.). Двойные заглавия как бы придают символический смысл центральным фигурам: изображенные на этих полотнах крестьянки – не просто деревенские женщины, но олицетворения времен года, самой русской природы.

Героиня «Весны» идет по полю с двумя лошадьми, которые тянут за собой борону. В ее непринужденной позе, грациозной, летящей походке есть нечто от Весны

Боттичелли, как ни далека флорентийская дама от русской мужички. Левая нога еле касается земли, точно она не работает, а танцует. И сама ее одежда – нарядный розовый сарафан с кокошником – вызывает представление о жизни и труде как о празднике. Характер идеализации, присутствующий в этом полотне, сродни тому, который наблюдается в лирике Кольцова («Песня пахаря»): изображен мир народной мечты о радостном труде на родной земле. Применен и прием гиперболы – крестьянка на голову выше своих лошадеенок: это будущая героиня некрасовского «Мороза, Красного носа», способная останавливать коней на скаку. На масштабный, всеобъемлющий характер картины намекает и слегка круглящаяся линия горизонта: перед нами не просто клочок земли, а Земля, мир. И человек в нем составляет неотторжимую часть природы: женщина ступает по холодной весенней земле босыми ногами; слева на переднем плане играет на первой пробивающейся травке младенец в одной рубашонке.

В насыщенной горячей гамме золотых и алых цветов выдержан колорит «Лета». И здесь в центре картины – женщина с ребенком; она кормит его во время краткого перерыва в работе, сидя на помосте. Женщина изображена в профиль, черты лица обобщены, «смазаны»: это придает образу собирательный характер. Вместе с тем и в этом полотне отчетливо прослеживается ориентация на художественную традицию, в данном случае традицию рублевских икон. На заднем плане поле со снопами частично сжатой ржи; в верхней части картины – опять небо, на сей раз знойное небо позднего лета.

Венецианов любит духовную красоту своих героев из народа. Не увлекаясь идеализацией их внешности, он подчеркивает душевную доброту этих людей, их способность к тонким эмоциональным переживаниям. В картине «Жнецы» (1820-е гг.) на фоне колосьев ржи изображены две полуфигуры: женщины и мальчика. Они остановились на минуту перевести дух: оба продолжают держать в руках серпы; но на руку женщины присели две бабочки-крапивницы, и мальчик, положив голову ей на плечо и затаив дыхание, любит ими.

Как в этих полотнах, так и в других работах Венецианова: «Девушка с бурачком», «Крестьянка с васильками», «Захарка» и т.п. – реалистические установки взаимодействуют с элементами сентиментализма, который проявляется в «чувствительном» изображении натуры, отборе из подлинной жизни только тех деталей и объектов, которые поддаются поэтизации.

Традиции Венецианова развивала впоследствии целая школа его учеников, которую он содержал на свои скудные средства. Эти имена оставили след в русской живописи: Н.С.Крылов, А.В.Тыранов, Г.В.Сорока, Е.Ф.Крендовский, А.П.Боголюбов. Некоторая неподвижность запечатленного на их полотнах мира отражает представление о жизни человека как об идиллии, протекающей на лоне природы. Точнее, не представление, а мечта: в жизни этой идилличности так не доставало! Самый талантливый из учеников Венецианова, Г.В.Сорока, был крепостным. Он спился и покончил самоубийством на сорок первом году жизни, когда окончательно потерял надежду выкупиться на свободу.

Сентиментальный пафос ощутим также в творчестве В.А.Тропинина.

Василий Андреевич Тропинин (1776-1857), профессиональный портретист, запечатлел облики своих современников, от дворян до крепостных, – и в своей «натуре» неизменно стремился акцентировать не просто человеческое, но бытовое начало. Характеризуя его художественный метод, искусствоведы говорят об *«эстетизированном демократизме»*. Иногда упоминают о влиянии на Тропинина французского портретиста Ж.-Б.Грёза, певца семейных добродетелей, прославившегося своими прелестными женскими головками.

Одно из самых известных полотен Тропинина, за которое он получил звание академика, – «Кружевница» (1823). Оно поэтизирует простого человека, его труд – но труд «чистый». Хорошенькая девушка на картине смотрит не на свою работу, а на зрителя, и

смотрит несколько кокетливо. Изящно приподнятые руки едва дотрагиваются до коклюшек.

Кого бы ни писал Тропинин, его портреты исполнены в манере, почти демонстративно противопоставляющей себя «парадному портрету» XVIII века, который репрезентировал человека в качестве социальной «единицы». Тропининские герои показаны «домашним образом», чему отвечает и их костюм: свободные отложные воротнички, небрежно повязанные шейные платки, часто – халаты («Портрет Булахова» - 1823, «Портрет К.Г.Равича» - 1825, «Портрет молодого человека в зеленом халате» - 1839). «Халатная» живопись была отражением характерной для пушкинской эпохи поэтизации частной жизни, в которой личность реализовала свою внутреннюю независимость. Даже такой аристократический, по сравнению с Тропининым, художник, как Кипренский, не избежал общего увлечения и написал свой автопортрет (1828) в полосатом халате. В поэзии «халатные» мотивы мелькают у Батюшкова, Пушкина, Вяземского, Языкова, Дельвига, - даже у Полежаева.

Когда я в хижине моей
Согрет под стеганым халатом,
Не только графов и князей –
Султана не признаю братом!..

(А.А.Дельвиг. «Моя хижина», 1818)

Той же природы – страсть художников тропининско-венетиановского круга к писанию многочисленных «комнат».

Среди удачнейших работ Тропинина – «Портрет сына» (1818), изображающий крестьянского мальчика (как уже говорилось, Тропинин большую часть жизни был крепостным человеком). Непосредственное, живое детское лицо, глядящее с полотна, резко отличается от традиции изображения детей как маленьких взрослых, принятой в XVIII веке. Интерес к внутреннему миру ребенка – *естественного человека* - находится в русле основных устремлений искусства начала XIX столетия, и практически все живописцы так или иначе обращались к этой теме.

Внутреннее единство творческой манеры Тропинина можно хорошо почувствовать, сопоставив «Портрет сына» с другой знаменитой его работой – «Портретом Пушкина» (1827), написанным по заказу С.А.Соболевского. Несмотря на пропасть, разделяющую дворового мальчика и великого поэта, есть что-то общее в этих полотнах: Пушкин Тропинина так же «открыт» для зрителя, так же по-человечески доступен. Можно сказать, что в этом портрете воплощен тот облик Гения, каким он рисовался самому Пушкину при создании «Моцарта и Сальери»: шуткой отметающего лишней пафос своего антагониста. Когда Сальери именует Моцарта богом, тот легко возражает ему: «... Ба! право? может быть... / Но божество мое проголодалось». Особенно замечательна разность трактовок Тропинина и Кипренского, автора другого знаменитого портрета Пушкина, написанного в том же году.

Орест Адамович Кипренский (1782-1836) и судьбой своей в чем-то сроднился с Тропининым: незаконный сын крепостной крестьянки, отпущенный на волю и помещенный в Академию художеств. Живописное наследие Кипренского в основном состоит из портретов; но, в отличие от Тропинина, «московского» художника, склонного к изображению отчасти патриархальных, демократизированных типов, на Кипренском лежит отчетливо различимая печать Петербурга. Герои Кипренского замкнуты, погружены в себя, часто холодновато-сдержанны. Пафос Тропинина - сентиментальный, пафос Кипренского – романтический.

Портреты и автопортреты Кипренского отражают присущую пушкинской эпохе устремленность к познанию и самопознанию личности. Литературным жанром, отвечающим этой потребности, была лирика. Концентрация на изображении внутреннего мира человека достигается характерным живописным приемом: фон полотна Кипренского обычно темный, и из него ярким цвето-световым пятном, точно благодаря собственному

внутреннему усилию, вырывается лицо и фигура героя. Так строится, например, портрет приемного отца художника, А.К.Швальбе (1804) или «Портрет мальчика Челищева» (1810-11). Очень показательное его отличие от «Портрета сына» Тропинина: у Кипренского даже ребенок погружен в задумчивость, отстранен от зрителя. На черном фоне выступает только бледное лицо в обрамлении черных волос, и на нем – вновь черные глаза, как окна в непроницаемую тайну.

На эффектных контрастах строится и знаменитый «Портрет лейб-гусарского полковника Е.В.Давыдова» (1809). Здесь фигура дана почти в полный рост; черно-белая гамма подцвечена красным (мундир), золотыми и серебряными позументами. Эффектно подбоченясь, полковник опирается на саблю, вызывая в памяти зрителя гусарскую лирику К.Н.Батюшкова и особенно Д.В.Давыдова. Характерную ошибку допустил А.Н.Бенуа, упрекнувший Кипренского, что в его портрете виден храбрый рубака, лихой танцор, но не виден поэт. На этом основании он сделал даже вывод об отсутствии у Кипренского психологизма. Между тем на полотне действительно изображен не поэт Д.Давыдов, а его однофамилец Е.Давыдов, чего не знал Бенуа.

Как живописный аналог и предвестие образа пушкинской Татьяны Лариной могут рассматриваться женские портреты Кипренского. Это, например, «Портрет графини Е.П.Ростопчиной» (1809) и «Портрет Е.С.Авдулиной» (1822). Общее выражение, лежащее на этих лицах, можно определить скорее как отрешенность, чем мечтательность или задумчивость. Взгляд их обращен не на зрителя, не на какой-либо конкретный предмет, а в пространство. То, что они видят в это мгновение, явно имеет мало общего с окружающей их реальностью. В портрете Авдулиной искусствоведы усматривают влияние старой итальянской живописи (в 1816-23 гг. художник стажировался в Италии), в частности, «Моны Лизы» с ее неопределенной полуулыбкой и загадочным взглядом. Свет на портрете словно исходит от фигуры, а не от внешнего источника. Черный фон задника в левом верхнем углу прорезан окном, в котором виднеется грозное небо; на подоконнике стоит стакан с поникшим цветком левкоя - его наклон вторит наклону головы и шеи женщины, выступающей из декольте черного платья. И в фигуре, и в лице ее – что-то хрупкое, одинокое и обреченное.

Наибольшую известность получил «Портрет А.С.Пушкина» (1827), заслуживший известный отзыв поэта в послании «Кипренскому» («Любимец моды легкокрылой...»):

Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не унижу
Пристрастия важных аонид...

Действительно, Пушкин Кипренского представлен как любимец муз (*аонид*): это Пушкин – автор «Пророка» и «Поэта», гений, отстраненный от мелкой суеты жизни. Единственный внешний атрибут – статуэтка музы на заднем плане – служит дополнительным указанием, что запечатлен облик не просто светского человека, а Поэта. Концепция, воплощенная Кипренским, оказывается, таким образом, диаметрально противоположна тропининской. Ресницы на глазах едва намечены; это придает взгляду особую силу и зоркость («Отверзлись вещие зеницы...»). Скрещенные на груди руки как бы подчеркивают недоступность для толпы внутреннего мира поэта.

Карл Павлович Брюллов (1799-1852) в начале XIX века пользовался самой громкой славой. Семья Брюлловых (Брюлло) – потомки французских эмигрантов. Художественные наклонности были у них в крови: все четыре сына академика Павла Брюллова пошли по стопам отца; из трех братьев Карла один был иконописцем, другой – архитектором, третий (рано умерший) – пейзажистом. Печать академизма всю жизнь лежала на творчестве Брюллова, давая о себе знать прежде всего в пристрастии к эстетизированно-красивому, классическому – в сюжетах, лицах, позах.

Черты классицизма во вкусе Академии причудливо срастались у Брюллова с романтическими тенденциями, которые прорываются в красочной насыщенности его

полотен. Эта особенность заметна уже в ранних его работах, например, в «Итальянском полдне» (1827), где пышная, цветущая южная красавица срывает кисть полупрозрачного винограда (включаются те же ассоциации, что в анакреонтике Батюшкова: виноград – опьянение – любовь и красота). Характерно, что Общество поощрения художников, расхвалив молодого живописца за эту картину, все же сочло нужным поставить ему на вид, что его модель – «более приятных, нежели изящных соразмерностей». И Брюллову пришлось вежливо оправдываться в том, что его красавица довольно-таки полненькая.

Характерный брюлловский стиль сформировался очень быстро и практически не менялся на протяжении всей жизни художника. Его смелая, чистая палитра легко узнаваема: ни один из его современников или предшественников не рисковал так обильно пользоваться яркими красками, и эстеты нередко даже именовали его цветовые гаммы варварскими. Вероятно, ставка преимущественно на внешний эффект действительно является слабым местом художника, однако блестящее дарование Брюллова сделало его первым русским живописцем, получившим европейскую известность.

Подобно Тропинину и Кипренскому, Брюллов писал портреты; среди самых удачных – портрет его друга писателя Н.В.Кукольника (1836), писателя А.Н.Струговщикова (1840), автопортрет (1848). На горящем фоне красного бархата – облаченный в черное, болезненно-бледный человек с гривой волос, отливающих медью: таким изобразил себя художник. Напряженный, драматичный контраст красного и черного обладает эмоциональной символикой, сродни стендалевской. Такая же черно-красная гамма – в портрете Струговщикова (в портрете Кукольника – черно-зеленая).

Тревожный, пылающий красный цвет властно доминирует в «Портрете графини Ю.П.Самойловой, удаляющейся с маскарада с приемной дочерью А.Паччини» (1842). Это полотно занимает промежуточное положение между портретом и жанровой сценой. Две женщины – красавица в цвете лет и девочка-подросток – почти бегут от лицедействующей на заднем плане толпы, от которой их отделяет портьера опять-таки алого бархата. Ощущение опасности, угрозы, внушаемое колоритом картины, и сам ее сюжет вызывают ассоциации с лермонтовским «Маскарадом» или с «Балом» Баратынского, рисующими гибельный по своим последствиям конфликт личности с обществом, в котором отсутствие маски на чувствах и мыслях равнозначно отсутствию щита на поле битвы.

Портретом сестер Паччини является и знаменитая брюлловская «Всадница» (1832). Художник использует все основные цвета палитры, живописуя Красоту во всех ее проявлениях. Это красота девушки, ребенка, животного (лошадь и собаки), природы (старый парк) и даже ткани, из которой сшиты костюмы сестер. Кисть Брюллова безошибочно воспроизводит зрительное впечатление от фактуры любой поверхности: атлас, шелк, газовая вуаль играют только им свойственными бликами; лоснится черная шкура горячащегося коня. Искусствовед Н.А.Дмитриева очень точно характеризует брюлловскую эстетику, подчеркивая, что в этой картине самые недостатки оборачиваются достоинствами: застывшая поза всадницы, неподвижное лицо уподобляют ее драгоценной кукле: «мы видим ее как бы глазами обомлевшей от восхищения маленькой девочки в розовом платье, которая стоит на балконе виллы».

Неслыханный доселе успех принесло «божественному Карлу» историческое полотно «Последний день Помпеи» (1833), с триумфом демонстрировавшееся в Риме, Милане и Париже. Художник был избран почетным членом нескольких академий искусств и получил золотую медаль. – «И стал *Последний день Помпеи* для русской кисти первый день», - резюмировал этот успех Баратынский.

Картине посвятил отдельную статью в «Арабесках» Гоголь, ее изобразил в своих стихах Пушкин:

Везувий зев открыл, - дым хлынул клубом – пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,

Под каменным дождем, под воспаленным прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон...

Брюллов как бы сводит в одно два события, потрясшие римскую колонию в I в. н.э. (с перерывом в несколько лет): землетрясение и извержение Везувия, которое и погубило Помпею. На полотне перед зрителем некая единая чудовищная катастрофа («пламя... земля волнуется...»), гибель мира и гибель веры: в блеске молний рушатся статуи богов; своего рода Апокалипсис. Интересно, что полотно создано в том же году, что и пушкинский «Медный Всадник». Мотив движущейся статуи («кумира»), потрясение незыблемых основ мира, приводящее в движение мертвое и стирающее с лица земли живое, выражали ощущение исторической опасности.

Перед лицом катастрофы люди ведут себя сообразно со своей натурой. Кто-то пытается бежать; вор норовит скрыться с драгоценной утварью; но на первом плане картины – люди, охваченные в эту минуту страхом не за себя, а за близких. Мать обнимает детей; семья жмется друг к другу; дети несут беспомощного старика-отца; мужчина пытается поднять с земли мать, которая просит его спастись; юноша держит в объятиях бездыханную невесту... Катастрофическая «насыщенность» полотна так велика, что оно напоминает также и «Пир во время чумы». На ступенях осыпаемого вулканическим пеплом храма – художник, который держит на голове ящик с кистями: в это страшное мгновение он невольно захвачен зрелищем (автопортрет Брюллова).

Еще Гоголь точно заметил, что ужас происходящего скрадывается его живописной красотой. Классическая традиция сказалась у Брюллова в пластических, эффектных позах, в которых он написал своих героев: ни одного некрасивого, невыразительного движения они себе как будто не позволяют. Перед нами – позирующие актеры, которые стремятся вдохновенно и красиво – главное, красиво! – сыграть смерть и страх смерти (как в любимой Брюлловым скульптурной группе Лаокоона). Даже лица людей на картине – вариации одного и того же античного канона: благородные, правильные черты. Как всегда богатая, романтически-яркая цветовая палитра дополняет производимое полотном впечатление.

«Оперность» картины задана не только природой брюлловского таланта, но и самим источником, из которого художник почерпнул в этом случае свое вдохновение. Брюллов посетил раскопки погибшей Помпеи, и это зрелище соединилось в его творческом воображении с впечатлением от виденной в Риме оперы Паччини на тот же сюжет. (Двух дочерей Паччини после смерти отца взяла на воспитание графиня Самойлова – именно их мы видим на известных брюлловских полотнах.)

Александр Андреевич Иванов (1806-1858) - другой выдающийся исторический живописец, портретист и пейзажист пушкинской эпохи - также родился в семье профессора Академии художеств. По окончании академического курса он был направлен в Италию, где прожил почти до самой смерти - 28 лет.

Итальянские пейзажи Иванова, в отличие от полотен Щедрина, безлюдны. В них царствует тишина, покой; лишь в поздних работах мелькают «пейзажи с мальчиками»: только ребенок может войти в этот мир, не нарушив его исконной гармонии. В природе Иванов подчеркивает следы прошлого, печать времени: ощущается своеобразная историчность ландшафта. Такова, например, «Аппиева дорога при закате солнца» (1845).

Художника привлекает пластика, материальность земного мира в самых, казалось бы, небогатых его сюжетах; в сравнении со Щедриным пейзажи Иванова поражают сдержанностью, «бедностью»: «Оливы у кладбища в Альбано» (1846), «Неаполитанский залив у Кастелламаре» (1846). Ряд работ, выполненных им в качестве подготовительных этюдов к картине, приобрел самостоятельное и очень большое художественное значение. Назовем «Ветку», своим предельным лаконизмом и значительностью несколько напоминающую о восточной живописи: она одиноко царит на фоне неба и далекого размытого горизонта.

Иванов разрабатывал также традиционные мифологические сюжеты: «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице хлебодару и виночерпию» (1827), «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1835). В этом жанре выделяется картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1834). Автор очень любил эту свою картину, перелагающую в живописную форму дух греческой пластики. Три мужские фигуры – юноша (Аполлон), подросток и мальчик – на фоне природы являются не только аллегорией трех ступеней человеческой жизни, но и воплощением человеческой души в ее способности слышать, понимать и воспроизводить гармонию мира.

Всю жизнь Иванов трудился над своим великим полотном, сыгравшим в его судьбе ту же роль, какую в судьбе Гоголя сыграли «Мертвые души». Это было «Явление Христа народу» (1837-57), оставшееся незаконченным. Для наблюдения «натуры» Иванов также предпринял путешествие в Палестину.

И по своей художественной задаче «Явление...» чем-то сродни гоголевской поэме (кстати, одна из фигур на полотне, драпированная в красное, писана с Гоголя, с которым Иванов знался в Италии). Художник изображает путь человечества к Истине. Разные стадии этого пути маркированы композиционно, расположением групп на картине. В центре – фигура Иоанна Крестителя, предрекшего приход Мессии. За ним стоят будущие апостолы: Иоанн, Петр и Андрей. Дальше – люди, со своими очень разными реакциями на совершающееся: радость, недоверие, изумление, страх смешиваются на их лицах. В отличие от «Последнего дня Помпеи», они исключительно индивидуальны. Очень долго бился художник над головой раба, повернутого лицом к зрителю – он не видит Мессию, а только слышит весть: в мир идет Тот, для кого нет ни свободных, ни рабов; в мир идет новая Правда. На втором плане – группа фарисеев, мудрых своей книжной, холодной мудростью: им Христос не нужен. Еще дальше – фигуры римских всадников: они вообще чужие в этом мире, им безразлично происходящее.

Взгляды людей на полотне, их помыслы стянуты в одну точку. Дальний план представляет собой нечто вроде самостоятельной картины: величественная природа и на фоне ее – шествующая к людям фигура Христа. Иванов не стал пытаться детально изобразить Мессию, да это, пожалуй, и не входило в его задачи. Истина лишь брезжит этим людям, она еще далеко не вполне открылась им, и свет ее – не во внешнем мире, а в их душах и сердцах.

Художник написал огромное количество этюдов с разных моделей: за исключением фигуры, списанной с Гоголя, на полотне нет персонажей, у которых был бы один прототип. Этюды для головы раба на первом плане – и античная голова фавна, и лица детей, женщин, клейменных каторжников; лица жалкие и мятежные... Иванов как бы проводил своих персонажей через ряд перевоплощений в веках и сословиях. Ему важно было придать своим образам максимальную силу обобщения.

В последние годы жизни Иванов увлекся грандиозным замыслом: росписи для будущего Храма человечества, где следовало представить грандиозный свод всех верований на земле. Сверхзадача этого фантастического проекта мыслилась художнику такая: найти закон духовной истории, повторяемость религиозных и нравственных исканий и идеалов – и достичь таким образом самопознания. Идея в своем гигантизме почти безумная, но тем не менее (или благодаря этому?) очень русская, сходная чем-то с гоголевской мессианской одержимостью. Сохранилось более двухсот эскизов акварелью, большей частью по библейским мотивам. Они совершенно непохожи на все, что до того было создано в русском искусстве. Стилиевые и композиционные реминисценции из древних источников соединяются в них с современным Иванову, реалистическим видением природы. В эскизах сплавлены миф и история, легендарное и бытовое.

Эту работу оборвала смерть.

«Явление Христа народу» стало одним из очень немногих, может быть, единственным произведением русской живописи, которое ставит и решает масштабные философские, религиозные, нравственные проблемы. И есть своя символичность в том факте, что эта картина, как и целый ряд ключевых произведений русской литературы, осталась не законченной автором. Важнейшие вопросы человеческой жизни не имели и не могли иметь окончательных ответов.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите архитекторов, работавших в I половине XIX века, и самые известные их сооружения.
2. Почему в начале XIX века наблюдается расцвет музыкального романса и других «камерных» жанров? Как это обстоятельство связано с общим направлением движения русского искусства в этот период?
3. Назовите три оперы на пушкинские сюжеты, написанные в начале XIX века, и их авторов.
4. Чем музыка Глинки по своему эмоциональному строю в целом отличается от музыки Даргомыжского?
5. Дайте характеристику итальянским пейзажам Щедрина. Что такое *пленэр*? По каким признакам живопись Щедрина можно квалифицировать как романтическую, и с какими тенденциями, именами и т.п. в истории литературы она внутренне соотносима?
6. Что нового внес в русскую живопись Венецианов? Чем его пейзажи отличаются от щедринских? Как можно охарактеризовать его художественный метод? Какие стихотворения Кольцова можно было бы «проиллюстрировать» венециановскими полотнами?
7. Как проявилась в живописи пушкинской эпохи свойственная для этого времени тенденция к смешению жанров? Приведите примеры.
8. Как пафос частного существования отразился в творчестве Тропинина? Приведите параллели из лирики пушкинской эпохи.
9. Сравните портреты Пушкина, выполненные Тропининым и Венециановым. Что (в соответствии со своей художественной задачей) подчеркивает каждый из них в образе поэта? Чем в принципе портреты Кипренского и его метод отличны от тропининских?
10. Какими художественными средствами передается жизнь души в портретах Кипренского?
11. Какие черты живописи Брюллова тяготеют к академизму? К романтической традиции? Как бы вы могли отличить брюлловское полотно от произведения другого художника?
12. Какую задачу ставил перед собой Иванов в работе над «Явлением Христа народу», и какими средствами он постарался ее разрешить? Сделайте композиционную характеристику картины.
13. Подготовьте доклад или спецвопрос по творчеству любого из русских художников или композиторов пушкинской эпохи, по выбору. Уделите особое внимание проблеме литературных «параллелей».

Библиографический список

Основной

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. – М., 1993.
2. Слово о музыке. Русские композиторы XIX века: хрестоматия / сост. В.Б. Григорович, З.М. Андреева. – М., 1990.

Дополнительный

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
2. Манин В.С. Русский пейзаж. – М., 2000.
3. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). – М., 1966
4. Пилипенко В.Н. Пейзажная живопись. – СПб., 1994.
5. Шумова М.Н. Русская живопись первой половины XIX века. – М., 1978.

Лекция 12. Литературное движение 1845-1855 гг. Полемика западников и славянофилов. «Натуральная школа» и начало русского реализма

Пушкинский период культуры пересмотрел и несравненно углубил взгляд на личность, ее внутренний мир. Его основным завоеванием стала принципиально новая концепция человека и его ценности. «Психологическая» направленность литературы проявила себя в доминировании лирических жанров. Однако после Пушкина, Лермонтова и целой плеяды выдающихся поэтов трудно было ожидать немедленного дальнейшего прогресса в этом направлении. Это, так сказать, «внутренние» причины, по которым роль поэзии в 1840-е годы несколько падает.

Внешние, объективные обстоятельства были таковы, что Россия стояла на историческом распутье и остро обозначился вопрос о выборе дороги. За психологией в литературе пришла очередь социологии. Своеобразие русской культуры середины XIX века определяется ее преимущественным интересом к оси отношений человека с социумом (средой, обществом), иначе говоря, к социальной проблематике. А поскольку человек уже виделся много более сложным, чем его понимали в XVIII веке, то естественно, что и модель, в сравнении с классицистами, вырисовывалась куда более сложная.

Связующим звеном между пушкинской эпохой и новой литературой естественно сделалось творчество Гоголя, впервые обнаружившего такой интерес к проблеме среды как фактора, препятствующего нормальным проявлениям личности. От сокрушений по поводу ее искажения отталкивается Гоголь, когда начинает отыскивать причины – и констатирует наличие обратной связи между этими явлениями (болото плодит чертей, а черти разводят болото). Именно здесь открывалось поле деятельности для следующего этапа литературы: прояснение механизма такой печальной двусторонней зависимости, описание его элементов и их совокупного функционирования. Не случайно Белинский без колебаний называет наступающее время гоголевским периодом русской литературы.

Политическим фоном этих процессов было последнее десятилетие николаевского царствования, а идейным контекстом – полемика западников со славянофилами, тень которой так или иначе лежит на проблематике художественных произведений, на дискуссиях литературных героев и суждениях их создателей. Уже в программной статье Белинского «Литературные мечтания» (1834), рассуждая о наступлении новой, демократической эпохи в литературе, критик естественно переходит к размышлениям о прогрессе общества и о деятельности величайшего русского реформатора – Петра I (и сам Пушкин в это время испытывал к фигуре Петра всепоглощающий интерес).

12.1. Западничество и славянофильство

1845-55 годы – время политической реакции в России, тем более удручающей, что и последние воспоминания об энтузиазме Александровской эпохи отошли в прошлое. Пушкин и Лермонтов были убиты; Гоголь еще работал, но ему уже практически не суждено было ничем подарить читателей («Выбранные места из переписки с друзьями» вызвали у публики реакцию отторжения). Внешнеполитическая обстановка (революция 1848 года во Франции, установившая Вторую республику) подталкивала николаевское правительство к дальнейшему «закручиванию гаек». В 1849 г. был разгромлен кружок русского фюрериста М.В.Буташевича-Петрашевского, причем половину его членов первоначально приговорили к расстрелу и лишь потом разбросали по ссылкам, в солдатчину, на каторгу.

Министр просвещения П.А.Ширинский-Шихматов (сменивший на этом посту С.С.Уварова, который оказался слишком либеральным!) предписывает отечественной науке основываться «не на умствованиях, а на религиозных истинах» - требование затруднительное, учитывая, что данные естественных наук к этому времени уже обнаружили символический характер соответствующих «сведений» Библии. Искусству же, по распоряжению министра, надлежало внушать веру в то, что «злодеяние находит достойную кару еще на земле». Иными словами, искусству предлагалось создавать некую «виртуальную реальность», вопреки тому, что наблюдалось в жизни. Политика управления литературой сверху или, во всяком случае, попытки такого управления не была изобретением эпохи социалистического реализма. – «Литература наша, - раздраженно писал Белинский (имея в виду официальную доктрину «православия, самодержавия и народности»), - делается до того православной, что пахнет мощами и отзывается пономарским звоном, до того самодержавною, что состоит из одних доносов, до того народною, что не выражается иначе как по-матерну».

Очевидная для передовой интеллигенции (просвещенного дворянства и разночинцев) феодальная отсталость русской жизни, необходимость решительных перемен не рождала единодушия в вопросе о путях, какими эти перемены должны прийти. Положение страны на историко-географическом рубеже между Азией и Европой (не случайно двуглавый русский орел смотрит на Запад и на Восток) предопределило два генеральных направления альтернативной идеологии, противопоставившей себя официозу. Это были западничество и славянофильство. В пушкинскую эпоху альтернативная идеология еще не была так резко дифференцирована: у декабристов, «любомудров» и самого Пушкина в большинстве случаев предпочтительная симпатия к тому или другому пути развития не определяется, хотя были и исключения - например, «Беседа любителей русского слова». «Беседа...» во главе с А.А.Шишковым может рассматриваться как своего рода предтеча русского славянофильства, подобно тому, как Н.М.Карамзин и «карамзинисты» были предтечами западничества.

Каждый лагерь имел на своей стороне незаурядные фигуры. Лидером западников традиционно признается П.Я.Чаадаев. Однако эта идеология начинала формироваться еще в кружке Н.В.Станкевича, а через его посредство укрепилась у историка Т.Н.Грановского. Западником был также историк К.Д.Кавелин, критики П.В.Анненков, В.П.Боткин, А.В.Дружинин. Прозападническую ориентацию имели и такие звезды первой величины, как В.Г.Белинский, А.И.Герцен, И.С.Тургенев. Славянофильские идеи отстаивал философ и поэт А.С.Хомяков, братья-публицисты И.В. и П.В.Киреевские (П.В.Киреевский был известным к тому же фольклористом и археографом), сыновья писателя С.Т.Аксакова – публицисты К.С. и И.С.Аксаковы, философ и историк Ю.Ф.Самарин. Симпатизировал славянофилам поэт и критик А.А.Григорьев, автор знаменитого словаря В.И.Даль, а также А.Н.Островский и Ф.И.Тютчев.

Можно провести демаркационную линию между этими лагерями по их отношению к деятельности Петра I. Западники призывали подхватить его знамя, двинуть страну по дороге европейской цивилизации; славянофилы объявляли реформы Петра преступными ошибками и ратовали за возврат к корням, культурным истокам.

При поверхностном взгляде может представиться, что речь идет о борьбе прогрессистов с ретроgrадами, революционеров с консерваторами. Но дело не обстоит так просто. Среди западников были не только поклонники революционного опыта Франции, но и куда более умеренные приверженцы реформ, конституционной монархии британского типа. Славянофильство тоже представляло широкий спектр настроений: от поддержки официального курса «православие, самодержавие, народность» до ностальгии по новгородским и псковским вольностям, вече и земским соборам.

Было, разумеется, с обеих сторон и слепое увлечение, доходившее до демонстративного поведения. Опускаясь в быт массы, идеология оборачивалась модой, подчас в буквальном смысле слова. Еще до Грибоедова, в XVIII веке сатирики

насмехались над обезьянничаньем с западных образцов. Но и славянофилы ударялись в демонстрацию: К.С.Аксакова в его «русском костюме» народ на московских улицах принимал за персиянина. Реакцию публики на допетровские «национальные» мурmolки, кафтаны и пр. отражает простодушное недоумение рассказчика в тургеневском «Однoдворце Овсянникове»: «... ходит барин в плисовых панталонах, словно кучер, а сапожки обул с оторочкой; рубаху красную надел и кафтан тоже кучерской; бороду отпустил, а на голове шапонька така мудреная, и лицо такое мудренное, - пьян не пьян, а и не в своем уме».

Но костюмы и прочие знаки бытового поведения были, разумеется, лишь своеобразной вывеской, когда речь шла об идеологах и сознательных сторонниках обеих партий. Существо их полемики было более чем серьезным. Обе стороны имели свои заслуги перед отечественной истoрией – и свои опасности подстерегали их на избранных путях. Западники, будучи представителями той тенденции, которая сейчас носит название *глобализации*, отстаивали концепцию открытости, которая обеспечивала приток новых идей, новой энергии для страны. Но, будучи доведена до крайности, она оборачивалась слепым копированием, стиранием национальной идентичности. Напротив, славянофилы много сделали для того, чтобы Россия открыла для себя свое забытое прошлое, свою культуру и традиции. И здесь была угроза, притом нешуточная: утверждение национальной самобытности легко переходило в утверждение исключительности, превосходства, а далее – в русификаторские идеи (тем более что «имперский» характер государства был здесь благоприятствующим фактором).

Сегодня уже отчетливо обозначились мрачные стороны абсолютизации любой из этих идеологий в качестве догмы. Некритичное подражание Западу превращает Россию в периферийный сырьевой довесок к «развитым странам»; некритичное самоутверждение чревато ксенофобией и национализмом. Между тем еще С.Л.Франк заметил, что крайний национализм - всегда проявление недомыслия. Если отстаивать доктрину возвращения к «истокам» достаточно последовательно и снимать **все** культурно-исторические наслоения, окажется ли под ними вообще что-нибудь? Славянофилы должны были бы в этом случае отрицать не только петровские реформы, но и Владимира Святого с православием, импортированным из Византии, и скифов... Национальная самобытность – это всего лишь формирующаяся со временем система своеобразно перекрещивающихся факторов воздействия. Свое лицо культура обретает за счет пропорций, в которых эти факторы представлены, и особенностей их ассимиляции – а не в результате невозможной в принципе стопроцентной изоляции и независимости от сторонних влияний.

Примечательная особенность: обе соперничающие идеологии в целом находились в конфронтации к официальному курсу; обе скептически оценивали текущее положение вещей в стране. П.Я.Чаадаев в первом «Философическом письме» (1836, «Телескоп») констатировал, что Россия ничем не содействовала мировой цивилизации: «Если бы дикие орды, возмущившие мир, не прошли по стране, в которой мы живем, прежде чем устремиться на Запад, нам едва ли была бы отведена страница во всемирной истории. Если бы мы не раскинулись от Берингова пролива до Одера, нас и не заметили бы». И в прошлом страны Чаадаев видел одно «тусклое и мрачное существование»: «Сначала – дикое варварство, потом грубое невежество, затем свирепое и унижительное чужеземное владычество, дух которого позднее унаследовала наша национальная власть...»

Ничего странного, что «национальная власть» в лице Николая I объявила Чаадаева помешанным и отправила в усть-сысольскую ссылку редактора «Телескопа» Н.И.Надеждина. Более удивительно, что и славянофилы давали не менее веские основания для высочайшего недовольства. В стихотворении «Петру» (1845) К.С.Аксаков с горечью обращался к покойному императору:

Вся Русь, вся жизнь ее доселе
Тобою презрена была,
И на твоём великом деле

Печать проклятия легла...

Настало время зла и горя,
И с чужестранною толпой
Твой град, пирующий у моря,
Стал Руси тяжкою бедой.

Если исходить из того, что славянофильство – отечественная разновидность национализма, то следует признать, что это необычный национализм. А.С.Хомяков и в своей публицистике, и в лирике подчеркивал, что страна «черна» от грехов неправды и рабства, лести, лени и лжи. Не приходится ей гордиться и своей мощью: великий, но безбожный Рим бесславно пал, тем самым дав наглядный урок неверности земного могущества:

Бесплоден всякий дух гордыни,
Неверно злато, сталь хрупка,
Но крепок ясный мир святыни,
Сильна молящихся рука!

(«России», 1839)

Надежды Хомяков возлагает, таким образом, на духовный потенциал народа, который и предопределял, по мнению славянофилов, мессианское назначение России. Налицо евангельский мотив «избрания грешника»: Россия призвана к исполнению великой нравственно-исторической миссии **вопреки** своим грехам:

О недостойная избранья,
Ты избрана! Скорей омой
Себя водою покаянья,
Да гром двойного наказанья
Не грянет над твоей головой!

(«России», 1854)

Однако поразительнее всего то, что, оценивая различно одни и те же феномены русской истории, западники и славянофилы в лице своих наиболее глубоких мыслителей приходили к тождественным выводам.

Так, Чаадаев сожалел, что, когда для России настал срок примкнуть к семье христианских народов, складывавших «храмину современной цивилизации», она обратилась к его православной (византийской) ветви и тем самым отошла на обочину мирового культурно-исторического процесса, замкнулась в своем религиозном обособлении: почти вся Европа была католической. Мир перестраивался, а мы «прозябали, забившись в свои лачуги, сложенные из бревен и соломы», - энергически резюмирует Чаадаев в «Философических письмах». Он даже предпринял такую отчасти демонстративную акцию, как переход в католицизм.

Но эта же самая изолированность русской культуры, «бессобытийность» ее истории внушала оптимизм Хомякову. В статье «О старом и новом», написанной в 1839 г. для дискуссии, он радовался, что Россия в эпоху своей юности не вела захватнических войн, которые заложили бы в ее нравственное основание кровь и вражду, «предания ненависти и мщенья»; что круг действия русской церкви был ограничен и она «никогда не утрачивала чистоты своей жизни внутренней и не проповедовала своим детям уроков неправосудия и насилия». Славное историческое прошлое, об отсутствии которого жалел Чаадаев, Хомякова не воодушевляло нисколько. Отстраненность православной церкви от мирских дел виделась Чаадаеву недостатком, а Хомякову - достоинством: католическая церковь, на его взгляд, погрязла в земных интригах и интересах и забыла о главной своей задаче – быть духовной наставницей общества.

Другая особенность русской истории, отмеченная Чаадаевым, заключается в ее прерывистом, скачкообразном развитии. Отсутствие собственного сознательного прошлого имело своим следствием культуру, «всецело основанную на заимствовании и

подражании». Случайно надерганные чужие идеи исчезают бесследно, вытесняясь другими, тоже заимствованными. Человек теряется в такой непредсказуемой реальности, как заблудившийся в лесу. Между тем Россия, находящаяся между двумя великими цивилизациями, должна была бы соединить в себе их позитивные начала. Эта мысль, высказанная еще в «Философических письмах», была позднее развернута в «Апологии сумасшедшего» (1837, опубликована только в 1862 г. на франц. яз.):

«Первым выступил Восток и излил на землю потоки света из глубины своего уединенного созерцания; затем пришел Запад со своей всеобъемлющей деятельностью, своим живым словом и всемогущим анализом...». Интроспективная по характеру восточная культура производит из своих недр религию и философию; экстенсивная западная – науку и технику.

Об этом же явлении пишет и Хомяков в статье «Письмо в Петербург» (1845). Россия около полутора столетий занимает просвещение у Запада, но ни один заимствованный продукт – «от западной философии до немецкого кафтана» - не слился с русской жизнью органично. Причину Хомяков видит опять-таки в разности исторических начал. Жизнь Европы, по его определению, - «условная» жизнь контракта: беспрестанные войны и договоры подчиняют ее законам логического расчета. Друг у друга европейские страны могут перенимать новшества безболезненно: это однотипные детали однотипных механизмов. Россия же, по Хомякову, - произведение не искусственное, а естественное: «она не построена, а выросла», и любое западное нововведение становится вторжением механического начала в живое. Даже если оно не вызовет катастрофы, оно никогда не делается естественной частью целого: это в лучшем случае «протез».

Выводы обоих философов оказались пересекающимися в главном моменте. Причину русских неурядиц они усматривают в механически заимствуемой культуре. И оба, таким образом, видят выход в развитии страны соответственно ее собственной исторической логике и культурной традиции. По мнению Чаадаева, это и есть главное преимущество Запада перед Россией; это и есть то, что надлежит нам усвоить у Европы: умение опираться на личный, а не чужой исторический опыт. Мы же пытаемся заимствовать результаты, которые не прививаются на неподготовленной почве.

Нетрудно видеть, как далеки рассуждения Чаадаева от вульгарного варианта западничества, как раз и призывавшего тащить из Европы все что можно: моды, идеи, технические новинки, политические установления. Не менее далек и Хомяков от расхожего представления о славянофилах как оголтелых националистах, пафос которых сводится к безудержному и некритичному восхвалению всего отечественного.

Литература подключилась к этой ситуации не только прямым сочувствием того или иного писателя одному из двух лагерей. Чтобы найти пригодный для России путь развития, необходимо было прежде всего узнать эту страну в частности, в деталях. Тогда лишь возможно было верно судить и о целом. Это внимание к частностям было в наивысшей степени свойственно Гоголю, и «гоголевскому направлению» предстояло исполнить титаническую задачу «открытия» для русских их собственного отечества.

12.2. Идеино-художественная платформа «натуральной школы»

«Гоголевское направление русской литературы», как окрестил его Белинский, проявило себя во второй половине 1840-х гг. как «натуральная школа». Название это в виде ругательной клички придумал их ненавистник Ф.В.Булгарин, но они без колебаний его приняли, не оскорбившись эпитетом «натуральный», который явно казался Булгарину позорящим. Белинский иронически замечал, что *новая натуральная школа* противостоит «старой риторической, или не натуральной, т.е. искусственной, другими словами – ложной» («Литературные и журнальные заметки», 1846).

«**Натуральная школа**» (не путать с *натурализмом*) является ранним этапом становления русского реализма, за которым впоследствии М.Горький закрепил не очень

удачный эпитет «критический». Не всё сплошь в реализме было критикой, да и, кроме того, последовательно романтические произведения (хотя бы лирика Лермонтова) даже более критичны, поскольку их пафос – тотальное отрицание. Но выражения «критический романтизм» между тем не существует. Логичнее зрелый реализм так и называть – зрелым или классическим.

Впоследствии реализм, достигнув своих вершин в творчестве авторов второй половины XIX века, оказывается в стадии кризиса, за которой открывается поиск новых художественных форм, путей синтеза и т.п. Механическая же эксплуатация наработанной художественной технологии при отсутствии новых идей привела к образованию тупиковой ветви реализма – *натурализму*, бесцельному жизнеподобию. Следует иметь в виду, что сказанное относится к русской литературе, где натурализм не принес сколько-нибудь ценных плодов в силу национальных культурных установок, предполагавших в художественном произведении поиски ответов на «проклятые вопросы» бытия, экзистенциальный пафос. В Европе, особенно во Франции, натурализм стал полноценным эстетическим явлением.

Таким образом, «натуральная школа» - начало, а натурализм – конец реализма XIX века. У «натуральной школы», как писал В.И.Кулешов, общая идейно-эстетическая программа с будущим реализмом, только, естественно, более эмпиричная (с опорой на фактографию), без обобщений, без глубины. Прежде чем выйти на уровень осмысления фактов, необходимо набрать эти самые факты. Между тем раздробленное, кастовое общество России (феномен «дробности» отмечали и Гоголь, и Белинский) содействовало созданию ситуации, когда любому члену этого общества известен в деталях только образ жизни его собственного горизонтального «уровня» - уже ближайшие просматриваются плохо, а то, что за ними, вообще известно лишь по слухам, принадлежит к сфере социальной мифологии.

«Натуральная школа» - это группа молодых авторов, объединившихся вокруг Белинского, «Современника» и «Отечественных записок» А.А.Краевского. В ее кругу начинали свой литературный путь почти все крупные писатели второй половины XIX века, за исключением А.П.Чехова, родившегося в 1860 г. Выдающиеся таланты, пройдя эту «школу», обретали собственный путь и голос – как правило, после появления одного - двух произведений. Так случилось с Ф.М.Достоевским, И.С.Тургеневым, И.А.Гончаровым и т.д. Беллетристы более скромного дарования (В.И.Даль, Е.П.Гребенка, И.И.Панаев и самый яркий из них – Д.В.Григорович) оставались в ее русле до конца. Белинский во вступлении к сборнику «Физиология Петербурга» отметил, как важно для литературы наличие, наряду с гениями (которых никогда не может быть особенно много и которым невозможно предписывать работу в каком-либо заданном направлении), второстепенных деятелей, самоотверженно выполняющих черновую, но жизненно необходимую работу по обеспечению насущных потребностей момента.

«Натуральная школа» противопоставила себя поздним и эпигонствующим романтикам (Марлинский, Бенедиктов, Кукольник); шире – так называемому «торговому направлению» в литературе и журналистике, лидерами которого были Сенковский, Греч и Булгарин. Белинский в этой связи говорил о «смирдинском периоде» - эпохе развития книготорговли и издательского дела на основах предпринимательства. О негативных сторонах влияния рынка на литературу уже начинали задумываться (вспомним пушкинское: «Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать»). Рекламная виньетка к альманаху «Новоселье», который был посвящен переезду книжной лавки Смирдина в новое комфортабельное здание, изображала группу писателей во главе с Крыловым и Пушкиным на фоне магазинных полок, поднимающими бокалы за успех предприятия. Картина очень многозначительная.

Главной идейной чертой «смирдинского периода» Белинский видел поиски народности на платформе уваровского тезиса «православие, самодержавие, народность», который превращал литературу в служанку политического режима. Отрицая народность

за сусальными фальшивыми повестями из «простонародного» быта, критик определяет ее как верность в изображении картин национальной жизни.

Таким образом, задачей «натуральной школы» стало создание возможно более полной и достоверной, свободной от нормативных эстетических установок автора картины русской действительности. Отсюда выросли ее отличительные особенности:

- предпочтение, оказываемое документальному жанру (очерк);
- снятие запретов и ограничений на предмет изображения;
- интерес к жизни средних и низших слоев общества, до этого времени почти не находившей отражения в литературе. К старым темам подключились новые: крепостная деревня, городской люмпен, разночинство.

Нетрудно догадаться, что болгаринская компания обрушилась на врагов с позиций оскорбленного эстетического чувства. Карикатура в журнале «Ералаш» изображала Григоровича, роющегося в помойке.

Проблема «человек и общество» оформится как центральная в литературе классического реализма середины XIX века. На этапе «натуральной школы» разрабатываются подступы к ней. Общество исследуется на уровне «среды» (ближайшего, непосредственного окружения); человек – на уровне «типа», то есть, по удачному выражению Л.М.Лотман, социальной маски, общего лица тысяч людей, лишенных индивидуальности условиями социального бытия. Так, тип поручика Пирогова из «Невского проспекта» Белинский назвал кафтаном, «который так чудно скроен, что придет по плечам тысячи человек».

Жанровая опора «натуральной школы» - так называемый *физиологический очерк*, или *физиология*: жизнь, изучаемая на уровне клетки, биологических функций. Традиции «физиологизма» были заложены в Европе давно: в Испании – в XVII в., в Англии – в XVIII в. (журнал «Спектэйтор»). В XIX столетии являются «Очерки Боза» Ч.Диккенса, «Книга снобов» У.Теккерея, «физиологи» О.Бальзака... Они обнаруживали стремление к циклизации, часто с выходом на качественно новый уровень: «Человеческая комедия» Бальзака, позднее – «Ругон-Маккары» Э.Золя. Вообще, во Франции физиологии особенно процвели. Альманах «Наши, списанные с натуры русскими» (1841) – одно из первых выступлений «натуральной школы» - был вдохновлен французским образцом: «Французы в их собственном изображении» (1840-42).

Ю.В.Манн обозначает своеобразное качество типизации в «физиологиях» термином *локализация*: это целенаправленное концентрирование на избранном участке исследования.

В «натуральной школе» Ю.В.Манн выделяет 3 вида локализаций, и первый строится на описании социального типа. Программный сборник «школы» «**Физиология Петербурга**», опубликованный в 1845 году под редакцией Н.А.Некрасова, включал в себя яркие примеры этого рода: «Петербургский дворник» В.Луганского (Даля), «Петербургские шарманщики» Д.В.Григоровича, «Петербургский фельетонист» И.И.Панаева, стихотворный очерк самого Некрасова «Чиновник»... В героях этих очерков индивидуально-личностное начало редуцировано до минимума. Перед читателем – обобщенный портрет профессии. Сравним: герои Гоголя, хотя он и является вдохновителем «натуральной школы», - всё же не типы профессий и сословных состояний: в Башмачкине, Хлестакове, Манилове, Плюшкине и т.п. «типично-социального» даже меньше, чем «типично-человеческого». Они могут быть с большей или меньшей натяжкой названы типичными чиновниками и помещиками, но все же преимущественно это типы забитого человека, вряля, фантазера, скупца...

Другим типом локализации было описание какого-либо обычая, традиции, характерного социально-культурного явления, дающее возможность сделать «срез» общества под определенным углом зрения. В «Физиологии Петербурга» этот тип представлен очерком Д.В.Григоровича «Лотерейный бал»; в известной степени это также принадлежащие В.Г.Белинскому «Александринский театр» и «Петербургская

литература», а кроме того, очерк Говорилина (А.Я.Кульчицкого) «Омнибус», выполненный в форме драматизированной сценки комического содержания.

И, наконец, важная разновидность локализации – «портрет места», среды. Среда есть почва и причина формирования *человека-типа* в том виде, в каком он складывается, – посему значимость ее изучения трудно переоценить. Собственно, это ощущал уже Гоголь, тщательно прописывавший пейзажи и интерьеры Диканьки, Миргорода, Петербурга... Само общее заглавие сборника уже давало установку на «портрет места»: «Физиология Петербурга». Мегаполис, сконцентрировавший в себе исторические и социальные противоречия империи, прямо-таки напрашивался на комплексное исследование. Частные варианты локализаций этого рода представлены внутри альманаха очерками В.Г.Белинского «Петербург и Москва», Е.П.Гребенки «Петербургская сторона» и Н.А.Некрасова «Петербургские углы». Этот последний был фрагментом незаконченного автобиографического романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» и подлил масла в огонь негодования литературных эстетов: «Петербургские углы» открывались описанием заднего двора, по которому пробирается герой, подыскивающий угол внаем.

«На дворе была еще ужасная грязь; в самых воротах стояла лужа, которая, вливаясь на двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием величественно впадала в помойную яму; в окраинах ямы копались две свиньи, собака и четыре ветошника, громко распевавшие:

Полно, барыня, не сердись,
Вымой рожу, не ленись!

<...> ... с ужасом взглянул я на свои сапоги и хотел воротиться; казалось, не было здесь аршина земли, на который можно было бы ступить, не рискуя увязнуть по уши. Я решил сначала держаться как можно ближе стены, потому что окраины двора были значительно выше середины; но то была обманчивая и страшная высота, образовавшаяся от множества всякой дряни, выливаемой и выбрасываемой жильцами из окон; ступив туда, нога вязла по колено и в то же время в нос кидался неприятный и резкий запах.

В подобных описаниях содержался отчетливо различимый элемент эпатажа («Нате!»), но не самоцельного, а подводящего к вопросу: каким порядком вещей формируются подобные условия жизни и каких людей они, в свою очередь, воспитывают. Шокировать благонамеренную публику не было первостепенной задачей авторов. «Петербургская сторона» Гребенки представляет собой описание быта обитателей разночинской окраины столицы (ср.: «Домик в Коломне» Пушкина), а «Петербург и Москва» Белинского – опыт комплексного сопоставительного портрета двух российских столиц, с историческими экскурсами и обобщениями. Сам Белинский цитирует в очерке своих предшественников – Грибоедова («На всех московских есть особый отпечаток») и Гоголя, чей эскиз делается отправной точкой для его собственной развернутой картины:

«Москва женского рода, Петербург – мужского. В Москве все невесты, в Петербурге – все женихи. Петербург – аккуратный человек, совершенный немец, на все глядит с расчетом и прежде, нежели задумает дать вечеринку, посмотрит в карман; Москва – русский дворянин, и если уж веселится, то веселится до упаду <...>. Москва всегда едет, завернувшись в медвежью шубу и большею частью на обед; Петербург в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или в «должность». Петербург любит подтрунить над Москвою, над ее аляповатостью, неловкостью и безвкусицей; Москва кольнет Петербург тем, что он человек продажный и не умеет говорить по-русски».

(Н.В.Гоголь. Петербургские записки 1836 года)

«В Москве даже солидные люди молчат только тогда, когда спят <...>. Петербуржец, если он человек солидный, скуп на слова, особенно если они не ведут ни к какой положительной цели. Лицо москвича открыто, добродушно, беззаботно, весело, приветливо <...>. Лицо петербуржца всегда озабочено и пасмурно; петербуржец всегда

вежлив, часто даже любезен, но как-то холодно и осторожно <...>. По лицу москвича видно, что он доволен людьми и миром; по лицу петербуржца видно, что он доволен самим собой, если, разумеется, дела его идут хорошо».

(В.Г.Белинский. Петербург и Москва)

Человек и место оказываются, таким образом, прочно связаны. Дух Москвы Белинский усматривает в семейственности, патриархальности: это город старый и старинный, город мещан и купцов домостроевской складки, дворян, удалившихся от дел. Дух Петербурга – деловитость и официоз; это новая, европейского склада столица, город чиновников и дельцов. В Москве больше невежд и глубоких, тонких мыслителей; в Петербурге выше, так сказать, «средний культурный уровень». В Москве неторопливо пьют чай из огромных самоваров; в Петербурге перехватывают на лету, чтобы взбодриться, чашечку кофе. Это разные традиции и стили существования.

Даже вечные человеческие типы обретают здесь характерную окраску: московский лгун – самоуничижающийся (в пользу собеседника) Репетилов, петербургский лгун – самовозвеличивающийся (за счет собеседника) Хлестаков. В.А.Соллогуб в «Гарантасе» замечает: «Пороки петербургские происходят от напряженной деятельности, от желания высказаться, от тщеславия и честолюбия. Пороки московские происходят от отсутствия деятельности, от недостатка живой цели и жизни, от скуки и тяжелой барской лени».

Позже Л.Н.Толстой в «Войне и мире» запечатлеет коллективные портреты русских дворянских семейств: московское – радушные, хлебосольные Ростовы; петербургское – замкнутые, аристократично-отчужденные Болконские. И Герцен в «Былом и думах», цель которых – создать образ человека в его эпохе, не избегнет развить эту же тему: «Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож; Москва – тем, что она вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села». Да и «Обыкновенная история» Гончарова – чуть ли не развернутая в самостоятельный сюжет реплика из очерка Белинского:

«Петербург имеет на некоторые натуры отрезвляющее свойство: сначала кажется вам, что от его атмосферы, словно листья с дерева, спадают с вас самые дорогие убеждения; но скоро замечаете вы, что то не убеждения, а мечты, порожденные праздною жизнью и решительным незнанием действительности...»

В целом «Физиология Петербурга» обладала, на первый взгляд, хаотичной конструкцией: случайно выхваченные куски и кусочки жизни столицы – дворники, шарманщики, одна из городских окраин, омнибус, где собралась пестрая компания, терроризируемая пьяным немцем... Но эти кусочки складывались в мозаику, отдельные элементы которой несли в себе косвенное представление о целой картине, чьей частью являлись, потому что она и определяла их существование в данном виде. И вместе с тем за каждым таким элементом просвечивала мысль о целых пластах жизни, ждущих своего – не просто описателя, но аналитика; жизни бесконечно более многообразной, чем она представала в зеркале нормативной литературы. Во вступлении к книге Белинский восклицает: «Сколько материалов представляет собою для сочинений такого рода огромная Россия!»

Композиционная структура «Физиологии Петербурга» была повторена в «Петербургском сборнике» (1846), где аналитическое начало как раз усилилось. Туда вошла поэма И.С.Тургенева «Помещик», цикл А.И.Герцена «Капризы и раздумья», стихотворения Н.А.Некрасова... Я.П.Бутков выпустил книгу «Петербургские вершины» (1845-46), где представил «вертикальный срез» городской жизни: «вершины» – это чердаки и мансарды, где ютятся студенты, нищие чиновники; подвалы населяют мастеровые. Посередине, между пролетариями умственного и физического труда, обитает «блаженная частица человечества, собственно именуемая Петербургом» – и, несмотря на свою численную незначительность, убежденная, что всё, находящееся за пределами ее круга, «не значит ничего».

«Натуральные тенденции» выходили за рамки «школы» как таковой, подтверждая жизненную востребованность ее установок. Они дали о себе знать в той или иной мере в целом ряде литературных явлений 1840-60-х гг., многие из которых были весьма значительны: среди них творчество Д.В.Григоровича, А.Ф.Писемского, С.Т.Аксакова, В.И.Даля, А.И.Герцена, Н.А.Некрасова; «Полинька Сакс» А.В.Дружинина, «Гарантас» В.И.Соллогуба, «Обыкновенная история» И.А.Гончарова, «Записки охотника» И.С.Тургенева, «Бедные люди» Ф.М.Достоевского, «Детство. Отрочество. Юность» Л.Н.Толстого, «Губернские очерки» М.Е.Салтыкова (Щедрина). Свое развитие эти тенденции найдут также в творчестве писателей-«шестидесятников», а сделанные «школой» наблюдения станут эмпирической базой для художественной концепции зрелого реализма.

12.3. Проблема «человек и среда» в литературе 1845-55 гг.

Как сказано, влияние «натуральной школы» имело прочную опору в злобе дня и затрагивало даже авторов, не разделявших ее теоретических посылок. В числе произведений, слава которых была сопоставима на своем пике со славой «Мертвых душ», - названные только что повести «Полинька Сакс» и «Гарантас». Обе они принадлежали авторам, в «школу» не входившим, но успехом своим были обязаны не в последнюю очередь тем, что откликнулись на поставленные ею задачи.

12.3.1. Александр Васильевич Дружинин (1824-1864)

Литературный деятель (критик, переводчик и писатель) А.В.Дружинин – один из столпов фетовского кружка, наряду с В.П.Боткиным и П.В.Анненковым, поборник идеи «чистого искусства». И вместе с тем самое популярное его произведение обратилось к вопросу, для демократического литературного лагеря почти столь же важному, как и крепостное право: к женской эмансипации.

Ущемление в социальных правах половины человечества в это время уже переставало казаться естественным. Если говорить, к примеру, о сфере образования, женские институты (Смольный, Екатерининский и пр.) по программам не дотягивали даже до мужских гимназий. Высшие женские курсы Герье и Бестужева появятся только в 1870-е гг. и будут постоянно подвергаться притеснениям. Чрезвычайно ограничены возможности женщины, которая вздумала бы зарабатывать себе на жизнь; в глазах закона она – существо с неполными правами и самостоятельностью. Но поначалу больше всего бросалось в глаза несовершенство института семьи, главным образом отражавшееся также на положении женщин.

Не случаен громкий успех романов Жорж Санд, оттененный демонстративно «мужской» моделью жизни, которую избрала писательница. В 1830-е годы публикуются «Индиана» и «Валентина» - судьбы их героинь непоправимо искалечены браком; затем – «Лелия», вариант «женского байронизма»: титаническая, самобытная натура, попирающая общественные условности. В 1835 г. выходит «Жак», спустя 10 лет помещенный в «Отечественных записках» в русском переводе. Герой этого романа уходит из жизни, чтобы разорвать цепи брака, приковывающие к нему его юную жену, - как он понимает, вопреки новой, возникшей у нее сердечной привязанности. Инсценировку этого сюжета разыгрывает впоследствии Лопухов в «Что делать?», желая устроить счастье Верочки и Кирсанова.

Несомненно влияние Ж.Санд на «женские» повести Дружинина. «Полинька Сакс» (1847) варьирует сюжет «Жака»: Константин Сакс устраивает развод с женой (процедура тогда крайне тяжелая во всех отношениях), благородно принимая всю вину на себя, чтобы Полинька могла обрести счастье и душевное спокойствие в браке с молодым князем, своими любовными домогательствами толкнувшим ее на измену мужу. Князь – человек легкомысленный, но не злой и способный на сильную привязанность и горячую благодарность. Полинька – натура нежная и ласковая, она непосредственна и наивна, как ребенок; душевная зрелость приходит к ней уже после «падения» и развода. И лишь во втором замужестве ей суждено понять, что она не может полюбить никого, кроме навеки потерянного для нее Сакса. С этим опоздавшим чувством она и умирает.

Дружинин никого не спешит обвинять: вся сила повести состоит именно в том недоумении, которое вызывает у читателя незаслуженное и бессмысленное страдание, выпадающее на долю хороших людей просто оттого, что так устроены человеческие отношения в обществе. В другой, также высоко оцененной Белинским повести – «Рассказ Алексея Дмитрича» (1848) – писатель изобразит жертвенную женскую натуру; в «Лоле Монтес» (1848, запрещена цензурой) намечается уже перспектива превращения жертвы в мстительницу. Прочие художественные сочинения Дружинина были забыты еще при жизни автора.

12.3.2. Владимир Александрович Соллогуб (1813-1882)

Аристократ по рождению и привычкам, Соллогуб уже современникам казался старомодной фигурой. Его литературное творчество отчасти подтверждало это впечатление. Соллогубовские повести 1840-х гг. эксплуатируют романтические сюжетные комплексы: участь гениального и непризнанного музыканта («История двух калош»), разлука любящих сердец («Большой свет», «Аптекарьша») и др. Но обращает на себя внимание ослабление «сюжетности» и действенного начала в характере героя. Роль определяющей силы принимает на себя не воля личности и не значительные события, а общий ход будничных обстоятельств. Так, в «Метели» (1849), откровенно навеянной пушкинской новеллой, фабула строится «от обратного»: снежная буря сводит героев под одной крышей, чтобы познакомить их, но зародившееся чувство не властно их соединить. Метель кончается и возвращает их в привычную колею: его – к постылой тоске светской жизни, ее – к нелюбимому мужу.

Знаменитый «Тарантас» (1845) принципиально бессобытиен: это *путевые впечатления* (подзаголовок), построенные как цепочка очерков. Герои едут из Москвы в Казань. В памяти читателя тут же всплывала беседа двух мужиков, открывавшая «Мертвые души»: « - Доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет? – Доедет, - отвечал другой. – А в Казань-то, я думаю, не доедет? – В Казань не доедет».

Дуэт персонажей отчасти напоминает расстановку сил в будущей «Обыкновенной истории», и их имена иронически вторят друг другу: пожилой, практичный, хозяйственный Василий Иванович и молодой, восторженный, порывистый Иван Васильевич. Путешествие их в Казань совершается куда как символично: тарантас – диковинная допотопная колымага, больше всего смахивающая на гнездо на колесах. Это гнездо (укомплектованное пуховой периной и горой съестных припасов) влекут по русским ухабам и колдобинам три чахлах одра, в которых с трудом узнается гоголевская тройка.

Иван Васильевич (автор наградил его именем-отчеством славянофила И.В.Киреевского) желает изучать в пути отечественную жизнь и старину, но сталкивается с непреодолимыми затруднениями. Все города, которые он проезжает, кажутся похожими друг на друга, путеводителей и помина нет, жалкие отрывки школьных воспоминаний не желают приходить ни в какую систему.

«Окрестность мертвая; земли, земли, земли столько, что глаза устают смотреть; дорога скверная... по дороге идут обозы... мужики ругаются – вот и все... а там: то смотритель пьян, то тараканы по стене ползают, то щи сальными свечками пахнут... Здесь станция, там опять та же станция, а там еще та же станция; здесь староста, который просит на водку, а там опять до бесконечности все старосты, которые просят на водку... Что же я стану писать?» - сокрушается бедный Иван Васильевич.

Сами по себе стремления и упования героя на возрождение любимого отечества автору безусловно симпатичны и потешается он не над ними. Соллогуб разводит идеи и их носителя, не подготовленного своим поверхностным французским воспитанием к пониманию русской жизни: для такого понимания нужно и иное образование, и опыт, и труд, - в то время как Ивану Васильевичу недостает даже и ума. Глава XX называется «Сон» и содержит в себе утопию преобразованной, просвещенной России, где и образованные классы, и народ сознают свое назначение. Утопия как жанр вообще чрезвычайно активизируется в середине века именно в связи с дискуссиями о перспективах страны. Но соллогубовская утопия просвечивает иронией: тарантас, с которого герой созерцает эти дивные дива, птицей взмывает в небеса (уж не с летающих ли тарантасов только и можно видеть процветающую Россию?) И обрывается сон на самом патетическом месте очень прозаично: тарантасным крушением. До Казани, правда, герои доехали и даже выехали из нее, но катастрофа подстерегла их на пути в родные Мордасы. Такая развязка не могла не выглядеть ответом на гоголевское: «Русь, куда ж несешься ты?»

12.3.3. Сергей Тимофеевич Аксаков (1791-1859)

Мемуарист, критик, хозяин одного из самых влиятельных литературных московских салонов, отец братьев Аксаковых – Константина и Ивана, известных фигур славянофильства (всего в семье было 14 детей), - С.Т.Аксаков также не относил себя к представителям «натуральной школы», но своей литературной деятельностью заполнил одну из самых впечатляющих пустот в художественном знании о мире: знание о природе.

Его первая книга на эту тему – «Записки об уженье рыбы» (1847) имела успех, побудивший его продолжить тему «Записками ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852) и «Рассказами и воспоминаниями охотника о разных охотах» (1855). В отличие от И.С.Тургенева, чьи позднее оформившиеся «Записки охотника» использовали тему охоты лишь как мотивировку, Аксаков написал произведения, бесхитростно соответствующие своему заглавию. Они в принципе однотипны, и имеет смысл охарактеризовать одну из них – вторую, самую известную и «альтернативную» по отношению к знаменитому циклу Тургенева.

Структура книги продуманно отражает заданную точку зрения: *Записки ружейного охотника Оренбургской губернии*. Точно – в лучших традициях «натуральной школы» - указаны и место (где), и тип (кто). Описываемые «герои» распределены не по зоологическим классификаторам, а по среде обитания, в которой наблюдает их повествователь: дичь болотная, водяная, степная (полевая) и лесная. Аксаков оговаривается, что не собирается описывать медведей, оленей и т.п., поскольку меньше с ними знаком и претендует лишь на сообщение читателю собственных наблюдений. Иногда он, правда, дополняет их информацией, почерпнутой от других охотников, но делает это неохотно и лишь с прибавкой о «достоверности источника». Краткой, например, оказывается главка о дрофе, потому что автору во встречах с ними сопутствовала «совершенная неудача». Герои природного мира, таким образом, предстают лишь в своем функциональном отношении к человеку, притом конкретному носителю опыта (**этому**, а не человеку **вообще**). В этом смысле «Записки ружейного охотника...» программно антропоцентричны.

Аксакову интуитивно внятен смысл самоутверждения человека в охоте, которая понимается не просто как банальный процесс добывания более или менее вкусной еды, а состязание в ловкости и зоркости с богато вооруженным в этом смысле природным существом.

Композиция книги почти математически жесткая. Она открывается описанием «инструментария» охоты: ружье, ружейные припасы, собаки и т.п. Затем следуют 4 раздела, каждый из которых начинается описанием природных условий жизни данного разряда дичи: болота, воды, степь, лес. Эти вступительные очерки – не просто фон «флоры», на котором размещены портреты «фауны», но самоценная картина биоценоза, представленного в единстве и движении. Аксаков описывает «естественную историю» болот (образование их из застойных озер), процесс превращения ручейков в речки и реки и т.п. Он подчеркивает функциональность природного комплекса «вода и лес», в котором оба элемента поддерживают друг друга.

Аксаков отдает себе отчет, что эволюция любой природной среды особенно ускоряется присутствием и деятельностью человека и то, что он описывает, со временем должно отойти в область преданий. Оренбургские степи будут освоены и заселены. Это в порядке вещей, но есть и другая сторона медали. Писатель с беспокойством отмечает оскудение природы: некогда несметной дичи, непроходимых лесов. Таким образом, намечается звучание экологической темы.

Каждый отдельный очерк-портрет скомпонован из набора элементов, появляющихся почти в неизменной последовательности (редко пропускается из них один или два). Это комментарий к наименованию дичи – общерусскому и местному (местным), иногда в сравнении с немецким или французским названием; отражение в языке и фольклоре (поговорки, песни). Так, Аксаков высказывает правдоподобную догадку, почему в русском народе есть свое название для бекаса и вальдшнепа (дикий барашек и лесной кулик), но не для дупельшнепа и гаршнепа, что «таятся в болотах и топях, по которым шататься без надобности крестьянин не охотник». Стрепет «трепещет» в воздухе, глухарь – не глух, но водится в глухих местах. Языковые возможности – переосмысление слов в частности – доставляют особый способ подчеркивания подобий и соответствий между человеком и природным миром: *вежливая собака* – послушная, не гоняющаяся за птицей.

Рядом с «этнолингвистическим» компонентом помещается подробнейшее морфологическое описание птицы: ее внешности, формы и окраски разных частей тела. Автор обнаруживает чувствительность к деталям и оттенкам цвета, которая сделала бы честь профессиональному художнику. Неизменно сообщаются сведения о повадках описываемой дичи, ее образе жизни; примеры из собственной охотничьей практики, рекомендации (подбор дробы, вкус мяса) и т.п. Даже размещение очерков внутри раздела подчинено практическим соображениям: от описания самых дорогих пород дичи – к заурядным и малоценным.

Характерно отсутствие композиционно маркированной концовки в книге. Последний очерк последнего раздела своим окончанием ничем принципиально не отличается от прочих: создается впечатление «обрыва», вернее сознательной незавершенности этой книги как книги природы, постоянно открытой для новых впечатлений.

И еще в одном жанре Аксаков стал классиком, причем первым: это автобиографическая проза. «Семейная хроника» (1856) была дополнена позднее «Детскими годами Багрова-внука» (1858), несомненно повлиявшими на «Детство» Л.Н.Толстого. «Былое и думы» А.И.Герцена центральным предметом будут иметь диалектические связи человека с обществом; задача Аксакова более камерна: становление личности в ее отношениях со средой – природой и семейным кругом. Приложением к повести стала знаменитая сказка «Аленький цветочек».

12.3.4. Владимир Иванович Даль (1801-1872)

Известнейший русский лексикограф и этнограф, автор знаменитого «Толкового словаря живого великорусского языка» (1861-67) и сборника «Пословицы русского народа» (1862) был потомком датского выходца. Литературный псевдоним Даля – *Казак Луганский*.

Беллетристика *Казака Луганского* отличается рельефным бытописанием, этнографической достоверностью, подчеркнутой объективностью повествования о повседневной, обычной жизни. «Вах Сидоров Чайкин» (1843), «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета» (1844) и пр. – описание жизни *маленьких людей*, принадлежащих к разным сословиям, – расширяли круг изображения литературы, до сих пор выводившей в этом амплу преимущественно мелких чиновников, Выриных и Башмачкиных. Повести Даля не имеют четкой границы с физиологическими очерками и часто тяготеют к циклизации («Картины из русского быта», 1848). Как очеркист Даль склоняется к «локализации» типов (в терминологии Ю.В.Манна): «Уральский казак», «Денщик», «Чухонцы в Питере», «Петербургский дворник» и пр.

Однако тесная связь Даля с «натуральной школой» ярче всего выразилась в той жадности, с какой он, по его же словам, бросался «зацеплять всякое знание, какое на пути; никак нельзя сказать вперед, что в жизни пригодится...». Даль окончил морской корпус, медицинский факультет Дерптского университета, служил военным хирургом и, общаясь с солдатами из разных губерний, утверждался в мысли, что речь простолюдинов несравненно ярче и жизненнее, чем книжный язык. Уже тогда он начинает собирать материалы для будущего словаря и сборника пословиц (составленного по тематическому, а не алфавитному принципу). Восемь лет он провел по делам службы в Оренбургском крае и собрал богатую коллекцию его флоры и фауны, за которую был избран членом-корреспондентом Академии наук по естественному отделению, а в 1868 г. – почетным членом, в связи с выходом своего Словаря в 200 тысяч слов. Вне сомнения, титанический труд Даля как фольклориста и лексикографа был необходимейшим компонентом в основе тех знаний о русской жизни, которые набирал ранний реализм, так как невозможно изучить страну и народ помимо их живого разговорного языка, отражающего способ мышления, языковой менталитет.

12.3.5. Дмитрий Васильевич Григорович (1822-1900)

Творческий путь самого крупного автора, не выходявшего в общем за пределы программы «натуральной школы», растянулся на всю вторую половину XIX века. Григорович был первым читателем (в рукописи) «Бедных людей» Ф.М.Достоевского; он же – уже маститый «мэтр» – приветствовал литературные опыты молодого А.П.Чехова. Человек чрезвычайно живой, общительный, он всю жизнь поддерживал большое число дружеских связей, особенно в среде литераторов и художников.

Отец Григоровича из малороссийских дворян, по матери он – француз. Французский язык был для него родным; русскому пришлось учиться. Несмотря на это, проза Григоровича, наряду с тургеневской, и сегодня считается образцом правильной и богатой литературной речи.

Переменив несколько учебных заведений (среди которых было Инженерное училище – одновременно с Ф.М.Достоевским – и Академия художеств), Григорович посвятил себя искусству: театру, живописи (секретарь Общества поощрения художников), в дальнейшем – писательской деятельности. В 1858 г. по предложению Морского министерства он совершил двухлетнее путешествие на корабле «Ретвизан» (описано в серии очерков «Корабль Ретвизан»). Громкий успех пришел к нему после публикации повестей «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847).

Сюжетную конструкцию «Деревни» можно признать исключительно удачной для реализации тезиса «натуральной школы» о губительной власти среды над человеком. Это история короткой жизни крепостной девушки Акулины, при самом рождении остающейся сиротой и обреченной на жалкую роль приемыша, безответной работницы в семействе крепостной же скотницы Домны – роль рабыни у рабов. У Домны шестеро своих детей, и она жестоко обходится с сиротой. Автор не упускает случая подчеркнуть, что богатая лишениями и трудом мужицкая жизнь и без того не располагает к нежности – и, стало быть, судьба сиротки не может быть понимаема как в сказке о злой мачехе.

Подобную повесть Н.М.Карамзин, вероятно, не преминул бы назвать «Бедная Акулина». Здесь она называется «Деревня». Общий порядок вещей – причина несчастий героини и тех, кто ее окружает. Сентименталистам казалось, что достаточно воззвать к добрым чувствам человека, напомнить, что и крестьянки любить умеют, - и всё будет хорошо (при условии достаточно убедительного воззвания). Причина зла в мире – испорченность или невоспитанность человеческой природы.

Григорович ставит своеобразный художественный эксперимент. Несчастливая Акулина попадает на глаза барину, который решает «сделать доброе дело» и выдать ее замуж. Случай скоро подвертывается: зажиточный кузнец собирается женить сына Григория – правда, вовсе не на сироте-бесприданнице, но такие мелочи не могут идти в счет при твердой решимости на «доброе дело». И вот Акулина попадает из огня в полымя: в семье мужа ее ждут побои и травля. Спустя пять лет наступает и закономерный конец: полупьяный Григорий запрягает лошаденку в сани с гробом жены и едет на кладбище. За гробом бежит четырехлетняя дочка Акулины и плачет; метет метель, и тучи гонимого ветром снега точно селятся затопить «поля, леса и всё Кузьминское со всеми его жителями, амбарами, угодьями и господскими хоромами...»

Вмешательство в судьбу героини, предпринятое с благими намерениями, оказывается фатальным. Произвол человека не в силах производить частные улучшения там, где дело упирается в целый строй жизни: более того, он рождает новое зло и не в последнюю очередь оттого, что в основе его лежат невежество и легкомыслие. Плоское «обличительство» Григоровичу, в общем, чуждо: барин не ожидает дурных последствий своего «доброго дела», потому что не знает, в сущности, мужицкой жизни.

Укрепившееся в социологическом литературоведении выражение «типичный представитель», которое очень плохо ложится на персонажей Пушкина и Лермонтова, Толстого и Достоевского, вполне адекватно в отношении Григоровича и «натуральной школы». Здесь мы имеем дело с персонификациями социальных типов и явлений. В рассмотренной повести это деревня; другие произведения Григоровича носят характерные названия: «Петербургские шарманщики», «Бобыль», «Капельмейстер Сусликов» (смешная фамилия как бы минимизирует элемент лично-значительного), «Пахотник и бархатник», «Пахарь»... Григоровичу принадлежат также романы «Переселенцы», «Рыбаки», неоконченный роман «Два генерала». Индивидуальное начало везде вытеснено социально-типическим. Один из самых знаменитых поздних его рассказов называется «Гуттаперчевый мальчик» (1883), и трагедия его героя как раз в том, что сам он – мальчик Петя – никому не нужен, не нужно его имя, его живое «я». Он живет и умирает как цирковой акробат. Автор использует прием параллельных сюжетных линий: загубленное детство «гуттаперчевого мальчика» и безмятежная жизнь маленькой графской дочери Верочки пересекаются лишь единожды, в цирке, куда Верочку с братом и сестрой привели полюбоваться на акробатов. Слезы Верочки, на глазах которой мальчик разбился, бессильны что-либо изменить.

Так же подчеркнуто разделены линии «Пахотника и бархатника» (1860). Художественная логика повести предвосхищает публицистичность позднего Л.Н.Толстого. Оброк, силою вымученный у нищего крестьянского семейства, оплачивает букет белых камелий, брошенных к ногам актрисы. Помещик не знает и не задумывается, чем оплачен его жест. И одной доброй воли задуматься недостаточно: пропасть между

бытом народа и «господ» так велика, что самые добросовестные попытки наведения мостов разбиваются об усвоенные всей жизнью взгляды и культурные привычки. Помещик Белицын в «Переселенцах» (1855) хлопочет, с увлечением разыгрывая из себя попечительного и знающего хозяина, - и тут же выдает себя с головой вскользь брошенным замечанием: «Лето было прекрасное... замечательное было лето! Помнится, всего раз только шел дождь».

«Антон Горемыка» назван по имени героя, но этому имени сопутствует неотвязная кличка, предопределяющая невозможность избавиться от злосчастья. Оно имеет вид не романтического фатума, а все тех же неотменимых социальных обстоятельств. Единственное, в чем проявило себя индивидуальное начало в судьбе Антона, оказалось ему же на погибель. Антон выучился грамоте – и деревенские мужики заставляют его писать господам в Питер жалобу от мира на притеснителя-управляющего. Перехваченная жалоба приходит обратно, и отныне Антону нет от управителя житья. Его разоряют, принуждают продать единственную лошаденку, а кража этой лошаденки ставит его уже в виду буквальной неминуемой гибели. Попытка же ее вернуть сталкивает Антона с разбойниками, и в итоге он сам попадает на каторгу.

Повести Григоровича были первыми в русской литературе произведениями, представившими полноценные, не приукрашенные образы крестьян. Самим своим сюжетом (а не авторской декларацией) они ставили перед русским читателем проблему крепостного состояния и оказали серьезнейшее влияние на общественное мнение. «Народная» тема Л.Н.Толстого непосредственно восходит к Григоровичу. Одним из первых Григорович замечает симптомы распада старой, патриархальной деревни, крестьянского «мира», что позже встанет в центр внимания писателей-народников и Г.И.Успенского. Наконец, он справедливо считается, наряду с И.С.Тургеневым, крупнейшим мастером словесного пейзажа, создателем литературного портрета средней полосы России как природного фона и среды существования, во многом определившей и свойства национального русского характера.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему Белинский называл сороковые годы «гоголевским периодом русской литературы»? Как это связано с социально-историческими процессами, протекавшими тогда в России?

2. Можно ли говорить о прогрессивном или реакционном характере западничества или славянофильства в целом? Почему? Каковы культурно-исторические заслуги того и другого? Какие крайности проявлялись в их развитии?

3. Назовите главных идеологов обоих лагерей. В чем заключалась их разность в оценках исторического развития и перспектив страны? Можно ли найти в их выводах что-либо общее?

4. В чем заключается сущность проблемы «человек и среда», и отчего она возникает именно на данном этапе?

5. Ознакомьтесь со сборником «Физиология Петербурга». Дайте характеристику его состава, проанализируйте один из очерков по выбору, обратив особенное внимание на принципы отбора материала и систему художественных средств.

6. Объясните, в каких отношениях между собой находятся «натуральная школа», реализм и натурализм.

7. Сделайте выписки из статьи В.Г.Белинского «Петербург и Москва» - и из книги Н.Е.Медниса «Сверхтексты в русской литературе» (разделы, посвященные этим городам). (Работу Н.Е.Медниса можно найти по электронному адресу: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>. Попробуйте сформулировать, в чем видится современному исследователю несхожесть «двух столиц», их облика, семантики,

исторических задач. Как вы поняли выражение «петербургский текст русской литературы»?

8. Каковы были идейно-художественные установки и задачи «натуральной школы»? Охарактеризуйте жанр *физиологического очерка*. Почему он приобрел такую актуальность? Какие его типы, или *локализации* (Ю.В.Манн) вам известны?

9. Какими именно сторонами к «натуральной школе» и к проблеме среды прикасается творчество С.Т.Аксакова и Даля, повести Дружинина («Полинька Сакс») и Соллогуба («Тарантас»)?

10. Можно ли говорить о сентиментальной трактовке образа и судьбы *маленького человека* в прозе Григоровича? Докажите свое мнение.

11. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем: «Западнические идеи в русской литературе II половины XIX века», «Славянофильские идеи в русской литературе II половины XIX века», «В.И.Даль как писатель “натуральной школы”», «Образ природной «среды» в прозе С.Т.Аксакова», «Проза Д.В.Григоровича: от «натуральной школы» к классическому реализму».

Библиографический список

Основной

1. Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. – М., 1982.

Дополнительный

1. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Григорович в русской литературе // Григорович Д.В. Сочинения: в 3 т. – Т.1. – М., 1988. – С.5-34.
2. Из истории русской культуры. – Т.V. XIX век. – М., 2000.
3. Лотман Л.М. Натуральная школа и проза начала 1850-х гг. // История русской литературы: в 4-х т. – Т.2. Л., 1981. – С.580-633.
4. Манн Ю.В. Натуральная школа // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.6. М., 1989.- С.384-396.
5. Машинский С.И. С.Аксаков. Жизнь и творчество. – М., 1973.
6. Мельник В.И. Натуральная школа как историко-литературное понятие (к проблеме единства натуральной школы) // Рус. литература. – 1978. - №1. – С.48-64.

Лекция 13. Александр Иванович Герцен (1812-1870)

Судьба Герцена в русской истории оказалась исключительно неоднозначной. В первую очередь он был политическим мыслителем, и в итоге его имя и наследие оказались предметом всевозможных идеологических спекуляций. При жизни гонимый царским правительством, после смерти он оказался скомпрометирован трактовкой, которую его фигура получила в советской истории культуры, «с подачи» ленинской статьи «Памяти Герцена», где он был превращен в своеобразный разделитель между двумя стадиями освободительного движения в России – дворянской и разночинской. Советская идеология (как любая идеология), нуждавшаяся в вербовке союзников из числа авторитетных и прогрессивных мыслителей прошлого, естественно вышла в первую очередь на Герцена и Чернышевского, чье творчество, при условии соответствующей интерпретации и «усечения», представлялось благодарным материалом. В итоге «Герцен советской эпохи» превратился в элемент бюрократически-имперского официоза (так ненавидимого им при жизни); «пост-советский Герцен» стал чуть ли не ответчиком за все грехи советской власти, в качестве ее предтечи. До сего дня эта инерция не изжита; большая часть исследовательской литературы о Герцене безнадежно устарела, и его идейное наследство как никогда нуждается в объективном изучении и оценке. Вместо этого наблюдается явное желание «выкинуть слово из песни» и просто игнорировать вдруг ставшего немодным автора – хотя именно такого автора никогда не существовало, от начала до конца «советский Герцен» был смоделирован политической пропагандой.

Необходимость научной оценки тем настоятельнее, что Герцен - не просто человек, однажды спросивший: «Кто виноват?» (и ни один политик или журналист уже не может задать этот вопрос без того, чтобы по нему не скользнула герценовская тень). Влияние и восприятие (верное или искаженное) герценовских идей определяло уклад социально-политического мышления всей II половины нашего XIX века, русскую политическую ментальность. Хотим мы того или нет, через всевозможные опосредующие звенья оно стало частью нас самих. Вокруг личности Герцена кристаллизуется феномен русского диссидентства (в XX веке, когда эмиграция по идейным мотивам стала почти обыденностью, в чем-то схожую роль сыграл А.И.Солженицын). Герцен был едва ли не первым в русском обществе воплощением современного понятия «харизматический лидер». Не наделенный никакой официальной властью и ролью, этот человек пользовался таким авторитетом, что его издания добывали и читали под страхом полицейских репрессий. Наконец, сегодняшний день показал, что «долгосрочные» исторические прогнозы Герцена полностью подтвердились. Тем более важно присмотреться к методике мышления, позволившей ему такие прогнозы сделать.

13.1. Художественное творчество Герцена. Проблема «человек и среда»

Фамилия Герцена происходит от немецкого “Herz” – *сердце* («дитя сердца», незаконнорожденный). Его отец, родовитый московский барин И.А.Яковлев, привез его будущую мать Луизу Гаг из Германии. Образование Герцен получил на физико-математическом отделении Московского университета, где вокруг него и его друга Н.П.Огарева объединился круг свободомыслящей молодежи. Уже тогда Герцен приходит к заключению, что метод в мышлении «важнее всякой суммы познаний».

Против любого вольнодумства николаевское правительство считало нужным принимать предупредительные меры, и в 1834 г. Герцен был арестован по неуклюже сфабрикованному обвинению в распевании песен, порочащих царскую фамилию. Доказать существование крамольного общества следственной комиссии не удалось, но

тем не менее Герцена сослали под наблюдение в Пермь и чуть позднее – в Вятку. Его «взрослая» жизнь и служба начались в ссылке. За Вяткой последовал Владимир. В 1839 г. с него сняли полицейский надзор, но в следующем же году, после перлюстрации частного письма, в котором усмотрели «распространение неосновательных слухов», опять выслали – в Новгород. К этому времени у Герцена уже была семья: он женился на своей кузине Н.А.Захарьиной.

В автобиографической повести «Записки одного молодого человека» (1841) он обобщил свои провинциальные впечатления в образе города Малинова, где царит «удушливое однообразие». Одни и те же убогие остроты сопровождают ежевечерний бостон, одно и то же платье «цвету давленной брусники» на жене директора гимназии, танцы перед ужином неуклонно завершаются попури - *попури*, как их именует уездный казначей («Окончим *попури*! я смерть люблю *попури*!»). Есть даже хорошенькие лица – но глаз с выражением во всем городе только три: «два из них принадлежали одной приезжей барышне, третий – кривой болонке губернатора».

По возвращении в Москву (1842 г.) Герцен сближается с кругом западников: Чаадаев, Боткин, Грановский, Белинский. К этому времени остается позади его юношеское увлечение идеями утопического социализма. Деятельная, практическая натура Герцена выражает себя в пафосе, одушевившем его первые значительные философско-теоретические работы: «Дилетантизм в науке» (1843) и «Письма об изучении природы» (1845). Здесь он выступает против разрыва между философией и наукой, а также между ними обеими - и жизнью.

Идея универсального знания импонировала и русским романтикам-шеллингианцам, но у Герцена она носила не умозрительный, а принципиально анти-схоластический характер («не для школы учимся, а для жизни»). В «Былом и думах» он заметит об одном из своих знакомых: он, «как все филологи, умер бы от стыда, если б он не знал какую-нибудь книжонку – средневековую или классическую дрянь, и, не обинуясь, признавался, например, в совершенном неведении физики, химии и проч.»

Такая утилитарная установка была очень близка «натуральной школе», во втором сборнике которой Герцен принял участие своими заметками «Капризы и раздумья». Это был ряд житейских наблюдений и мыслей, материалом для которых послужил дневник, своего рода интеллектуальный портрет личности автора.

Ко времени, когда дискуссии вокруг «натуральной школы» достигают своего пика, относятся и самые значительные литературные произведения Герцена. В 1846 г. он завершил три повести, опубликованные «Современником» в 1847-48 гг.: «Кто виноват?», «Доктор Крупов» и «Сорока-воровка».

Манера Герцена-писателя суховата, отстраненно-иронична. Превалируют описания, и сам автор подчеркивал их значимость для понимания замысла романа. Исследователь В.А.Путинцев отмечает, что черная краска Герценом почти не используется: во всех героях выделены добротные природные задатки. Таким образом, местоимение «кто?» в заглавии романа сразу становится каким-то сомнительным. Даже о генерал-майоре Негрове (потенциальный романтический «злодей») сказано: «Строгий, вспыльчивый, жесткий на словах и часто жестокий на деле, нельзя сказать, что он был злой человек от природы; всматриваясь в резкие черты его лица <...> и блестящие глаза, можно было предполагать, что жизнь задавила в нем не одну возможность».

Делается понятно, отчего так важны для автора описания. Они уясняют детали и сцепления жизни, ту самую «среду», которая определяет человека: его положения, мнения и действия. Герцен принципиально выводит за скобки категорию неблагоприятной судьбы, преследующей своей злобой романтического героя – и даже бесхитростного мужичка, Антона Горемыку (у Григоровича). Конечно, управитель, допекающий Антона, - это часть обстоятельств его жизни, тут уж о судьбе говорить не приходится (разве о той, что попустила его родиться крепостным); но лошаденку-то у него украли – вот это уж, что называется, не повезло!

Герцен с присущей ему методичностью стремится обеспечить полную «чистоту эксперимента». Он не только устраняет из романа амплуа носителя «злой воли», но использует все моменты, когда его герои оказываются на распутье своей жизни, чтобы показать, что их удел при данных обстоятельствах оказался **наилучшим**. Судьба им благоприятствует.

Проследим такие решительные моменты биографий главных героев.

Любонька – незаконная дочь Негрова от крепостной. У нее больше шансов вырасти дворовой девкой, чем барышней (такой поворот и намечается после женитьбы Негрова). Но сентиментальная по молодости лет супруга Негрова настаивает, чтобы Любоньку воспитали как дворянку.

В результате она чувствует себя не на своем месте: лишенная и отца (который ее не признает), и матери (которая не смеет к ней подойти), презираемая лакеями, что видят в ней незаслуженно вознесенную холопку; чувствительная в силу полученного ею воспитания к оскорблениям и к своему одиночеству, Любонька так несчастна в своей «удаче», как мог бы пожелать ее злейший враг.

Круциферский родился в бедной семье, и кажется, что обучение в гимназии – предел, дальше которого ему не пойти. - «Вдруг, - пишет автор, - Мите открылась другая дорога». Мальчик приглянулся богатому меценату, и тот берется его содержать на время обучения в университете.

Выйдя из университета, Круциферский, у которого нет ни средств, ни связей, вынужден, чтобы просуществовать, принять жалкую должность домашнего учителя у Негровых. Умственное и духовное развитие заставляет его остро чувствовать свое полулакейское положение, а переменить его возможно только к худшему. Судьба его вполне оправдывает фамилию (*crucifixus* – □распятый□, т.е. □несущий крест□).

Софья по происхождению крепостная. По прихоти барыни из нее сделали гувернантку и отдали внаем соседке. Племянник новой хозяйки Софьи, Бельтов, начинает преследовать ее своими домогательствами и, наконец, вынуждает бежать из дома. Клевета повсюду следует за Софьей. Она уже на краю гибели, но Бельтов, потрясенный ее обвиняющим письмом, женится на ней - автор конструирует ситуацию, больше похожую на сентименталистский роман, чем на реальность («Памела, или Вознагражденная добродетель» С.Ричардсона).

Но, несмотря на такой великолепный исход, пережитые в молодости несчастья и потрясения производят на натуру Софьи действие, от которого она уже больше не может оправиться, и делают ее несчастной: даже «судорожная любовь к ребенку была смешана у ней с черным началом ее души»: страхом.

Владимир Бельтов, ее сын, обладает всеми преимуществами: общественными – происхождения и богатства, природными – молодости, ума и красоты. Случайно он получает прекрасное образование: его воспитал наставник-швейцарец. Страна с федерально-республиканским политическим устройством, родина Ж.-Ж.Руссо, Швейцария была символом демократии и прогресса.

Пытаясь применить свои познания и возможности в жизни, Бельтов обнаруживает, что привитые ему «блестящие идеалы» ничего общего не имеют с русской действительностью. Он пытается служить – его сажают за переписку бумаг. Он хватается за медицину – и видит, что это полу-шарлатанство; за живопись – и понимает, что это не его призвание. Он пробует заняться общественной деятельностью – его проваливают на выборах соседи: в его суждениях и привычках они видят – и недаром! - оскорбление себе, своему образу жизни. Умному, талантливому Бельтову предстоит пополнить собой галерею *лишних людей*.

Таким образом, не от злой людской воли и не от неудачи берут начало несчастья героев. Истоки – в самих обстоятельствах их жизни. Эти обстоятельства мизерны: невежество, пошлость, тупое прозябание в болоте, - а попытка подняться над болотом превращает человека неразвитого в несчастного. Кто виноват, что Любонька, мечтающая

любой ценой вырваться из дома Негровых, приняла свою симпатию к Крциферскому за любовь? Кто виноват, что она встретила и полюбила Бельтова, когда у нее уже был муж и ребенок? Кто виноват, что мучаются три хороших человека? С камнем на душе покидает Бельтов семью, погубленную им: Любонька при смерти, Крциферский спивается от горя.

Формулировка вопроса в заглавии романа – сознательно «провокационная». Виноватых нет, и, чтобы подвести читателя к этому выводу, Герцен педантично выстраивает объяснительные цепочки причин и следствий, подробные биографии героев. Для такой конструкции Н.А.Вердеревская предлагает термин *роман частных судеб*, или *линейно-биографический роман*.

Его мировоззренческим фундаментом является *социальный детерминизм* – модель жизни, в которой каждый факт и событие встроены во всеохватную систему жестких причинно-следственных связей. Любой элемент системы имеет причину (причины) и следствие (следствия). В самом общем виде это выглядит так:

среда* → *характер* → *поступки* → *судьба

Романтический *фатум* был непредсказуем, и природа его непонятна. Прозаическая *судьба* в концепции детерминизма – следствие самых земных и обыденных причин, которые могут быть, хотя бы теоретически, просчитаны и установлены, но судьба эта так же железно неумолима. (Позже, в «Письмах из Франции и Италии», Герцен, намеренно заостряя и утрируя материалистическую основу всех идеальных и «отвлеченных» вещей, скажет: тело «мозолью придавит весь ваш бодрый ум и на смех гордому вашему духу докажет его зависимость от узкого сапога».)

Нетрудно видеть, что приведенная выше схема – векторная. Конечно, при взгляде с дальней дистанции она замыкается в порочное кольцо: судьба людей образует атмосферу среды – и т.д., без конца; но направление стрелок от этого не меняется. Среда – это и наследственность, и семья, и время / место рождения, и социальные возможности... и многое другое, чего человек не выбирает, что дано ему при появлении на свет. Этого он не может изменить, но это определяет его личность. Он обладает определенным полом, национальностью, генами; еще до рождения включен в общественную иерархию (через своих родителей). В том возрасте, когда человек формируется, он полностью зависим от других. Возможность выбора (чего бы то ни было в жизни) чаще всего очень ограничена; но если она и ничем не стеснена, если мы полностью следуем своим желаниям, – мы всего-навсего подчиняемся врожденным наклонностям. Хотел ли Пушкин стать поэтом? Вероятно; но мог ли он им не стать? Хотел ли стать поэтом граф Хвостов? Да; но разве его желания оказались для этого достаточно?

Таким образом, характер, личность человека есть (в детерминистской теории) нечто от него не зависящее. Но отсюда следует, что это же относится и к поступкам. Могли ли я – такой, каков я есть, в данных мне обстоятельствах – делать не то, что я делаю? Нет: на меня давят извне (среда) и подталкивают изнутри (характер). Если направление их действия в целом совпадает, хорошо. Но такое совпадение – редкость. Если его нет, значит, меня будет тащить куда-то вкось, по равнодействующей сил. Вот она – судьба в доктрине социального детерминизма.

Очевидно, представление о личной ответственности человека такая картина мира если не уничтожает вовсе, то сводит к минимуму. Она характерна для ранней стадии развития реализма; впоследствии будет акцентироваться именно обратная связь: воздействие человека на среду – и, как следствие, выдвинется как раз проблема ответственности.

Для чего же Герцен написал такой роман, да еще так вызывающе его озаглавил? У Г.Ф.В. Гегеля есть известный тезис: «Все действительное разумно, все разумное действительно». Им на каком-то этапе жизни увлекся Белинский (т. наз. «период примирения с действительностью») и стал трактовать его как необходимость смириться с существующим порядком вещей, включая самодержавие. Впрочем, он скоро признал свое заблуждение. Это не более чем ошибка понимания слова. *Разум* – это *Ratio* как антоним

Иррационального, принципиально непостижимого. «Разумность» сущего – наличие у него причины, которую можно понять и изучить. А изучив, искать стратегию поведения в данной ситуации – тоже разумную.

Герцену важно, чтобы читатель его романа сам осознал необходимость заменить вопрос «кто виноват?» другим: «каковы причины?» Человек слишком склонен к поиску виноватых, которых обычно не находится, а если и находятся, никому от этого не легче. Чаще он вымещает свое негодование, на ком придется. В «Истории одного города» (1870) М.Е.Салтыкова-Щедрина глуповцы, измороженные своим начальством, сбрасывают с колокольни то Степку, то Ивашку, то Порфишку, и опять Ивашку... Начинается анархия, и глуповцы с удвоенной энергией принимаются за поиски виновных:

«Опять шарахнулись глуповцы к колокольне, сбросили с раската Тимошку да третьего Ивашку, потом пошли к Трубочистихе и дотла разорили ее заведение, потом шарахнулись к реке и там утопили Прошку да четвертого Ивашку».

Но и вздумай они приняться за градоначальников, нет сомнения, что на месте одного появится другой и тогда им несдобровать.

Таким образом, неверная постановка вопроса вовсе не так безобидна, как кажется. Она заставляет человека растрчивать энергию на тупиковых путях, где он бесплодно разыскивает «виновных», вместо того чтобы поразмыслить, почему это произошло, и тогда уже решать, «что делать» (не случайно этот вопрос Чернышевский сформулирует уже **после** Герцена).

В поздней своей повести «Доктор, умирающий и мертвые» (1869) Герцен обронил фразу: «Человек напился пьян, на другой день у него болит голова: это – вовсе не наказание, а последствие». В основе мира, как его понимает материалист Герцен, лежит не нравственно-этический закон («за что?»), а причинно-следственные связи. И понимание этого факта вооружает человека верным = продуктивным методом мышления, тактикой поведения. Можно вспомнить еще одного героя Щедрина: карася-идеалиста из одноименной сказки, который погиб из-за своей уверенности, что щуке его есть «не за что», хотя практичный ерш возражает: «Едят-то разве «за что»? Едят **потому**, что есть хочется...». Слепленный своей моральной «правотой» идеалист, как правило, дожидается не той, так другой щуки...

Уже демонстративным приглашением трезво взглянуть на вещи выглядит рассказ «Доктор Крупов». Рассказ строится в форме записок врача, озаглавленных: «О душевных болезнях вообще и об эпидемическом развитии оных в особенности». Психиатр, наблюдающий общество провинциального городка, заключает, что оно больно – и в целом, и в частных своих элементах. Больна кухарка Крупова Матрена, которая спаивает своего мужа, и он ее бьет; а вместо объяснения Матрена гордо возражает Крупову, что она «не бесчестная какая-нибудь и не нищая, чтобы своему законному мужу не поднести стакана вина». – «Ей казалось, что она вполне опровергала меня», - комментирует Крупов. Больны его соседи – супружеская пара, ненавидящая друг друга, но живущая под одной крышей: «что обо мне скажут?». Больны и все жители городка, потому что двести человек абсурдным образом томятся от скуки, в то время как 4700 изнывают от тяжелого труда.

Описание пациентов сумасшедшего дома, один из которых помешался на том, что ему принадлежит лучшая часть всех чужих обедов, а другие в это свято уверовали, напоминает о язвительной вольтеровской сатире, типа «Простодушного». Масштабы безумия ширятся: ведь в нечто подобное верит и весь мир, он на этом построен; и вся человеческая история – разве не бред сумасшедшего? Наконец, едва ли не самым нормальным человеком выглядит городской юродивый Левка, способный привязаться к другу, к собаке, трогаться красотой природы: несмотря на убожество своей жизни, он имеет в ней хоть проблески радости и не приносит никому зла.

Еще в «Записках одного молодого человека» прозвучали слова: «Все живое так хитро сплетено из многого множества элементов, что оно почти всегда стороною или двумя ускользает от самой многообъемлющей теории...»

И вот «Сорока-воровка» открывается теоретическим спором западника со славянофилом о том, почему в России нет хороших актрис. Если первый объясняет этот факт слабым развитием личности, то второй – природной скромностью и нравственным патриархальным воспитанием.

История, рассказанная свидетелем их спора, не подтверждает ничьей теории. Великая русская актриса – вернее, женщина, которая могла бы стать такой актрисой, Анета, - рождена в крепостном сословии, она погибает в стремлении отстоять свое человеческое достоинство там, где мир и люди его не признают. Жизнь течет иными путями, чем это представляют себе кабинетные мудрецы.

Из этого сознания образовалось недоверие Герцена к беллетристике, к художественному слову. Это искусственная модель мира, образованная заданной точкой зрения, подобранными фактами, - так или иначе тенденциозная. Пусть писатель абсолютно честен – все же знание его о мире ограничено, и эта ограниченность тем опаснее, что выдает себя за полноту. Таковы причины обращения Герцена к документальным жанрам. – «Герои романа, - пишет он, - похожи на анатомические препараты из воска. Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, типичнее; в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но **нет того, чего он не знал**».

13.2. Политические взгляды Герцена в публицистике

В 1847 г., после снятия полицейского надзора, Герцен получил разрешение на путешествие за границу. В Европе он нашел «не радость, не рассеяние, не отдых, ни даже личную безопасность». - «Я ни во что не верю здесь, кроме в кучку людей, в небольшое число мыслей да в невозможность остановить движение <...>. Где не погибло слово, там и дело еще не погибло». В России такого дела не было. Там можно было остаться только на «глухое мученичество». В самые худшие времена талант, по замечанию Герцена, на Западе имел некоторые права: Спинозу не ссылали, Лессинга не секли и не отдавали в солдаты.

Он ездит по Европе, особенно много времени проводит во Франции и Италии. Когда он описал виденное, то его наблюдения шокировали западников и не понравились славянофилам: наглядное доказательство удаления ученых теорий от действительности.

Сам Герцен прибыл в Европу западником. Но то, что он там увидел, внесло серьезные коррективы в его позицию. Циклы писем и очерков, публиковавшиеся под свежим впечатлением от событий, позднее вошли в переработанном виде в книгу «Письма из Франции и Италии» (полностью издана в Лондоне в 1855 г.).

Европу давно лихорадило. Италия, раздробленная на отдельные территории, уже сотни лет была фактически колонией более сильных соседей, которые оттягивали ее друг у друга: сначала Испания, потом Австрия и Франция. Наконец, в 1834 г. Дж. Мадзини объединил разрозненные революционные общества карбонариев в тайную организацию «Молодая Италия» (эти события составляют исторический фон «Ванины Ванини» Стендаля и «Овода» Войнич). Национально-освободительное движение под руководством Дж. Гарибальди объявило войну захватчикам. В 1861 г. Италия, наконец, объединилась, но хозяйство и финансы ее на протяжении всего XIX века продолжали оставаться в расстроенном состоянии, в стране то и дело вспыхивали мятежи, и настоящую самостоятельность она обрела еще не скоро.

Положение во Франции не могло стабилизироваться почти сто лет: с конца XVIII по конец XIX века. Существовавшая там политическая чехарда сводилось к следующему: когда режим абсолютной монархии, опиравшейся на аристократию, исчерпал свои возможности, доводя страну до кризиса, его начала расшатывать набиравшая силу буржуазия при поддержке народа, которому приходилось невмоготу. Десятки лет дворянство и буржуазия делили власть, попеременно отпихивая друг друга,

причем буржуазия неизменно призывала на помощь народ, а затем отнимала у него все податки – это, в свою очередь, провоцировало восстания. За 80 лет Франция пережила более 10 переворотов и мятежей. Зыбкое равновесие установилось только в 1870-е гг. До этого смена режимов шла таким образом:

1789-1794: Великая революция. Падение Бурбонов и I Республика (1792-94)

1794 – Термидорианский переворот

1795-1799 – Режим Директории (исполнительная власть в лице 5 человек). Разгром «заговора равных» Г.Бабёфа

1799 – военный переворот генерала Бонапарта 18 брюмера

1799-1804 – Консульство (3 консула, первый – Бонапарт)

1804-1814 – Империя Наполеона I

1814-1830 – Реставрация Бурбонов: Людовик XVIII и Карл X (в 1815 г. – 100 дней возвращения власти Наполеона)

1830-1848 – Июльская монархия. Революция и бегство Карла X приводят на трон Луи Филиппа, герцога Орлеанского

1848 – февральская революция (отречение Луи Филиппа), июньская революция (разгром народного восстания)

1848-1851 – II Республика. Президент – Луи Наполеон Бонапарт (племянник Наполеона I, «Наполеон Малый», как его назвал В.Гюго)

1852-1870 – II Империя: Луи Наполеон провозглашен императором Наполеоном III

1870 – революция, III Республика и временное правительство Тьера

1871 – восстание Парижской коммуны

Итак, Герцен попал во Францию накануне драматических событий 1848 года, когда буржуазия, укрепив свои позиции при помощи народа, в очередной раз отказалась облегчить его положение и жестоко подавила парижское восстание. Герцен увидел западную «демократию» в действии. Таков эмоциональный фон настроений, владеющих им, когда он работает над своими заграничными очерками. Он публично отрекся от западнических иллюзий, окутывавших Европу благостным розовым туманом: «Из всех преступлений я всего дальше от идолопоклонства <...>.Человек тогда только свободно смотрит на предмет, когда он не гнет его в силу своей теории и сам не гнется перед ним» («Письма из Франции и Италии»).

Это не заставило его забыть о «прелестях» русского самодержавия, но привело к выводу, что призрачный, дряхлый мир рухнул; отовсюду – из Парижа и из Петербурга – веет варварством. «Кто покончит, довершит? Дряхлое ли варварство скипетра или буйное варварство коммунизма?..»

Последняя фраза замечательна: у Герцена возникает ассоциация с гибелью римской цивилизации, что исчерпала себя и пала под натиском варваров. Варварство «сверху» или «снизу» с точки зрения результатов неразличимы.

«Вам жаль цивилизации?»

Жаль ее и мне.

Но ее не жаль массам, которым она ничего не дала, кроме слез, нужды, невежества и унижения».

Таким образом, в «Письмах из Франции и Италии» Герцен пришел к выводу об исторической неизбежности катастрофы, к которой подвигается современный мир. Свое видение философии истории он формулирует в цикле статей «С того берега» (1850).

Книга открывается цитатой из Н.М.Карамзина. Она относится к Французской революции XVIII века, но кажется сегодняшней. Тем самым Герцен подчеркивает печальную повторяемость истории. Век Просвещения столько обещал – и... «Кто мог думать, ожидать, предвидеть? Где люди, которых мы любили? Где плод наук и мудрости?» Кровь, пламя, убийства... За великими цивилизациями прошлого последовало варварство многих веков, солнце Просвещения озаряло уже близкую цель, и легковверные

человеколюбцы «в радостном упоении восклицали: *берег!* но вдруг небо дымится и судьба человечества скрывается в грозных тучах!»

Слово «берег» в заглавии книги имеет, таким образом, два смысла. Это слово, обращенное в Россию *с берега Европы*. И это слово, звучащее *с того берега просветительских иллюзий*.

Перед лицом такого крушения Герцен переоценивает множество некритически принятых аксиом. Мы механически повторяем навязываемые воспитанием моральные прописи, не пытаясь задуматься над ними: эгоизм – плохо, альтруизм – хорошо. Но ведь человек не может быть человеком, утратив чувство личности. Человек без альтруизма – орангутанг, без эгоизма – раб. «Эгоизм и общественность – не добродетели и не пороки; это основные стихии жизни».

Герцен формулирует мысль, которую он – в художественной форме – уже выразил в своем романе. В основе устройства общества лежит не моральный, а причинно-следственный принцип. Отвлеченные идеи для большинства людей представляют слишком слабый стимул. Умственно и нравственно развитому меньшинству, если оно случайно придет к власти, не под силу поднять массу до своего уровня, что доказала судьба учеников Руссо – деятелей Великой французской революции. Могла ли толпа желать свободы так, как ее понимали якобинцы? «Будь пролетарий побогаче, он и не подумал бы о коммунизме».

Полагая себя творцом истории, человек обычно упускает из виду огромное число факторов, в поле влияния которых он действует. «Жизнь осуществляет только ту сторону мысли, которая находит себе почву, да и почва при том не остается страдательным носителем, а дает свои соки, вносит свои элементы. Новое, возникающее из борьбы утопий и консерватизма, входит в жизнь не так, как его ожидала та или другая сторона». Либералы сочинили свой народ, посадили его на игрушечный трон, *не освободив ни его рук, ни ума*. Результат не мог обрадовать никого - ни правых, ни левых, ни сам народ.

Трагедия Робеспьера и Сен-Жюста – не в их гибели, а в том, что перед смертью им пришлось убедиться: ничего из их замысла не вышло и не могло выйти. «Недостаточно разобрать по камешку Бастилию, чтобы сделать колодников свободными людьми». Такова же была и судьба христианского учения: из проповеди апостолов толпа поняла «все связующее совесть и ничего освобождающее человека. Так впоследствии она поняла революцию только кровавой расправой...»

Однако ни гении, ни толпа не виноваты в существующей между ними дистанции, и здесь не приходится оправдывать или обвинять. Моральную оценку событий и людей Герцен относит «к самым начальным ступеням понимания», подобно тому, как в баснях звери простодушно наделяются нравственными качествами: заяц бежит от опасности – трус. Но мог бы заяц выжить как вид, если бы он «отважно» бросился на лису или охотника?

Герцен не приемлет метафизических, неподвижных суждений ни о людях, ни об обществе: никакое государственное устройство само по себе не дает гарантии счастья. Для развития нужно неравенство. Культура создается меньшинством, которое освобождено от черной работы трудами большинства. Рабство – первый шаг к цивилизации. Невозможно говорить о том, «хорошо» оно или «плохо» *вообще*, потому что ни рабство и никакой другой строй не существуют *вообще*, а только *конкретно*. Вопрос может стоять только так: целесообразен ли этот строй при данных обстоятельствах, дал ли он уже все, что мог, есть ли смысл его менять? Потому что принцип экономии сил запрещает растрачивать их попусту: «в природе, - пишет Герцен, - консерватизм так же силен, как революционный элемент».

Мы рассуждаем о цели человечества, о прогрессе. Но кто и кому объявил такую цель, обязательна ли она, если да, то «что мы, куклы или люди?» Прогресс **в принципе** бесконечен: для чего и для кого мы работаем, если конца дороги не видно? «Цель, бесконечно далекая, - не цель, а, если хотите, уловка». Цель жизни – сама жизнь. Таким

образом, Герцен отрицает демагогию любой окраски, которая отвлекает внимание человека от настоящего.

В книге упоминается имя Дж. Вико – итальянского мыслителя XVIII века, основоположника философии истории. Концепция *круга истории* Вико заключается в идее бесконечного воспроизведения одного и того же цикла: восхождение – падение – возврат к истоку для нового подъема. Надо признать, что человеческая история давала богатый материал для такого рода обобщений. (К.Н.Батюшков с тоской писал: «Люди режут друг друга затем, чтобы основывать государства, а государства сами собою разрушаются от времени, и люди опять должны себя резать, и из народного правления родится монархическое, и монархий нет вечных, и республики несчастнее монархий, и везде зло... и еще Бог знает что такое!»)

«С того берега» завершается оценкой, которую автор дает современной цивилизации и ее перспективам: Он принимает концепцию «беличьего колеса» Вико с одной, но очень существенной поправкой. Там, где Вико видит круг, Герцен видит спираль. Это повторение, но на новом витке. Изменение происходит в принципиально иной плоскости, чем этого ожидают люди, захваченные событиями, протекающими на их временном «уровне».

«Меня просто ужасает современный человек. Какая бесчувственность и ограниченность, какое отсутствие страсти, какая слабость мысли! когда эти люди истратили свою жизнь, когда они успели потерять силы? Они растлились в школе, где их одурачили, они истаскались в пивных лавках, в студентской одичалости; они ослабли от маленького грязного разврата... быть ослом, лягушкой, собакой приятнее, честнее и благороднее, чем человеком XIX века.

Одно утешение и остается: весьма вероятно, что будущие поколения выродятся еще больше, еще больше обмелеют, обнищают умом и сердцем; им уже и наши дела будут недоступны и наши мысли будут непонятны. Народы, как царские дома, перед падением тупеют, их понимание помрачается, они выживают из ума <...> ... измельчавшая Европа изживет свою жизнь в сумерках тупоумия <...> Слабые, хилые, глупые поколения протянутся как-нибудь до взрыва, до той или другой лавы, которая их покроеет каменным покрывалом и предаст забвению – летописей.

А там? –

А там настанет весна, молодая жизнь закипит на их гробовой доске <...> и начнется новый круг событий и третий том всеобщей истории.

<...> Социализм разовьется во всех фазах своих до крайних последствий, до нелепостей <...>, займет место нынешнего консерватизма и будет побежден грядущей, неизвестной нам революцией».

Нечто похожее, только в поэтической форме, скажет позже В.Г.Короленко: «Но все-таки... впереди – огни!» На пути истории нет пункта назначения: ни социализм, о котором пишет Герцен, ни та революция, которой суждено его победить, – не конец, потому что история, как и жизнь, – это движение.

В заключение Герцен уточняет главный постулат социального детерминизма, устраняя из него фаталистический оттенок. Человек много, но не всецело зависит от среды. Физиология, наследственность, воспитание очень важны, но человек тем и отличается от животного, что личность способна ответить на окружающее противодействием; чем больше в ней сознания, тем больше самобытности она проявляет. Признание обратных связей между человеком и средой делает возможным квалифицировать герценовский материализм как диалектический.

В 1850 г. Николай I, раздраженный заграничной деятельностью Герцена, повелел ему возвратиться в Россию. Не ожидая ничего хорошего, Герцен отказался и был приговором суда объявлен «вечным изгнанником» из России с лишением всех прав состояния.

Целая череда катастроф в личной жизни, заключившаяся гибелью матери и сына во время кораблекрушения и смертью жены, забросила Герцена в Лондон. Там в 1853 г. он основал Вольную русскую типографию, деятельность которой приобрела широкие масштабы после смерти Николая I. Особое значение получили периодические издания типографии: альманах «Полярная звезда», названный в память декабристов (с 1855 по 1868 – 8 выпусков), и газета «Колокол» (1857-67).

Политически неподцензурные издания Вольной типографии распространялись в России подпольно, преследовались полицией, - и, несмотря на это, «Колокол» читали даже во дворце. Ситуация парадоксальная: правительство и само императорское семейство для получения объективной информации вынуждены были обращаться к нелегальной, ими же запрещаемой прессе!

В Вольной русской типографии была напечатана и большая часть сочинений самого Герцена: статьи, фрагменты для будущей книги «Былое и думы», беллетристика (сб. «Прерванные рассказы», 1854). «Колокол» обрушился на крепостное право и даже выступил в защиту польских повстанцев (1863-64), хотя эта акция стоила ему значительной доли популярности: многие из приверженцев «Колокола» были не в силах преодолеть «патриотические» настроения, охватившие почти все русское общество при попытках Польши вернуть себе самостоятельность.

За 10 лет «Колокол» содействовал образованию в России серьезного фронта демократических сил, народнического движения. Подводя итоги, Герцен писал: «Мы сказали почти все, что имели сказать, и слова наши не прошли бесплодно... Одна из наших важных наград состоит именно в том, что мы меньше нужны».

Своеобразным «политическим завещанием» Герцена, итогом его долгих размышлений стали письма «К старому товарищу», опубликованные посмертно в 1870 г. «Старый товарищ» - анархист М.А.Бакунин, приверженец экстремистских, террористических путей. То, что имел сказать ему Герцен, звучит почти пророчеством в исторической перспективе России. – «Высказать это в том кругу, в котором мы живем <т.е. революционная эмиграция>, требует не меньше мужества и самостоятельности, как брать самую крайнюю крайность», - пишет Герцен.

В «письмах» последовательно обосновываются четыре тезиса. Все они блестяще – хотя можно сказать и «драматически» - подтвердились через сто лет:

1. Насильственная ломка режима приведет только к тому, что, «когда уляжется дым и расчищаются развалины», на них рано или поздно начнет прорасти старый строй, потому что он *«внутри не кончен»*. Необходимо сначала подготовить и деятелей, и среду, - и убедиться в том, что старый порядок исчерпал себя. Переустройство общества должно производиться не на политической или религиозной, а на трезвой экономической платформе. «Петроградизм» (неологизм Герцена для «революционной» тактики Петра Великого) не может пойти дальше «каторжного равенства Гракха Бабёфа и коммунистической барщины Кабе». Обрушивать ответственность за былое на представителей старого порядка («кто виноват?») – нелепица, недостойная разумного человека.
2. Нельзя форсировать прогресс общества, пренебрегая настоящим уровнем развития людей, их желаниями, убеждениями и даже предрассудками, потому что все это – **реальность**, с которой мы имеем дело. Всеобщее избирательное право, если его обрушить на неприготовленный народ, станет бритвой, которой он зарежется. «Отрицание собственности – само по себе бессмыслица»; даже самый бедный крестьянин привязан к *своей* земле, и переход к ее обобществлению возможен, только **когда и если он сам убедится** в невыгоде дробимых участков.
3. Народ по природе своей не революционер, а консерватор. Нельзя силой изменить его природу. «Нельзя людей освободить в наружной жизни больше, чем они освобождены внутри». Опыт показывает, что народам легче выносить насильственное бремя рабства, чем дар излишней свободы».

4. Нормальное развитие и компромиссы всегда предпочтительнее ломки и грубой силы. Нечему радоваться, когда революция разрушает культуру и ее памятники. Следует не только спасти все ценное, но и «оставить на свою судьбу все не мешающее, разнообразное, своеобразное. Горе бедному духом и тощому художественным смыслом перевороту, который из всего бывшего и нажитого сделает скучную мастерскую, которой вся выгода будет состоять в пропитании, и только в пропитании». Человеческую жизнь и культуру нельзя сводить к плоскому утилитаризму.

13.3. «Былое и думы»: отражение истории в человеке

Замысел сочинения, которое сначала предполагалось как рассказ о семейной драме, родился у Герцена в 1852 г. Но его творческий метод, располагавший любое явление в жизненном контексте, подталкивал к последовательному расширению круга изображения, куда втягивались все новые и новые связи и объекты. Работа над книгой велась до 1868 г.; она публиковалась фрагментами. Ее заглавие – «Былое и думы» - напоминало отчасти о книге мемуаров И.-В.Гёте «Поэзия и правда» (“*Dichtung und Wahrheit*” - по смыслу может быть переведено как □творчество и реальность□). *Правдой* (реальностью) Гёте назвал факты, сохранившиеся в его памяти, *поэзией* (творчеством) – их внутреннее значение, творческую роль в его духовной биографии.

Оттенок такого отражения *былого* в *думах* присутствует и в книге Герцена. *Дума*, помимо прочего, еще и поэтический жанр (К.Ф.Рылеев, Т.Г.Шевченко). Но жанровая природа книги сложнее, чем у Гете. Это не просто мемуары: они ассимилируют публицистическую статью, литературный портрет, дневник, письмо, памфлет, очерк, исповедь, повесть... «Былое и думы» лишены жанровой определенности, потому что ее лишена жизнь, а это книга о жизни. По точному определению А.И.Володина, герой ее – не сам автор, как в мемуарах, и не история, как в исторических хрониках, а процесс событийного и духовного взаимодействия человека и общества. Такой угол зрения задает сам Герцен, когда называет «Былое и думы» «отражением истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге».

Слово «случайно» - не скромно-кокетливая ужимка автора. Герцену важно убедить, что история отражается во всех людях – в «маленьких» не менее чем в «великих». И автор-повествователь – это один из возможных фокусов зрения, избранный по очевидной причине: только о себе человек может рассказать «от начала до конца», во всяком случае попытаться это сделать. Примеру Герцена последует В.Г.Короленко в «Истории моего современника» (1905-21), где тоже представлен в определенном смысле объективированный образ: автор пишет о себе, но *о себе как о другом* - «мой современник» (хотя повествование идет от первого лица). Такой тип повествования, как справедливо отмечает Л.Я.Гинзбург, противостоит как фактологическим мемуарам («**вот что было**»), так и психологическим («**вот каков я был**» - например, «Исповедь» Ж.-Ж.Руссо).

Отсюда ясно, что для создания достоверной картины важно показать, как преломляется время в судьбах разных людей. На страницах «Былого и дум» нашли место и типы, созданные эпохой, и люди, выламывающиеся из общего ряда. Герцен рассказывает о трагической участи крепостного врача Толочанова, который женился, скрыв от жены свое положение, потому что имел надежду откупиться. Потеряв эту надежду, Толочанов отравился. Такая судьба могла сложиться только в крепостной России. Впечатление, произведенное на подростка-Герцена этой страшной смертью, в ряду прочих заставляет его дать известную «клятву на Воробьевых горах», которую он приносит со своим другом Огаревым летом 1827 года: «пожертвовать нашей жизнью на

избранную нами борьбу». Таким образом, судьба «маленького человека», крепостного, не только определяется ходом истории, но до известной степени влияет на него.

И наоборот. Много страниц «Былого и дум» посвящено Николаю I – «зимнему императору» с холодными «зимними глазами». Герцен его ненавидел, и по-человечески это не удивительно. Николай многое перевернул и поломал в жизни Герцена и в жизни огромного числа своих подданных; он «делал историю»; но разве история не «сделала» его, разве в не-самодержавной стране была бы возможна концентрация такой дикой, ничем не стесняемой власти в руках одного, притом очень неподходящего человека?

«Былое и думы» - впечатляющая демонстрация возможностей, открытых для литературы методикой «натуральной школы». Факты, события, люди – и постепенно из всего этого складывается грандиозный портрет времени. Количество, разумеется, не переходит в качество автоматически – книгу организует единство личности и замысла ее незаурядного автора (он же герой-повествователь), - да и задача «Былого и дум» больше того, на что могла когда-либо замахнуться «натуральная школа». Произведение Герцена именно показывает, какие перспективы развертывает скромный жанр «физиологий».

Так, первые 4 части «Былого и дум» создают образ николаевской России. Не открытыми публицистическими суждениями и оценками автора, хотя есть и они. Самое яркое впечатление оставляют портреты и детали:

- Начальник отделения петербургской канцелярии, где служит Герцен в 1840 году, сажает его составлять отчет, в котором уже готова заключительная фраза: «Из рассматривания числа и характера преступлений (ни число, ни характер еще не были известны) в.в. изволите усмотреть успехи народной нравственности и усиленное действие начальства с целью оную улучшить».
- В новгородской ссылке Герцен попадает на место советника губернского правления, в чью обязанность входит подписывать полицейские рапорты о ссыльных (в том числе и о себе самом).
- Полицейский исправник, некрещеный татарин, получает орден за насаждение православия среди язычников-черемисов Вятской губернии.
- Император издает том «высочайше утвержденных» церковных фасадов: земная власть, таким образом, вторгается со своими вкусами и предписаниями в «дома Божии».

Доминанта этих и многих подобных эпизодов – не только уверенный в себе произвол и бесцеремонность власти, но абсурдность российской жизни, в квадрат возведенная нелепица, отбивающая у втиснутого в нее человека всякий вкус к логике и малейшие навыки мышления. Ревизуя деятельность департамента государственных имуществ, Герцен замечает: «Самые заголовки дел поражали меня удивлением.

«Дело о потере неизвестно куда дома волостного правления и о изгрызении плана оною мышами».

«Дело о потере двадцати двух казенных оброчных статей», то есть верст пятнадцати земли.

«Дело о перечислении крестьянского мальчика Василия в женский пол».

(Попутное замечание: в 1840-х годах из гимназических программ убрали такие нежелательные для русского подданного предметы, как логика и статистика.)

Не менее значительны для уяснения духа времени и портреты людей, с которыми жизнь сводит Герцена. Его отец, И.А.Яковлев, мизантроп-вольтерьянец, замкнувшийся в своем ожесточении и своих болезнях. Московский тюремный доктор Ф.П.Гааз: эпизод со столовым серебром, украденным арестантом, в деталях дублирует «Отверженных» В.Гюго – епископ Мириэль и Жан Вальжан. Гениальный архитектор А.Л.Витберг, которого запутали в финансовых махинациях и погасили его талант в вятской ссылке; и рядом - губернатор Вятки К.Я.Тюфяев, в прошлом бродячий скоморох, выбившийся в начальство из аракчеевских писарей. Друг Герцена Н.Х.Кетчер, чья женитьба на нищей сироте Серафиме испортила жизнь им обоим, непоправимо отделенным друг от друга

культурой и развитием. Гуманист Р.Оуэн, адепт утопического социализма, фигура и самая судьба которого чем-то напоминают князя Мышкина у Достоевского. Перечислять можно долго: алфавитный указатель имен к «Былому и думам» насчитывает около полутора тысяч фамилий, и каждый «персонаж» книги - своеобразное *отражение истории*, частица общей картины.

«Былое и думы» неверно оценивать как обличительное произведение, мишень которого – русский политический режим, а заодно европейское мещанство и демагогия. Тема книги – жизнь, и так же, как жизнь, она не дает окончательных суждений и итогов. Но эта жизнь, восстанавливаемая в памяти как «былое», перерабатывается в эмоционально окрашенные мысли – «думы», жизненную мудрость, опыт, уникальный (так как это «былое и думы» конкретного человека) и в то же время человечески «общечеловеческий».

Пафос «Былого и дум» - движение и надежда. Применительно к V – VIII частям книги, описывающим время эмиграции, Л.Я.Гинзбург говорит даже о своеобразном «сюжете», который заключается в параллельном изображении двух катастроф: попытки переустройства мира (французская революция 1848 г.) и частной, семейной жизни на основаниях новой морали, разумной и свободной («линия» семейной жизни Герцена). Но такой результат не отменяет ни смысла борьбы, ни веры в будущее

Эта вторая линия решительно выходит на поверхность в приложении к V части – «Рассказ о семейной драме», не публиковавшийся при жизни автора, хотя все произведение от этого замысла ответвилось. Тема рассказа - последние годы жизни Герцена с женой, Натальей Александровной, до ее ранней смерти; сложные, мучительные отношения между ними и «третьим». Этот третий – Г.Гервег - был довольно известным и неплохим поэтом, но обладал отвратительным характером. Человек крайне деспотичный и капризный (недаром выведенный из себя Герцен советует ему прочитать «Ораса» Ж.Санд), Гервег разыгрывал страстно влюбленного страдальца, Вертера, терроризировал Наталью Александровну угрозой самоубийства и в конце концов превратил жизнь Герценов в кошмар.

Герцен разделял убеждение Чернышевского, что для строительства нового мира нужны новые люди; оттого «Рассказ о семейной драме» становится важной частью истории эпохи. Но если вспомнить, как благополучно разрешается проблема «любовного треугольника» в «Что делать?» (1863), невольно думается, что в жизни «новые люди», решившиеся построить свои частные отношения на новых основаниях (здравый смысл, терпимость, взаимное уважение), имели возможность убедиться, как мало реальность считается с теорией. «Теория» предполагала чистоту опыта; на практике в него замешались не только побочные обстоятельства, но и личности, не способные или не желающие находиться на той нравственной высоте, какая теорией предполагалась. В треугольнике «Герцен – Наталья Александровна – Гервег» таким элементом оказался Гервег. В другом, сложившемся позднее, - «Огарев – Н.А.Тучкова-Огарева – Герцен» - это была женщина.

Весь жизненный опыт убеждает Герцена, что оторванная от жизни доктрина мертва, что нет ни идеи, ни даже черты характера, которые были бы ценны независимо от обстоятельств. Эту мысль развивает ряд публицистических отступлений – «дум» о «былом». Описывая, например, жизнь кучки университетских друзей в год после выпуска, автор с теплотой вспоминает об их непрактичности: «Я не похвалил бы этого в людях совершеннолетних; но дорого ценю в юношах». Большим несчастьем называет он положение народа, у которого «молодое поколение не имеет юности»: «американские *пожилые* люди лет в пятнадцать от роду – просто противны».

Возможно, самая выдающаяся черта герценовской мысли – ее антидогматичность. Люди, которые цепляются за свои убеждения, хотя бы жизнь доказала их непригодность, принадлежат не науке, а религии. Герцен отказывается двигаться по найденным, торным дорогам: не из самолюбивого желания непременно протоптать свою тропку, а оттого, что

жизнь идет вперед и старые дороги, возможно, никуда уже не ведут – а как можно найти новое, не сворачивая с них? Тот, кто думает о жизни готовыми схемами, обречен до конца дней не видеть в ней ничего, кроме того, что видели их создатели. Недаром врезался в память Герцена человек, который впервые дал ему это понять: университетский профессор, философ-шеллингианец М.Г.Павлов. – «Физике было мудрено научиться на его лекциях, сельскому хозяйству – невозможно, но его курсы были чрезвычайно полезны. Павлов стоял в дверях физико-математического отделения и останавливал студента вопросом: «Ты хочешь знать природу? Но что такое природа? Что такое знать?»

Умственная неподвзятость позволила Герцену то, что не удалось почти никому из его современников: подняться над борьбой идеологических партий и увидеть, где кончается поле зрения каждой из них. В Европе, «с того берега», он видит западников и славянофилов, равно стоящих «перед неразгаданным сфинксом русской жизни». Он видит трагическое заблуждение деятелей Великой французской революции, воображавших, что их правота убедит массы. – «Для убеждения недостаточно *правоты*, в этом вся ошибка, а необходимо еще одно – *мозговое равенство!*» Якобинцы, следом за своим учителем Руссо, верили в книжный, приглаженный народ и расчищали ему дорогу. И вот «толпа хлынула, только не та, которую ждали».

«Неотразимая волна грязи залила всё. В терроре 93, 94 года выразился внутренний ужас якобинцев: они увидели страшную ошибку, хотели ее поправить гильотиной, но, сколько ни рубили голов, все-таки склонили свою собственную перед силою восходящего общественного слоя. Всё ему покорилось, он пересилил революцию и реакцию. <...>

Меньшинство было или раздавлено, или распустилось в мещанство».

В «Былом и думах» набросана блистательная характеристика этого взошедшего сословия. Герцен отдает себе отчет, как неприятна будет она его старым соратникам: «Мы, для утешения себя, хотим другой Европы и верим в нее так, как христиане верят в рай». Но эта инфантильная мечта не может принести ничего, кроме беды. Те, кто молится на Запад, знают только образованный слой Европы, да и он уже не тот.

«Рыцарская доблесть, изящество аристократических нравов, строгая чинность протестантов, гордая независимость англичан, роскошная жизнь итальянских художников, искрящийся ум энциклопедистов и мрачная энергия террористов – всё это переплавилось и переродилось в целую совокупность других господствующих нравов, *мещанских* <...>, с своей нравственностью *низшего порядка*.

Как рыцарь был первообраз мира феодального, так купец стал первообразом нового мира: господа заменились *хозяевами*. <...>

Санчо Панса, завладев местом и запросто развалиясь на престоле, дал себе полную волю и потерял свой народный юмор, свой здравый смысл; вульгарная сторона его натуры взяла верх.

Под влиянием мещанства все переменялось в Европе. Рыцарская честь заменилась бухгалтерской честностью, изящные нравы – нравами чинными, вежливость – чопорностью, гордость – обидчивостью, парки – огородами, дворцы – гостиницами, открытыми для *всех* (то есть для всех имеющих деньги). <...>

Вся нравственность свелась на то, что неимущий должен всеми средствами приобретать, а имущий – хранить и увеличивать свою собственность; флаг, который поднимают на рынке для открытия торга, стал хоругвию нового общества» (Ч. V. Западные арабески).

Возможно, что это нелепо, неправильно, вызывает негодование. Но Герцен давно уже понял, что этико-эстетические категории – принятые людьми оценки явлений, а вовсе не объективные двигатели жизни. – «Как будто кто-нибудь (кроме нас самих) обещал, что все в мире будет изящно, справедливо и идти как по маслу». Романтизм, по мнению Герцена, - дань разочарованию, приносимая идеалистами: лишённые возможности верить в правящее миром *Добро*, они начинают верить в *Зло*.

Несмотря на всё, в «Былом и думах» подтверждается мысль, высказанная автором в цикле «С того берега». *Прогресс* – пустое слово, когда он видится некой абстрактной целью человечества; но отсутствие **предначертанного** пути лишь увеличивает ту степень свободы, которой человек в состоянии располагать, обустроиваясь на земле:

«Мы не нитки и не иголки в руках фатума, шьющего пеструю ткань истории... Мы знаем, что ткань эта не без нас шьется, но это не цель наша, не назначение, не заданный урок, а следствие той сложной круговой поруки, которая связывает все сущее концами и началами, причинами и действиями.

И это не всё, мы можем *переменить узор ковра*. Хозяина нет, рисунка нет, одна основа, да мы одни-одинехоньки». (Ч. VI, гл. IX)

Отношение Герцена к религии («хозяина нет...») определялось сциентистским, аналитическим складом его мышления. Хотя он сам признавался, что никогда не брал в руки Евангелия с холодным чувством, это, скорее, было не религиозным переживанием, а чисто человеческой реакцией. Наверное, правильнее определить взгляды Герцена в этой сфере как *агностицизм*. В уже упоминавшейся поздней повести «Доктор, умирающий и мертвые» герой скажет: «Что касается до Бога и ада, то это – вопросы нерешенные и вовсе меня не занимающие, как выходящие из круга нашей деятельности».

Сквозным для всего творчества Герцена является принцип слияния художественного слова с публицистическим. Его беллетристика насыщена авторскими рассуждениями; очерки не просто включают в себя художественные фрагменты, а являются подлинными литературными произведениями. За Герценом единодушно признаны достоинства блестящего стилиста, владеющего самыми разными стихиями слова: и лирико-драматическим пафосом, и язвительной иронией.

Так, описывая белокурого, зятого генеральского адъютанта, Герцен называет его «жимолость в мундире». Там, где грибоедовский Чацкий риторически восстает на заимствованные нами у Запада фраки («рассудку вопреки, наперекор стихиям»), Герцен не так патетично, но куда более обидно насмехается: «В Париже только боятся быть одетым без вкуса, в Лондоне боятся только простуды, в Италии всякий одевается как хочет. Если показать эти батальоны одинаковых сюртуков, плотно застегнутых, щеголей на Невском проспекте, англичанин принял бы их за отряд полисменов».

Когда же Герцен говорит о личных, человеческих отношениях, глубина его суждений не менее выигранно оттеняется афористически отточенным словом:

«Прошедшее – не корректурный лист, а нож гильотины, после его падения многое не срывается и не все можно поправить. Оно остается, как отлитое в металле, подробное, неизменное, темное, как бронза. Люди вообще забывают только то, чего не стоит помнить или чего они не понимают. Дайте иному забыть два-три случая, такие-то черты, такой-то день, такое-то слово, - и он будет смел, силен, - а с ними он идет, как ключ, ко дну. Не надобно быть Макбетом, чтоб встречаться с тенью Банко; тени – не уголовные судьи, не угрызения совести, а *несокрушимые события памяти*». («Рассказ о семейной драме. Оссапо пох».)

Недаром Л.Н.Толстой, по свидетельству современника, называл Герцена изумительным писателем – глубоким, блестящим, проницательным – и приравнивал его значение к значению Пушкина (!). В письме от 9.II.1888 года Толстой сожалеет, что сочинения Герцена запрещены: «Во-первых, это писатель, как писатель художественный, если не выше, то уж наверно равный нашим первым писателям, а во-вторых, если бы он вошел в духовную плоть и кровь молодых поколений с 50-х годов, то у нас не было бы революционных нигилистов <...>, динамита и убийств, виселиц, и всех расходов, усилий тайной полиции...»

Последние годы жизни Герцена протекали при растущем отчуждении от «старых товарищей» (разумея уже не одного Бакунина): он слишком далеко ушел вперед. Не суждено было ему и возвращение в Россию - он умер в Париже; впоследствии, согласно завещанию, прах его был перезахоронен в семейной усыпальнице в Ницце.

На погребении Герцена член Учредительного собрания Франции П.Малардьё назвал его «Вольтером XIX столетия», имея в виду ведущий пафос его деятельности: борьбу с косностью и догматизмом. Тот же смысл имеет и знаменитый псевдоним Герцена – *Искандер*: имя его тезки и одного из любимых героев, Александра Македонского, согласно легенде разрубившего Гордиев узел.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что такое, по Н.А.Вердеревской, *линейно-биографический роман*? Отчего его расцвет наблюдается на стадии становления реализма?
2. В чем выражается научный тип мышления Герцена? Как это дает о себе знать в его художественном творчестве, в частности в построении сюжета?
3. Постарайтесь по возможности более коротко сформулировать главные проблемы основных художественных произведений Герцена.
4. Что такое *детерминизм*, и какая концепция мира стоит за этим понятием? Покажите ее действие в герценовской прозе. Почему писатель настаивает на необходимости правильной постановки вопроса («Кто виноват?»)?
5. Подготовьте реферат по любому из публицистических сочинений Герцена.
6. Какие политические и нравственные предубеждения подвергаются пересмотру в книге «С того берега», и как здесь проявляет себя научно-детерминистский подход Герцена? В чем ему видится главная ошибка мыслителей-теоретиков? Почему он отвергает моральную оценку людей и событий в истории?
7. Является его ли историческое мышление метафизическим или диалектическим? Докажите ответ. Как корректирует Герцен историческую концепцию Дж.Вико?
8. Раскройте политические тезисы Герцена, сформулированные в цикле «К старому товарищу». Какие события истории России XX века подтвердили его правоту?
9. Можно ли назвать «Былое и думы» мемуарами? Исторической хроникой? В чем особенность жанра этой книги? Прокомментируйте ее название.
10. По какому принципу рассказ «о себе» сплетается в «Былом и думах» с рассказом об эпохе? Зачем Герцен вводит туда интимно-личную, семейную тему? Почему «маленьким людям» и мелким фактам на страницах книги уделено не меньше внимания, чем «великим»?
11. Познакомьтесь самостоятельно с любым из монографических исследований последних лет о Герцене (В.А.Туниманова, А.В.Марунова, Н.В.Дуловой, С.Д.Гурвич-Лищинер, С.Е.Гревцовой, И.А.Желваковой, С.В.Савинкова, Р.А.Хестанова, С.Е.Эрлиха, Е.Н.Дрыжаковой, А.А.Роота и пр.).

Библиографический список

Основной

1. Вердеревская Н.А. Русский роман 40-60-х гг. XIX века (типология жанровых форм). – Казань, 1980.

Дополнительный

1. Бабаев Э.Г. Художественный мир Герцена. – М., 1981.
2. Володин А.И. Герцен // Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь. – Т.1. А-Г. / гл. ред. П.А.Николаев. – М., 1989. – С.543-553.
3. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л., 1987. – С.242-268.
4. Путинцев В.А. Герцен-писатель. – М., 1963.
5. Чуковская Л.К. «Былое и думы» Герцена. – М., 1966.

Лекция 14. Федор Иванович Тютчев (1803-1873)

Поэтическая судьба Тютчева была странной. В XIX веке он пользовался той славой, которую пушкинский Сальери с горечью называет «глухой»; хотя, в отличие от Сальери, ничуть этим не тяготился. Знали Тютчева-поэта немногие, ценили – единицы. Эти единицы были, однако, – Пушкин, Некрасов, Тургенев, Лев Толстой (вообще к поэзии относившийся с подозрением). В XX столетии он стал одним из трех поэтов «золотого века» (наряду с Пушкиным и Лермонтовым), к которым прилагается эпитет «гениальный». Осколки тютчевских строчек порхают в языке:

- Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...
- Мысль изреченная есть ложь...
- Умом Россию не понять...
- Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...
- Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет...
- Люблю грозу в начале мая...
- Я встретил Вас – и все бывшее в отжившем сердце оживило...

В то же время человек, который слышит эти слова как давно знакомые или цитирует их сам, обычно затрудняется назвать автора. Фигура его обрисовалась уже как монументальная, продолжая притом оставаться в тени.

Будущий поэт родился в селе Овстуг Орловской губернии, в дворянской семье среднего достатка, но славной исторической фамилии, родственной графам Толстым. Тютчевы были крупными деятелями петровской эпохи, а упоминание о них встречается уже в «Сказании о Мамаевом побоище»: «Князь же великий Дмитрий Иванович избранного своего юношу, доволна суца разумом и смыслом, именем Захарию Тютышова, посылает к нечестивому царю Мамаю». Далее описано, как русский посол ловко обошел Мамаю. Таков был первый успех Тютчевых на дипломатическом поприще. Федор Иванович, отдаленный потомок Захарии, выберет для себя эту же дорогу.

В 1819 г. Тютчев поступил на словесное отделение Московского университета, которое закончил досрочно, за 2 года. Восемнадцати лет он уезжает в Мюнхен в качестве сотрудника русской дипломатической миссии.

За границей Тютчев прожил больше 20 лет. Он близко сдружился с Г.Гейне, познакомился с Ф.Шеллингом, идеи которого стали одним из творческих импульсов для его лирики.

Писать стихи Тютчев начал еще подростком; немало занимался и переводами (преимущественно немцев: Гейне, Гёте, Шиллер). С конца 1820-х гг. в русских журналах появляется ряд его стихотворений, не привлечших внимания публики. В 1836 г. А.С.Пушкин поместил в своем «Современнике» 24 произведения с подписью «Ф.Т. Стихотворения, присланные из Германии». Пушкин сделал запас тютчевских стихов и для публикаций в последующих номерах, но «раскрутить» начинающего поэта уже не успел: оставалось полгода до роковой дуэли с Дантесом. И в 1850 г. Н.А.Некрасов заново «открывает» Тютчева для широкой аудитории в статье, по иронии судьбы называвшейся «Русские второстепенные поэты».

Но читатели не спешили с признанием: час Тютчева еще не пришел, и его творчество при жизни осталось достоянием узкого круга ценителей. Он сам сознавал, что пишет «в стол»: для него был важен не контакт с публикой, а самовыражение, и к своим стихам он относился беспечно. Однажды в сумерки, разбирая ненужные бумаги, Тютчев нечаянно сжег большую часть своих поэтических рукописей, включая перевод «Фауста». Сохранилось всего 390 стихотворений, один том; и даже из них половина – так называемые стихи «на случай», не имеющие серьезной художественной задачи.

14.1. *Натурфилософская лирика Тютчева.* *Человек и природа*

Половина всего написанного Тютчевым – о природе. Это не просто пейзажная лирика, хотя пейзажей в его стихах тоже немало. Описание природы для поэта значимо не эстетической своей самоценностью, а как возможность постигнуть через картину, увиденную и воссозданную им, некую истину о природном, космическом мире. Это поэтическая *натурфилософия* – философия природы. Поэтов с такой художественной целью, с таким масштабом природного мышления – единицы. Из предшественников вспоминают обычно М.В.Ломоносова, в XIX веке – Е.А.Баратынского. Определяя разницу между ними, К.В.Пигарев, самый авторитетный исследователь Тютчева (и его потомок), метко сказал, что Баратынский – это мыслящая поэзия, а Тютчев – поэтическая мысль.

Конечно, это замечание – не непререкаемое правило. У Тютчева встречаются и стихотворения-рассуждения, философские медитации, подобные тем, что предпочитал Баратынский. Иногда в них даже меньше предметной изобразительности, чем у Баратынского. Например, это видно при сравнении двух стихотворений с очень похожим смыслом: «Весна, весна!..» (1834) Баратынского и «Весна» (1838) Тютчева. На 40 строчек тютчевского текста – ни одной краски, ни одного конкретного образа. Единственное упоминание о розах и соловье – но не как о «героях» этого, единичного природного сюжета, а как об атрибутах понятия *весна*:

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет;
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет...

Весна у Тютчева – это пафос жизни в настоящем. Жизни, которая не тяготится воспоминаниями, не тревожится о будущем:

По небу много облак бродит,
Но эти облака ея;
Она ни следу не находит
Отцветших весен бытия.

Архаичные грамматические формы (*облак, ея*) придают торжественность слогу. Тютчеву нужен высокий стиль: он говорит о важных вещах, о законах жизни, и совет, который он дает человеку, тоже важный: проникнуться духом весны, духом переживания вечности, разлитой в упоении настоящим. Жизнь природы, **«как океан безбрежный, / Вся в настоящем разлита»**. Мгновение оказывается тождественно бесконечности. Таков урок природы людям. И стоит хотя бы на миг (если уж большего не дано) отдаться этому переживанию:

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь –
И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

И еще один момент. У Тютчева речь идет об *обмане чувств* повседневной людской жизни. У Баратынского – о *забвении мысли* на пире стихий. В первом случае истинная жизнь – природная, а жизнь социальная, человеческая – это иллюзия, сон («обман чувств»). Во втором – слияние с природой есть лишь своеобразное наркотическое опьянение, временно отвлекающее от истины. Подсознательной точкой отсчета для Баратынского является человек, для Тютчева – природа.

Программным (и тоже декларативным) в цикле натурфилософской лирики Тютчева является одно из стихотворений, которые Пушкин напечатал в «Современнике»: «Не то, что мните вы, природа...» (1836) Редчайший случай: природный сюжет вызвал беспокойство цензуры, и она вырезала 8 строчек (отмечены в тексте отточиями).

Мировоззрение Тютчева маркировано *пантеизмом*. Философское учение, название которого происходит от греческих слов *Всё (Природа)* и *Бог*, воспринято Тютчевым в той его форме, которая была близка И.-В.Гёте и Ф.Шеллингу: Бог осуществляет себя во всех вещах материального мира; и в природе, «вещах» природных - прежде всего, потому что они – «первые». Сначала появляется природа, потом человек, потом – творения человеческих рук и ума. Ближе всего к Богу оказывается *Природа* как таковая, все прочее как бы отдалено опосредующими звеньями. Таким образом, Всё (= Природа) есть Бог (внешнее его проявление). Такова ключевая формула пантеизма.

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Мир Тютчева весь пронизан пульсацией жизни, космичен: не *солнце*, а *солнцы*. Он мыслит не масштабами одной планетной системы, а целой Вселенной. «Солнцы» дышат, леса, звездная ночь, гроза – говорят. *Они*, о которых с сожалением говорится в стихотворении, - злосчастные люди, утратившие способность внимать голосам мира. Опять же, Баратынский в «Приметах» (три года спустя) будет говорить о том, как пришла к людям эта глухота, когда они подступились к природе «с весами и мерой», со своей плоской эмпирической наукой. Тютчевский натурфилософский «манифест», к несчастью, обрела струсившая цензура, и его мысль не дошла до нас в полном объеме.

Способность видеть эту самостоятельную жизнь природы обостряет внимание поэта к процессам, переходным состояниям: весна и осень (промежуточные сезоны), сумерки, текучая вода. Картины движутся, очертания объектов плывут, возникают оксюморонные сочетания («Лениво дышит **полдень мгlistый...**»). В тютчевских метафорах пронизывают и перетекают друг в друга стихии:

	<i>огонь</i>	<i>земля</i>	<i>вода</i>	<i>воздух</i>
<i>огонь</i>		Зарывшись в пламенных песках	Пламенеет влажный дым <фонтана>	С лазурью неба огневой
<i>земля</i>	Заря и ныне сеет розы		На тусклом озера стекле	Бесцветный грунт небес
<i>вода</i>	Синей молнии струя	Золотистые их <нив> волны		Купаясь в небе голубом
<i>воздух</i>	Для них и солнцы, знать, не дышат	И поля <будут> дышать на зное	Легче дышит лазурный сонм женевских вод	

Новую жизнь обретает у Тютчева старый троп – олицетворение. Он перестает быть заезженным штампом, банальной условностью: на него приходится основная смысловая нагрузка текста. Природные явления персонифицируются, открывают себя человеку на доступном ему уровне – в антропоморфных образах. Часто это персонажи мифов, своего рода подтверждение неизменности основ космической жизни. В грозу ветренная Геба льет с неба «громокипящий кубок», в жаркий полдень дремлет в пещере Пан. Зима – «чародейка». Зарницы беседуют между собой, «как демоны глухонемые». Е.А.Маймин

очень точно подметил, что такое сравнение не делает образ зарниц более наглядным, скорее напротив: кто же видел беседу глухонемых демонов? Зато оно сгущает тревожно-таинственную атмосферу стихотворения («Ночное небо так угрюмо...»). Вообще зрелище грозы завораживает Тютчева. Как будто сквозь расколы молний проблескивают видения грандиозных космических мистерий, что разыгрываются на вселенском плане бытия, подавляюще огромном для слабого человеческого зрения:

Словно тяжкие ресницы
Подымались над землею,
И сквозь беглые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались порою.

(«Не остывшая от зною...», 1851)

Благодаря наличию драматических «персонажей» и драматической эмоции описания Тютчева строятся (пишет В.Н.Касаткина) почти как сценическое действие. Не случайно он любит слова с театральной семантикой: *зрелище, покров, завеса*. – «Смотри, как...» - часто начинаются его стихотворения. Зритель (хочется так назвать читателя Тютчева) переживает своеобразный катарсис, наблюдая, как в природе извечно-безмятежно совершается то, что становится трагедией для отдельного человека. По весенней реке, «неизбежимо тая», плывут в море льдины:

Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, -
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

(«Смотри, как на речном просторе...», 1851)

Стихотворения такого типа – *параболы* (развернутые сравнения) – традиционно двухчастны: «как... - так...». Но вторая, поясняющая часть у Тютчева выглядит вполне факультативной: впечатляет не рассуждение, само по себе тривиальное, а непосредственное переживание природного зрелища. Оно вселяет в человеческую душу то спокойствие, которого не в состоянии доставить вымученные трюизмы о неизбежности смерти. Это помогает понять, почему Пушкин с таким восхищением именует природу «равнодушной».

Парабола – нередкий прием у Тютчева. Она обнажает не поверхностное сходство, а глубинное родство явлений. Чувства в душе зрелого человека – стылая *вода*, живущая своей таинственной жизнью под корою льда («Поток сгустился и тускнеет...»). Мысль – дробящийся на солнце «влажный дым» *фонтана*: он рвется к небу, но незримая рука свергает его с высоты («Фонтан»). Радость – минутная воздушная арка *радуги* («Как неожиданно и ярко...»). Слезы – струи *дождя* глухой осенней ночью («Слезы людские...»). Жизнь – облако *дыма* («Русской женщине») и даже лишь тень от него («Как дымный столп светлеет в вышине...»).

И жизнь твоя пройдет незримо,
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле, -
Как исчезает облак дыма
На небе тусклом и туманном,
В осенней беспредельной мгле...

Вода, дым, тень – текучи и неустойчивы. Эти образы ореолом окружают паскалевский символ хрупкости человека: «Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – *тростник мыслящий*». Тютчев подхватил сравнение Паскаля:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, -
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.
Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

(«Певучесть есть в морских волнах...», 1865)

Экзистенциальное переживание человека в тютчевском мире обостренно-трагично. Поэтические размышления о бренности людской жизни (на контрастном фоне вечно воскресающей от зимнего сна природы) стали нестерпимой банальностью за сотни лет до Тютчева. Однако эта тема звучит у него так, как если бы открыл ее впервые. Ни один поэт так сильно и непосредственно не переживает чувство неотвратимости смерти, и оно увязано с натурфилософской проблематикой. Человек – часть природы, но трагически от нее отъединенная своей способностью мыслить. Перед какими же открытиями его ставит эта способность? Их – общих для всех людей – только два. Во-первых, человек осознает свою **отдельность**, единичность. Есть его уникальное, неповторимое Я, - и вне его весь остальной мир. И, во-вторых, ему открывается твердое знание своей **конечности**, гибели этого единственного Я. Что за порогом – знание человеку не сообщает, сообщает только вера (если она есть), - но переступить этот порог придется несомненно. (Как замечает лермонтовский Вернер, он убежден только в том, что в одно прекрасное утро умрет.)

Вот откуда образ *мыслящего тростника*. Природа для Тютчева – не материал для строительства более или менее красивых поэтических ландшафтов, а Вселенная, от которой на какой-то неуловимо краткий момент времени обособляется мыслящее Я, чтобы осознать свою отделенность и неизбежность разрушения, а после этого вернуться в безличное *Всё*.

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Самих себя – лишь грезю природы.

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

(«От жизни той, что бушевала здесь...», 1871)

Сознание, Я – лишь проблеск в бесконечности Хаоса «до» и «после». Как афористически заметил Тютчев в одном из своих французских стихотворений (есть и такие), присутствие человека в мире – лишь точка, отсутствие – вся [остальная во времени и пространстве] Вселенная:

Sa présence, ce n'est qu'un point, -
Et son absence – tout l'espace.

В мистериях, что разыгрываются на тютчевском театре мироздания, участвуют два начала бытия: *Хаос* и *Космос*. Хаос – первичная, неоформленная «материя» Вселенной (в Книге Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою»). По Тютчеву, это не только начало, но и конец сущего, его Апокалипсис:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:

Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!

(«Последний катаклизм», 1829)

Бог творит мир из Хаоса, разделяя его и упорядочивая. Упорядоченный *Хаос* становится стройным *Космосом*. В таких – вселенских – масштабах Тютчев созерцает природу:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, -
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

(Как океан объемлет шар земной...», 1830)

Один Ломоносов в русской поэзии обладал таким космическим видением: ему тоже открывались бездны, полные бесчисленных звезд. Тютчев видит одновременно эти бездны (с Земли) и саму Землю в образе корабля, плывущего по Вселенной (с какой-то внешней по отношению к Земле точки). Пересечение двух ракурсов дает головокружительный стереоскопический эффект. Какая нужна была для этого сила воображения, когда человек еще не наблюдал Земли не только через оптические устройства космических ракет, но даже через иллюминаторы самолета!

Оппозиция *Хаос – Космос* становится семантическим ядром образной парадигмы, построенной на ассоциациях. Каждый из ее членов находит себе полное или частичное антонимическое соответствие в параллельном ряду оппозиции:

Хаос →	дисгармония →	страх →	мрак →	ночь →	сон →	смерть →	Хаос
Космос →	гармония →	любовь →	свет →	день →	движение →	жизнь →	Космос

Оба ряда замкнуты в кольцо. Смерть есть возвращение в изначальный Хаос; жизнь – упорядоченное целое, т.е. Космос.

Хаос, как уже ясно из сказанного, доминирует в этой оппозиции, так как в нем Космос находит свое начало и свой конец. Это как бы большой круг, внутри которого существует малый. Из такого понимания вытекает очень важная особенность тютчевской поэтики. Все образы «ряда Хаоса» предстают как первичные по отношению к образам «ряда Космоса». Например, стертая метафора *покров ночи* у Тютчева инверсируется: *покров* – это день с его иллюзией голубого неба, а *ночь* – это настоящее небо, черное и бездонное. Действительно, днем мы видим не небо, а воздух, окрашенный солнцем в голубое. Ночь – это единственное время и условие, при котором человек может видеть бесконечность. А он ограничен и слаб, он не может вместить в себя такое зрелище: потому-то ночь его страшит.

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!

(«День и ночь», 1839)

«Мглами» - неожиданное, неупотребительное для данного слова множественное число как бы сообщает образу пугающую предметность, осязаемость.

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадней, день любезней
Как золотой покров она свила,

Покров, накинутый над бездной.
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.

(«Святая ночь на небосклон взошла...», 1850)

Ночь - это истина о мире. Ценимый Тютчевым Шеллинг выразил ее так: «... в мире, каким мы теперь его видим, все порядок, норма и форма; и все же в основе по-прежнему еще лежит хаотическое и кажется, будто оно может когда-нибудь прорваться снова; ничто в мире не производит на нас впечатления изначальности порядка и формы, но, напротив, все наводит на мысль о некотором изначально-хаотическом, введенном в рамки порядка» («Философские исследования о сущности человеческой свободы»).

Под тонким покровом гармонии и порядка кипят темные, неуправляемые силы – без формы, без образа. Как в природе, так и в душе человека. Вот почему человека тянет не только к свету, но и во тьму – в хаос, в смерть. Он вышел оттуда и несет эту тьму в своей душе. «Наследье родовое» - назвал ее Тютчев в только что цитированном стихотворении. Больше того. Полюса тяготеют друг к другу, сливаются во взрывоопасные единства. *Страх* и *Любовь* – полярные члены оппозиции – неразделимо смешаны:

О, **страшных** песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести **любимой!**
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!..

(«О чем ты воешь, ветр ночной?..», 1830-е гг.)

Так же смешаны жизнь и смерть, цветение и распад. Отсюда особая тональность осенних пейзажей с их поэзией увядания: «Обвеян вещею дремотой...» (1850), «Есть в осени первоначальной...» (1857) и особенно «Осенний вечер» (1830). Одновременно с Пушкиным Тютчев открывает лирику осени, но у него слышнее диссонансы:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота дерёв,
Багряных листьев томный, легкий шелест...

Есть у Тютчева стихотворение «Mal'aria» (1830). Оно навеяно эпизодом романа Ж. де Сталь «Коринна, или Италия». Там беседуют о природе Рима - роскошной, сверкающей, - а в благоухании роз растворено ядовитое дыхание Понтийских болот. Но угроза не отталкивает человека. Не из-за упоения риском, скорее напротив: герой видит здесь своеобразный символ, залог надежды:

« - Меня влечет к себе эта таинственная невидимая опасность, прячущаяся под сладостной личиной. Если смерть – в чем я уверен – призывает нас к более счастливому существованию, то почему бы аромату цветов, тени прекрасных деревьев, свежему дыханию вечера не быть ее вестниками?»

У Тютчева красота мира - милость, дарованная Провидением человеку, *покрывало* (снова эта метафора) на лице Смерти. Mal'aria – зараженный воздух – струится с ароматом роз, с движением вод, в дыхании теплого ветра, в радужных лучах римского солнца: «...и это все есть Смерть!..»

Люблю сей Божий гнев! Люблю сие, незримо
Во всем разлитое, таинственное Зло...

В упоении красотой зла смутно чудятся болезненные призраки декаданса. Однако это тоже благое обещание, только иного рода, чем в «Коринне». Оно несет надежду не на жизнь вечную, но на милосердие Смерти, которая, в конце концов, сродни Сну:

Как ведать, может быть, и есть в природе звуки,
 Благоухания, цвета и голоса,
 Предвестники для нас последнего часа
 И усладители последней нашей муки.
 И ими-то Судеб посланник роковой,
 Когда сынов Земли из жизни вызывает,
 Как **тканью** легкую свой образ **прикрывает**,
 Да утаит от них приход ужасный свой!

Сон – также ключевой мотив в поэзии Тютчева. И здесь действует та же закономерность слияния полярных образов. Это не покой, не забвение, не отсутствие сознания, а высвобождение его, особого рода движение: *грёза*. (Интересно, что не только русское слово *грёза*, но и английское *dream*, немецкое *Traum*, французское *rêve* – одинаково имеют двойное значение: □ сон, мечта□ т.е. все языки ощущают потребность в слове, которое путем объединения обоих значений выражало бы творческую природу этого состояния.) Сам человек – «грёза природы». Над спящим городом просыпается «чудный, еженочный гул»:

Откуда он, сей гул непостижимый?..
 Иль смертных дум, **освобожденных сном**,
 Мир бестелесный, слышный, но незримый,
 Теперь роится в хаосе ночном?..

(«Как сладко дремлет сад темнозеленый...», 1835)

Тени сизые смешались,
 Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
 Мотылька полет незримый
 Слышен в воздухе ночном...
 Час тоски невыразимой!..
 Все во мне, и я во всем!..

«Тоска» человека рождается с утратой чувства границы между ним и миром, как в смерти. И она провоцирует поскорее переступить эту границу, за которой уже нет ни тоски, ни страха перед неизбежностью:

Сумрак тихий, сумрак сонный,
 Лейся в глубь моей души,
 Тихий, темный, благовонный,
 Все залей и утиши.
 Чувства – мглой самозабвенья
 Переполни через край!
 Дай вкусить уничтоженья,
 С миром дремлющим смешай!

(«Тени сизые смешались...», 1835)

Стихотворение «Сон на море» (1833) возводит образ до масштабов космического символа. Человек отдан «двум беспредельностям», играющим его душой: мысли, которой открыто знание о мире, и воображению, созидающему свои миры. Они спорят за власть, теснят друг друга. Мир грёзы прекрасен, безмолвен и неподвижен, как картина на холсте. Сквозь его светлые «сады-лабиринты, чертоги, столпы», образы причудливых созданий прорываются движение и грохот темной стихии:

Я в хаосе звуков лежал оглушен,
 Но над хаосом звуков носился мой сон.

Болезненно-яркий, волшеббно-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.

.....
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревущих валов.

Н.Я.Берковский предлагает несколько более частную трактовку «Сна на море» как образа золотого миража цивилизации, привидевшегося человечеству. Цивилизация провоцирует Хаос – и своей слабостью перед ним, и своими насилиями, оскорбляющими его.

Однако в «Сне на море» проявления Хаоса и Космоса можно все же признать равновеликими. Более скептично «Безумие» (1830). В диалогических переключках тютчевских текстов его можно считать парой к стихотворению «Не то, что мните вы, природа...». Там поэт сожалел о не-видящих и не-слышащих; здесь он трактует как безумцев («И **мнит**, что слышит...») притязующих на знание тайного языка Природы:

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, -
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

.....
То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе...

Таким образом, в натурфилософскую лирику Тютчева неотделимо включена тема одиночества, покинутости, тема «не-сказуемости» - принципиальной невозможности выражения и понимания.

14.2. Одиночество человека в поэзии Тютчева

Если в общении с природой человек хотя бы минутами способен переживать умиротворение, то иначе обстоит дело во всех прочих случаях. В таких стихотворениях, как «Над виноградными холмами...» (1830-е гг.), «Нет, моего к тебе пристрастия...» (1835), «Так, в жизни есть мгновения...» (1855) и др. уловлены краткие моменты совпадений ритмов человеческой души с природными, их гармонизация, фаустовское: «Verweilte doch, du bist so schön!»

И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я –
О время, погоди!

Сопровождающие мотивы этого переживания – бездействие, самозабвение, отрешенность; запрет на мысль и слово: там, куда они вторгаются в роли посредников, нет более места гармонии.

Тютчева можно считать предшественником экзистенциалистского мироощущения в поэзии, как Ф.М.Достоевский был им в прозе. Поэт преимущественно пограничных состояний, он видит тотальное одиночество человека в мире, даже его богооставленность – там, где дело идет не о пантеистическом божестве, а о личном, персональном Боге христианской религии. Агностическое резюме выведено в миниатюре «Problème» (1833, 1857):

С горы скатившись, камень лег в долине.

Как он упал? никто не знает ныне –
 Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
 Иль был *низринут волею чужой?*
 Столетье за столетьем пронеслося:
 Никто еще не разрешил вопроса.

Герой Тютчева – не мятежный атеист. Он страдает и «жаждет веры», но утратил способность просить о ней («Наш век», 1851), потому что для такой просьбы нужна хоть капля веры, а кто имеет столько, уже имеет много (ср.: «Если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: «Перейди отсюда туда», и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» - Мф., XVII, 20).

Интерьер лютеранской церкви внушает Тютчеву поэтическую мысль. Самое молодое из трех христианских исповеданий, протестантство изгнало из своих храмов иконы и статуи, педантично следуя заповеди: «Не сотвори себе кумира». Вид голых стен напоминает печальное зрелище дома, навсегда покидаемого хозяевами.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,
 В последний раз вам вера предстоит:
 Еще она не перешла порогу,
 Но дом ее уж пуст и гол стоит.

Еще она не перешла порогу,
 Еще за ней не затворилась дверь...
 Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
 В последний раз вы молитесь теперь.

(«Я лютеран люблю богослуженье...», 1834)

Человек замкнут между страданием и сомнением. Характерен самый удачный у Тютчева перевод Гейне, точнее, вариация «на тему». Это стихотворение «Из края в край, из града в град...» (1836):

За нами много, много слез,
 Туман, безвестность впереди!..

Эта мысль настойчиво возвращается. В четверостишии 1854 года:

Увы, что нашего незнанья
 И беспомощней и грустней!
 Кто смеет молвить: *до свиданья*
 Через бездну двух или трех дней?

Образ глухого, безответного мира чем-то напоминает о Лермонтове. Тайны смерти и судьбы закрыты от людей: в стихотворении «Два голоса» (1850) с демонстративно уравновешенной двухчастной композицией оба голоса, пророчески-бесплотные, это подтверждают:

Над вами светила молчат в вышине,
 Под вами могилы – молчат и оне.

.....
 Над вами безмолвные звездные круги,
 Под вами немые, глухие гроба.

Голоса сливаются в причудливый дуэт: один ведет свою «партию» в миноре, другой – в мажоре. Оба вещают об одном: о борьбе человека и его конечной гибели. Но сдвинуты эпитеты и оценки, и получается, что об одном – и все-таки о разном. Для первого голоса эта борьба – *неравная* и *безнадежная*. Для второго – *жестокая* и *упорная*. Первый говорит о *блаженстве* олимпийцев, чуждых людским тревогам. Второй – о *зависти*, которую они питают к человеку. Ему дано утвердить себя в том, что невозможно для бессмертных богов: сражаться перед лицом неизбежной гибели. Потому для первого голоса эта гибель – «конец», для второго – «победный венец».

Диалектик, мыслящий антиномиями, Тютчев знает, таким образом, **две правды** о мире. Их равновеликость подчеркнута полной композиционной симметрией текста. Но оба голоса зовут к борьбе: для первого это неотменимый удел человека, для второго – его высокое призвание.

Еще до того, как выходят в свет пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» и «Вновь я посетил...», Тютчев публикует свою «Бессонницу» (1829). Все стихотворение – напряженно-тоскливая рефлексия, развертывающаяся из единственного внешнего впечатления – однообразного боя часов, который пропущен через эмоциональную градацию: *томительный, тоска, осиротелый, забвенье...* и преобразуется в финале в символический звон погребального колокола.

Здесь, как в большинстве случаев у Тютчева, субъект представлен во множественном числе: не *Я*, а *Мы*, – что для романтической поэзии, резко индивидуалистичной, вообще-то очень нетипично. Тема стихотворения – не судьба личности, а удел человечества. Пятая строфа может показаться полемической цитатой из еще не написанной элегии Пушкина:

И новое, **младое племя**
 Меж тем на солнце расцвело,
 А нас, друзья, и наше время
 Давно **забвеньем** занесло!

У Пушкина *младое племя* соотнесено с темой *памяти*: «И обо мне вспомнит». У Тютчева оплакивается не смертность, нет, а именно бесследность исчезновения.

В «человеческом», социальном времени (в отличие от природного) зияют, следовательно, те же разрывы, какие поэт видит в душе человека. Нет плавных переходов, есть диссонансы, лишённые творческого смысла: ими ничто не создается, но разрушаются уже сущие ценности. Такое видение истории заставляет Тютчева сочувствовать идее стабильности (вопреки тому, что можно было бы ожидать от него как от человека, понимающего бытие проявлением полярных сил). В стихотворении «Море и утес» (1848) он даже представляет этот свой идеал в виде прозрачной аллегии, до которых вообще он был не охотник. Бушующие волны – образ революционной стихии (события 1848 года во Франции, которые так потрясли Герцена); утес, о который они разбиваются, – власть, государственность.

В политике Тютчев до известной степени был консерватором, но никак не из породы ретроградов фамусовской складки. В отличие от этих последних, он (сам профессиональный дипломат, видевший декорации политики с изнанки), понимал, что любая смута, грозящая порядку, им же, этим порядком, и спровоцирована. Характерно его отношение к декабристам. Оно выразилось в стихотворении, написанном после казни пятерых, в 1826 г.: «14-ое декабря 1825». – «Вас развратило Самовластье, / И меч его вас поразил...». Власть, как жуткое античное божество, пожирает ею же порожденное на свет. Осуждение *мятежников* во второй строфе опускается (или возвышается?) до сожаления о *людях*. Выразительно здесь использование природных метафор для характеристики исторических явлений: *вечный полюс, громада льдов, зима железная* – образы политической власти. Л.В.Пумпянский замечает по этому поводу, что романтическая метафизика стремилась единым грандиозным мифом охватить природу и человечество:

О жертвы мысли безрассудной,
 Вы уповали, может быть,
 Что станет вашей крови скудной,
 Чтоб вечный полюс растопить!
 Едва, дымясь, она сверкнула
 На вековой громаде льдов,
 Зима железнаядохнула –
 И не осталось и следов.

Иными словами, как бы ни сочувствовал Тютчев идее государственного порядка, противостоящего деструктивности, анархии, - он видит, как малопривлекательно его реальное воплощение: русское самодержавие. Известен жесткий отзыв его о текущей политической полемике: «война кретинов против негодяев». Конкретные надежды Тютчев связывал только с панславизмом - концепцией объединения славянских земель вокруг России:

Опально-мировое племя,
 Когда же будешь ты народ?
 Когда же упразднится время
 Твоей и розни и невзгод?..

(«Славянам», 1867)

Тютчев внес свою лепту в миф о загадочной славянской (русской) душе – и в качестве человека, долго жившего в Европе и располагающего материалом для сравнения, имел для этого, во всяком случае, больше оснований, чем иные славянофильствующие личности, никогда не покидавшие пределов России.

Не поймет и не заметит
 Гордый взор иноплеменный,
 Что сквозит и тайно светит
 В наготе твоей смиренной...

(«Эти бедные селенья...», 1855)

Всем знакомо тютчевское четверостишие 1866 года, цитировавшееся впоследствии в самых разнообразных контекстах, между прочим и в Великую Отечественную войну 1941-45 гг.:

Умом Россию не понять,
 Аршином общим не измерить:
 У ней особенная стать –
 В Россию можно только верить.

И вместе с тем во французской своей статье «La Russie et la Revolution» (1848) и в заметках на тему революции он заключает: «Скоро это будет великой катастрофой современного поколения...»

Перед лицом Истории и общества человек так же одинок и отчужден, как перед лицом Бога. Его индивидуальное *Я* восстает против притязаний нечеловечески могущественных сил, перспективы раствориться в них, исчезнуть (как телесная оболочка восстает против смерти - слияния с природной материей). Чем значительнее это *Я*, тем трагичнее конфликт. Однако тем глубже и трагический катарсис. – «Назло людскому суесловью / Велик и свят был жребий твой», - отозвался Тютчев на 29-ое января 1837 года в одноименном стихотворении. Гению – Цицерону, Колумбу, Наполеону, Пушкину – дано пережить ни с чем не сравнимые минуты сопричастности к правящим миром великим силам. Даже когда это минуты грандиозных катастроф, подобных «кровавому закату» римской звезды, они дают ощущение полноты жизни:

Счастлив, кто посетил сей мир
 В его минуты роковые!
 Его призвали всеблагие
 Как собеседника на пир.
 Он их высоких зрелищ зритель,
 Он в их совет допущен был –
 И заживо, как небожитель,
 Из чаши их бессмертье пил!

(«Цицерон», 1830)

За редкими исключениями, о которых уже было сказано, у Тютчева нет светлого счастья. И любое счастье темно и трагично в отношениях социальных: «человек и история», «человек и общество», «человек и другой человек».

Неразрушимые барьеры между людьми воздвигает то, что должно было их соединять – слово. В.А. Жуковский жаловался на его слабость, Тютчев говорит о лжи.

«Silentium!» (1830) бесспорно восходит к «Невыразимому» (1819) Жуковского. Оба поэта зовут к молчанию. Но для Жуковского оно – средство **выразить** полноту чувства перед лицом красоты: «И лишь молчание понятно говорит». Для Тютчева молчание – средство **охранить** истинность душевного переживания от размена на фальшивую монету слов, уберечь таинственную жизнь души от посягательств внешнего, пошлого.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, -
Питайся ими – и молчи.

Чувство всегда истинно. Фальшивых чувств не бывает. Оно становится фальшивым, облекаясь в слова, - и не только когда человек заведомо лицемерит (восхищаясь вслух и презирая в душе), но – вот что важно! – когда он искренне стремится сообщить свое переживание другому. Слово усреднено, обесценено своим стандартным словарным значением. Словарь определяет *любовь* как *склонность, пристрастие*, а также как *чувство самоотверженной и глубокой привязанности, сердечного влечения*. – «Я люблю...» - может быть отнесено к бесконечно длинному перечню объектов, от сорта конфет до Родины.

Язык дает, разумеется, возможность уточнить, о какой именно любви идет речь. Но от этого не много проясняется, потому что у каждого человека индивидуальный жизненный опыт и свое наполнение этого слова. Опираясь на этот опыт, Тютчев назвал любовь - «поединок роковой» («Предопределение», 1852). А Ж. де Сталь, о которой недавно шла речь, сказала: «Любовь – это эгоизм вдвоем». Достаточно, впрочем, заглянуть в любой сборник афоризмов, чтобы понять, что люди, чьи высказывания собраны под общей рубрикой, выступают в ролях тютчевских «двух голосов», - с той лишь разницей, что голосов будет много больше.

Однако и это не всё. Не только других, но и самих себя мы путаем, облекая наши чувства в слова. Можно любить нескольких друзей, - но это ведь разные люди, и наша любовь к ним будет разной: разносильной и разнокачественной. Можно любить и одного-единственного человека – но и это чувство не может пребывать неколебимым: любая живая эмоция постоянно мерцает: приугасает, снова вспыхивает, на нее падают тени и рефлексии других переживаний, направленных нами на этого же человека: жалости, восхищения, ревности, досады, - даже ненависти, наконец! И эти, попутные эмоции тоже неустойчиво колеблются. Так что же мы проясняем себе (а тем более другим), говоря: «Я люблю», «я хочу», «я боюсь», «я верю», «я радуюсь», «я сомневаюсь», «я надеюсь», «я страдаю»?..

Что вообще слышит другой человек, слушая нас? Он слышит слова, которые в его памяти и сознании пробуждают его собственные переживания, образы и ассоциации. Картина, которая возникает перед ним, - иная. Все люди хотя бы раз в жизни (а чаще много-много раз) сталкиваются с открытием, что кто-то понял их неправильно. Истина же такова, что люди вообще не могут правильно понять чужие мысли и чувства. Различна может быть только степень аберрации. Об этом – тютчевская миниатюра:

Нам не дано предугадать,
Как наше слово отзовется, -
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Характерное словечко *как бы*, паразитирующее в сегодняшней речи, у Тютчева (и, между прочим, у Достоевского тоже) есть один из специфических носителей модальности - язык силится и не может передать полноту явления:

Как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом...
 Как бы горячих ног ея коснулись ключевые воды...
 Как бы эфирною струею по жилам небо потекло...
 Бьешься на пороге как бы двойного бытия...
 Весь день стоит как бы хрустальный...
 Смотрю и я, как бы живой...

Эта косность языка – одна из причин (не единственная), почему даже в любви близость и счастье даются человеку ущербными, омраченными.

В тютчевскую тему любви входит его богатый и очень печальный опыт.

Молодость он провел в Германии и там же, 23-х лет, женился на вдове русского дипломата Элеоноре Петерсон. Брак их был удачным - все 12 лет, до смерти хрупкой здоровьем жены. Долгие годы спустя Тютчев с тоской вспоминал о ней. И однако, еще при ее жизни он полюбил другую женщину – Эрнестину Дёрнберг. Впоследствии она стала его второй женой (у нее этот брак также был вторым).

В 1844 г. Тютчев возвращается на родину. Он продолжает служить по министерству иностранных дел и со временем утверждается, уже до конца жизни, в должности председателя комитета цензуры иностранной. У него большая семья, и она продолжает прирастать (трое детей от Элеоноры и трое – от Эрнестины). Двух дочерей определили для воспитания в Смольный институт. Через них Тютчев познакомился с Еленой Денисьевой, племянницей инспектрисы Смольного. Он был тогда уже немолодым человеком (под пятьдесят), она – ровесницей его дочери.

Общество, склонное стоять на страже скорее условностей, чем морали, посмотрело бы на это сквозь пальцы, будь Денисьева замужем. Но связь женатого человека с незамужней девушкой, связь публичная, скандальная! Денисьева была такой же увлекающейся натурой, как Тютчев, но более эксцентричной, склонной к крайностям. Она не стремилась сохранить их отношения в тайне. – «Вот чем она дорожила: чтобы целый мир знал, чем она для меня...» - Биографы впоследствии не без оснований сравнивали Денисьеву с надрывно-экзальтированными героинями Достоевского, с толстовской Анной Карениной. Зрелище человеческой души, где из-под тонкого покрова принятых форм рвутся неуправляемые, неконтролируемые силы, - его Тютчев перенес в свою поэзию не из книг.

В душе своей, как в бездне, погружен,
 И нет извне опоры, ни предела...

Тютчева осуждали: он практически открыто содержал вторую семью; Денисьева родила ему троих детей. Но несравненно более тяжкое осуждение пало на нее.

Две силы есть – две роковые силы,
 Всю жизнь свою у них мы под рукой,
 От колыбельных дней и до могилы, -
 Одна есть Смерть, другая – Суд людской.

.....
 Да, горе ей – и чем простосердечней,
 Тем кажется виновнее она...
 Таков уж свет: он там бесчеловечней,
 Где человечно-искренней вина.

(«Две силы есть...», 1869)

Сетуя на жестокость света, Тютчев в то же время сам не был в силах отказаться от любви, которая – он прекрасно это понимал – несла несчастье. Его чувство было сильным, но способности к самоограничению в себе не содержало. А Денисьева, всем пожертвовавшая своей любви, хотела владеть тем, за что заплатила такую дорогую цену: время, внимание любимого человека, - как можно больше! В нем была вся ее жизнь. У Тютчева же была и другая жизнь, где ей не было места. Они измучили друг друга, но не могли расстаться. С горечью Тютчев видел себя в роли палача и отсюда вынес свой

страшный опыт: любовь – поединок, в котором гибнет тот, кто больше любит, кто большим пожертвовал, потому что более любящий и есть более слабый. Любовь стала слабостью – вместо того, чтобы быть силой; искушением, родственным искушению смерти («Близнецы», 1852). Любовь стала орудием убийства:

Судьбы ужасным приговором
Твоя любовь для ней была,
И незаслуженным позором
На жизнь ее она легла!

.....
О, как убийственно мы любим!
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!..

(«О, как убийственно мы любим!», 1851)

Стихи, посвященный Денисьевой, составляют отдельный, так называемый «денисьевский цикл» любовной лирики Тютчева. Его доминанта – страдание и надрыв, мучительная раздвоенность души, которая даже в любви не способна выдвинуться за пределы своего эгоистического Я, сама рефлексивует над этой неспособностью и страдает от нее. В трактовке любви Тютчев также есть своего рода поэтический эквивалент Достоевского.

В 1864 году Денисьева угахла от чахотки. – «Всё кончено – вчера мы ее хоронили. <...> Пустота, страшная пустота. И даже в смерти – не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то...» - Не в силах оставаться на месте, Тютчев на год уезжает за границу: Швейцария, Франция, Италия...

Здесь сердце так бы все забыло,
Забыло б муку всю свою,
Когда бы там – в родном краю –
Одной могилой меньше было...

(«Утихла биза...», 1864)

Половина стихотворений «денисьевского цикла» написана уже после смерти Елены. Они связаны страшным чувством призрачной, фиктивной жизни – «как бы жизни», продолжающейся по инерции. – «Жизнь, как подстреленная птица...» («О, этот Юг, о, эта Ницца!..») – «Я был при ней, убитый, но живой...» («Весь день она лежала в забытьи...») – «Мертвенность души моей рассея...» («Есть и в моем страдальческом застое...») – «Вот тот мир, где жили мы с тобою...» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»).

Во сне ли это снится мне,
Или гляжу я в самом деле,
На что при этой же луне
С тобой живые мы глядели?

(«Опять стою я над Невою...», 1868)

Тютчев допивал осадок из своей чаши. Все лучшее уходило, ушло – оставались горечь, бесполезное раскаяние - и пустота.

Как ни тяжел последний час –
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья, -
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья.

Так он прожил еще девять лет.

Влияние, которое поэзия Тютчева имела на современников, шло преимущественно через тех немногих, кто оказался к нему восприимчив и сам был масштабной, авторитетной фигурой: Тургенев, Лев Толстой, позднее – Блок. В.В.Кожин пустил в оборот выражение «поэты тютчевской плеяды», куда относит так называемую «поэзию мысли»: творчество Глинки, Шевырева, Хомякова, Вяземского, Бенедиктова... Такое

объединение выглядит достаточно условным не только из-за пестроты этого ряда: декабрист, идеологи славянофильства, поэт пушкинского круга, эпигон-романтик, - но прежде всего потому, что никакого непосредственного влияния на их лирику Тютчев не имел и родство их весьма относительно.

По этой же причине трудно говорить о Тютчеве - это иногда делается - как о представителе «третьей волны» русского романтизма. Одна фигура, во всяком случае, не «волна». Но романтизм Тютчева – несомненный. Он только особого рода. Это романтизм, открывающий глубокие антиномии вселенской жизни и человеческой души, их контрасты и трагические разломы. Он внутренне родственен не XIX, а XX веку и там обрел свое продолжение: Блок, Хлебников, Заболоцкий, Тарковский... - «О вещая душа моя!..» - назвал Тютчев одно из своих стихотворений.

Так, ты – жилища двух миров,
Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески-неясный,
Как откровение духов...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Можно ли говорить о «предтечах» Тютчева в русской поэзии? О последователях? О «тютчевской поре»? Почему?

2. Что такое пантеизм? Как именно он проявляется в тютчевской лирике?

3. Чем оказался близок поэту паскалевский образ человека: «мыслящий тростник»? В чем видится Тютчеву особое положение человека в мире?

4. Воспроизведите по памяти ассоциативно-образные цепочки «Хаос - » – «Космос - » (В.Н.Касаткина). Какая из них является первичной по отношению к другой? Какое миропонимание это отражает?

5. Найдите стихотворения Тютчева, в которых присутствует мотив романтического двоемирия. В чем конкретно это выражается? Какие еще признаки романтического метода наблюдаются в его лирике? Какие образы, слова, символы и т.п. для нее характерны?

6. Что можно сказать о религиозных взглядах Тютчева на основании его лирики? Об исторических?

7. Сопоставьте любовную лирику Пушкина – и Тютчева. Чем различны внутренние установки лирических героев? К каким последствиям это приводит?

8. Сравните «Невыразимое» Жуковского и «Silentium!» Тютчева. Что общего в их теме? Чем различаются проблемы, поставленные на этом основании?

9. Объясните, как Вы понимаете слова К.В.Пигарева: «Баратынский – это мыслящая поэзия, а Тютчев – поэтическая мысль». В чем разница?

10. Составьте аннотации нескольких (4-5) статей о творчестве Тютчева из сборника: Ф.И.Тютчев: pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских исследователей и мыслителей. – СПб., 2005.

Библиографический список

Основной

1. Берковский Н.Я. Ф.И.Тютчев // Берковский Н.Я. О русской литературе. – Л., 1985. – С.155-199.

Дополнительный

2. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И.Тютчева. – М., 1978.

3. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. – М., 1976.

4. Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. – М., 1962.

5. Тютчевский сборник. – Таллинн, 1990.

6. Ф.И.Тютчев: pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских исследователей и мыслителей. – СПб., 2005.

Лекция 15. Афанасий Афанасьевич Фет (1820-1892) «Искусство для искусства» и поэты фетовского круга

В начале XIX века расцвет и движение поэзии были связаны с углублением взгляда на личность, повлекшим за собой и художественную перестройку: разрушение жанровой системы и устойчивых стилей, обогащение палитры изобразительно-выразительных средств. В середине века проблемный узел завязывается вокруг самой сферы действия поэзии: может ли она быть привлечена к решению остро обозначившихся социальных задач или такая роль будет для нее лишь второстепенной и даже навязанной?

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

Так, отчасти вызываясь, высказался А.А.Фет – и этот его эстетический манифест, сохраняя за красотой одну только область – **чистое** искусство, самое это искусство оставлял в более чем неопределенном положении. Красоте не нужны песни, ее, красоту, воспевающие. А чему – или кому – они нужны? Неважно. Искусство принципиально не рассматривается под утилитарным углом зрения. Это искусство **для искусства**, и только. Таким образом, обе формулы получили хождение как синонимичные: «чистое искусство», или «искусство ради искусства».

К народу возбуждать вниманье сильных мира –
Чему достойнее служить могла бы лира?..

- не менее определенно заявил Н.А.Некрасов, признанный глава поэзии гражданского направления.

Эти две позиции не могли не оформиться в своем крайнем выражении как противовесные. Но крайность их отчетливо ощущалась, и оба лагеря – «гражданская» и «чистая» поэзия – не могли существовать в полной и глухой изоляции друг от друга. Притом, что каждое из этих светил – Фет и Некрасов – имело своих спутников, их «орбиты» были часто очень удаленными и пересекались с орбитами соседней «спутниковой системы». Были и «беззаконные кометы», и одинокие солнца – Тютчев, например.

Но сначала – о Фете. Его путь, в жизни и в лирике, оказался долгим. Но имя его стало известно уже в 1840-х годах, и по этой причине рассмотрим его творчество сейчас.

Происхождение Фета темно. Сын немецкой мещанки Шарлотты Беккер, он появился на свет в русской помещицкой усадьбе Новоселки через два месяца после того, как ее привез туда владелец усадьбы - А.Н.Шеншин, лечившийся на водах в Гессен-Дармштадте. Последовав за ним, она бросила семью: отца, дочь, мужа – И.Фёта. Родившийся мальчик был записан в метрических книгах как сын Шеншина; но он им не был, хотя и И.Фёт его не признавал.

Подлог выплыл наружу, когда ему было уже 14 лет, и обозначил резкий перелом в жизни подростка. Он потерял фамилию, которую привык считать своей, а вместе с ней – семью, происхождение, права на наследство, будущность – даже национальность. Из русского дворянина он превратился в человека без роду, без племени. Его отвезли в далекий лифляндский пансион под фамилией Фёт, разрешение на которую с большим трудом было получено у семьи бывшего мужа Шарлотты. Эта фамилия спасала его от клейма незаконнорожденности, но не от потрясения, которое он испытал после такой метаморфозы в своей судьбе.

Этот омраченный жизненный дебют определил направление личности Фета. Окончив словесное отделение Московского университета, он вступил в военную службу, к которой не ощущал никакого призвания: там было легче всего вернуть утраченное им дворянство. Наконец, ему жалуют офицерский чин и приводят к присяге на русское подданство. Но этому предшествует высочайший указ Николая I, окончательно отодвигающий право на потомственное дворянство до VIII ступени Табели о рангах:

отныне и в военной службе для его получения требовался чин майора. Фет смирился и мужественно тянул лямку 11 лет. Когда до майорства было уже рукой подать, новый царь – Александр II – вторично поднял планку: теперь потомственное дворянство давал только чин полковника.

Фет не выдержал. Он вышел в отставку и занялся энергичной деятельностью с целью разбогатеть и вернуть себе потерянный рай – положение в обществе. Одним из средств достижения своей цели он положил занятия литературой. Еще в годы учения в нем проснулся поэтический дар: «я как будто чувствовал подводное вращение цветочных спиралей, стремящихся вынести цветок на поверхность...»

15.1. Гармония мира в лирике Фета

Идеальнейший из идеальных русских лириков, Фет всю жизнь был убежденным певцом красоты. – «Поэзия, - писал он в статье «О стихотворениях Ф.Тютчева» (1859), - есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала; воспроизведение самого предмета было бы не только ненужным, но и невозможным его повторением». Как математик во всем видит числа и очертания, так художник видит разлитую в мире красоту.

И, однако, его близкий друг А.Григорьев признавался: «Я не видал человека, которого бы так душила тоска, за которого я бы более боялся самоубийства». Мир, выстроенный Фетом «из тонких линий идеала», был сублимированной частицей его собственной души, которой не нашлось - он сам не нашел ей - места в реальности. Он был *эстетической утопией*.

Современников поражало противоречие между его видимой личностью и стихами. С его духовно утонченным лирическим героем у Фета не было, казалось, ничего общего. В погоне за утраченным положением в обществе он сделался меркантилен и честолюбив. Приобрел имение, где активно хозяйствовал, воевал с ленивыми и непочтительными мужиками, ругал реформы, угрожавшие миру, куда он только-только начал входить. Его романсы появлялись в печати вперемежку со статьями о земледелии, где он сетовал на потравы своих полей крестьянскими гусями и на то, что законы плохо охраняют интересы помещика. Язвительный Д.Д.Минаев высмеял эту диковинную смесь в пародии, воспроизводившей слог всем хорошо знакомого стихотворения «Шепот, робкое дыханье...»:

...От дворовых нет поклона,
Шапки набекрень,
И работника Семена
Плутовство и лень.

На полях чужие гуси,
Дерзость гусенят,
Посрамленье, гибель Руси
И разврат, разврат!

Фет был живым опровержением хрестоматийного мифа о русском поэте – народолюбце и демократе. Его политические убеждения резко консервативны; в дневнике А.П.Чехова записан рассказ о Фете: что тот, проезжая мимо Московского университета, почитаемого им за рассадник прогрессивных идей, приказывал останавливаться и всякий раз плевал в его сторону.

В стремлении к своей цели Фет оторвался и от любви. Дочь бедного херсонского помещика Мария Лазич – он сам писал о ней другу как о возможности счастья и примирения с жизнью. Но она была бесприданницей, и Фет не нашел в себе решимости пожертвовать шансами на выгодную женитьбу. Трагическая гибель Марии в 1851 г. была

тяжелым ударом для Фета, но не помешала ему заключить брак по расчету с М.Боткиной, сестрой известного критика.

Все возраставший поэтический авторитет Фета, наконец, открыл ему доступ и в придворные сферы. Он вступил в переписку с великим князем Константином Романовым, который сам был небездарным поэтом и публиковался под инициалами К.Р.

Жизненная цель, которую Фет поставил перед собой и добивался с таким упорством, осуществилась. Он вернул себе потомственное дворянство, старую фамилию, получил придворный чин камергера (предмет мечтаний Фамусова) и разбогател. Но счастливым его эти приобретения не сделали. Потомственное дворянство осталось нереализованным правом: детей в браке Фета не было. Фамилия «Шеншин» только закрепила ситуацию раздвоения: всей России он был уже известен как Фет и прославил именно это, ненавистное ему имя. Жизнь Фета и сама незаурядная его личность оказались во многом исковерканы погоней за химерой социального успеха.

Возможно, это объясняет, почему он настаивал на своей идее чистой поэтической красоты. Лирический душевный контакт его героя с природой в жизни был вытеснен сельскохозяйственными предприятиями; любовные чувства – браком с богатой невестой; поэтические вдохновения обладали, помимо всего прочего, рыночной ценностью.

В лирике Фета было все, чего не было в его жизни. В его жизни – то, чему был воспрещен доступ в лирику. Романтическое противоречие идеала и действительности в судьбе Фета получило свое оригинальное преломление: он мог жить в обоих этих мирах, но только наглухо изолировав их друг от друга. Его стихи – заклятие границы:

Только в мире и есть, что тенистый

Дремлющих кленов шатер.

Только в мире и есть, что лучистый

Детски задумчивый взор.

Только в мире и есть, что душистый

Милой головки убор.

Только в мире и есть этот чистый

Влево бегущий пробор.

(1883)

Здесь пролегает граница, отделяющая гармонию мира Фета от гармонии Пушкина.

У Пушкина – представление о подвижном равновесии бытия, синтез полярных начал. Мир, состоящий из житейских забот и идеалов, горя и радости, расцветов и упадков, сменяющих друг друга. Мир движущийся и полный противоречий – впрочем, это одно и то же. Над головой человека в этом мире светит солнце и бушуют непогоды.

Мир Фета застыл. Он погружен в неподвижный воздух оранжереи, через стекло которой проходят лучи светил, но больше – ничего: ни звука, ни дуновения ветерка из внешней реальности с ее грубыми житейскими заботами. Любое движение угрожает нарушить это хрупкое равновесие. Отсюда известное определение поэзии Фета как «парковой»: это поэзия облагороженного, окультуренного природного пространства, притом пространства замкнутого, - не как тюрьма, но как рай, как иной уровень бытия. Фет – поэт фаустовского: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»

Мы одни; из сада в стекла окон

Светит месяц... тусклы наши свечи;

Твой душистый, твой послушный локон,

Развиваясь, падает на плечи.

.....
На суку извилистом и чудном,

Пестрых сказок райская жилица,

Вся в огне, в сияньи изумрудном,

Над водой качается жар-птица;

Расписные раковины блещут
 В переливах чудной позолоты,
 До луны жемчужной пеной мещут
 И алмазной пылью водометы...

(«Мы одни; из сада в стекла окон...», 1847)

Первая книга стихов Фета – «Лирический Пантеон» (1840) – была еще подражательной, зато сборник 1850 года доставил ему славу, признанную даже его будущим оппонентом Н.А. Некрасовым и недоверчивым к поэзии Л.Н. Толстым. Дружбу с последним Фет сохранял всю жизнь. Как известно, Толстой из современных ему поэтов так восхищался одним только Тютчевым. Но если Тютчев был поэтом трагических диссонансов, то Фет – певцом упоения жизнью. Тютчев апеллировал к мысли, Фет – к чувству.

Лирика его, по существу, не поддается даже тематическому жанровому делению: пейзажная, любовная и т.п. Фет сам декларировал свой круг тем как единое целое в знаменитом стихотворении «Я пришел к тебе с приветом...» (1843): он приходит рассказать о весенней заре, о страсти, о песне, которая просится из души.

Он разрабатывает все темы, которые принято называть «вечными», но сводит их к общему знаменателю: красоте. Неслучайно работа Д.Д. Благого о творчестве Фета называется «Мир как красота». Красота мира – природа, красота чувства – любовь, красота творческого духа – искусство. Все эти темы, таким образом, существуют у Фета в неразрывном синтезе:

Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали
 Лучи у наших ног в гостиной без огней.
 Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
 Как и сердца у нас за песню твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
 Что ты одна – любовь, что нет любви иной,
 И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой...

(«Сияла ночь. Луной был полон сад...», 1877)

Природа и человек достигают у Фета глубочайшего взаимопроникновения, и это также – единство в красоте. Они звучат в лад друг другу. К уже названным стихотворениям можно добавить «На заре ты ее не буди...» (1842), «Пчелы» (1854), «Море и звезды» (1859), «В дымке-невидимке» (1873) и множество других. Всем своим существом человек откликается на игру луны в тучах, на песню пчел, вползающих в гвóздики душистой сирени, на волнение моря в звездной ночи, на аромат цветущих яблонь.

«Неподвижность» фетовского мира важно понять правильно. Она не тождественна, конечно, механической статичности. Это не застойность, а **пребывание** в красоте. Фет интуитивно стремится снять противоречие между переживанием полноты мгновения и принадлежностью его к некому временному ряду, т.е. к тому, что движется, идет на ущерб. Самым знаменитой находкой его в этом направлении стало стихотворение «Шепот сердца, уст дыханье...» (1850). Перед нами мир, полный движения, - но оно из глагольных форм перетекло в существительные, закрепилось в них. Субстантивировались даже эпитеты:

Шепот сердца, уст дыханье,	<i>шептать, дышать</i>
Трели соловья,	<i>петь</i>
Серебро и колыханье	<i>серебряный, колыхаться</i>
Сонного ручья,	

Свет ночной, ночные тени,	<i>светлеть, темнеть</i>
---------------------------	--------------------------

Тени без конца,
Ряд волшебных изменений *изменяться*
Милого лица,

Бледный блеск и пурпур розы, *блестящий, пурпурный*
Речь не говоря, *молчать*
И лобзания, и слезы, *лобзать, плакать*
И заря, заря!..

Мир пронизан одновременно покоем – и вибрациями жизни. И действия, и акциденции (признаки) превратились в субстанции, волшебным образом ничего не утратив – напротив, приобретя как бы дополнительную вескость и значимость. Этот прием вносит непередаваемое веяние благодати в стихотворение. Здесь примиряются враждующие антитезы бытия, тот самый «покой в бурях», которого тщетно искал лермонтовский Парус. Мгновение равно вечности. То, что позади и впереди него, оставлено за рамкой картины:

Не спрашивай: откуда появилась?
Куда спешу?
Здесь на цветок я легкий опустилась
И вот – дышу.

(«Бабочка», 1884)

Даже стихотворения, «героинями» которых являются статуи – «Диана» (1847), «Венера Милосская» (1856), - представляют их живыми в самой их застылости:

И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

Мертвая неподвижность – это неподвижность мира, из которого красота уходит, ушла. Он лишается смысла, помимо того, зловещего, который имеет страшный сон. В странном и жутком стихотворении «Никогда» (1879) воскресший герой встает из гроба, чтобы увидеть мертвую природу, опустелую землю, мир, где «в пространстве затерялось время».

...Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула?..

Жизнь вне связи с целым не только невозможна, но бессмысленна. *Никогда* - не только «время действия», указание на его исчезновение в обезлюдевшем мире, но одновременно своего рода заклинание: *да не будет!*

На Фета сильно воздействовала философия А.Шопенгауэра. Шопенгауэровский образ – «Мир как воля и представление» - положен в основу стихотворения «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864). Но Фету видится не темная «воля», а светлый образ «солнца мира», чьи отблески суть явления земной жизни. Время – это творческая греза вечности, и живущий во времени человек, погружаясь в сон внутри этого сна, смутно прозревает свои и мира истоки:

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,

И каждый луч, плотской и бесплотный, -
 Твой только отблеск, о солнце мира!
 И только сон, только сон мимолетный...

Такой же отблеск вечного во временном – величайшая тайна Бога: горение поэтического духа в груди «бессильного и мгновенного» человека («Не тем, Господь, могуч, непостижим...», 1879). Но видится здесь и нечто пугающее. Дерзостное соперничество поэта-творца с Богом-Творцом - это вызов, нарушение какого-то смутно ощущаемого запрета, оваянного угрозой. Такая аналогия рождается у поэта, наблюдающего низкий, опасный полет ласточек над чуждой им водной стихией («Ласточки», 1884).

С годами светлый фетовский мир несколько омрачается. Проступают «тютчевские» образы и интонации, связанные с сожалением об уходящей жизни, о творческом огне, который вместе с нею уходит «в ночь» («А.Л.Бржеской», 1879). Резкие черные тени падают от факела, который поднимает над собой человек, и угрожающе смыкаются за его спиной.

И тем ужасней сумрак ночи,
 Чем ярче светоч мой горит.

(«Светоч», 1885)

Уже в стихотворениях 1850-х гг. местами возникали эти трещины и расколы, сквозь которые проникает смятение - прежде всего там, где герой теряет чувство связи с соизмеримыми ему природными локусами: в море («На корабле», 1857) или лежа лицом к небу, когда возникает иллюзия повисания над бездной («На стоге сена ночью южной...», 1857):

И с замираньем и смятеньем
 Я взором мерил глубину,
 В которой с каждым я мгновеньем
 Все невозвратнее тону.

В эстетическую утопию Фета «грубо-насмешливо» вторгается реальное, земное время – стуком маятника в бессонную ночь («Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури...», 1860-е гг.). Теперь уже приходится взывать к силам, способным остановить это пожирающее время, обессмертив одно его прекрасное творческое мгновение:

О, войди ж в этот мрак, улыбнись, благосклонная фея,
 И **всю жизнь в этот миг я солью**, этим мигом измерю,
 И, речей благовонных созвучием слух возлея,
Не признаю часов и рыданьям ночным не поверю.

И эти силы по-прежнему откликаются на призыв Фета. Современников поражала юношеская свежесть чувств, которой дышали «Вечерние огни» 70-летнего поэта – четыре сборника, опубликованные под общим заглавием в 1883-1891 гг. Но там оживают и далекие мучительные воспоминания о Марии Лазич, ушедшей из жизни 35 лет назад. Отношения *мига*, *времени* и *вечности*, с которыми Фет так хорошо умел управляться, становятся трагически диссонансными. Ход времени уносит человека и его счастье, и «радостный миг» становится таким же гнетущим воспоминанием, как мгновение разлуки.

Долго снились мне вопли рыданий твоих, -
 То был голос обиды, бессилия плач;
 Долго, долго мне снился тот радостный миг,
 Как тебя умолил я – несчастный палач.

Проходили года, мы умели любить,
 Расцветала улыбка, грустила печаль;
Проносились года, - и **пришлось уходить**:
Уносило меня в неизвестную даль.

Подала ты мне руку, спросила: «Идешь?»
 Чуть в глазах я заметил две капельки слез;
 Эти искры в глазах и холодную дрожь
 Я в бессонные ночи **навек** перенес.

(1886)

«Светлых» стихотворений у Фета, в общем, больше, чем «темных». Но и те, и другие за самыми редкими исключениями чуждаются всего «идеологического»: они – о личном, внутреннем, частном. Таких поэтов было немало в пушкинское время: взять хотя бы Дельвига. Таким, собственно, был и Тютчев. Но середина века с ее острым чувством исторического порога, актуализировавшей социальной проблематикой оттеняла такую позицию как вызывающую. Тютчев был просто не ко времени – его не замечали. Фет же был демонстративно не ко времени. Он всячески подчеркивал свое презрение к злобе дня, к политике как предмету поэзии. Его резкое неприятие некрасовской линии вылилось в агрессивное стихотворение «Псевдопоэту» (1866), где он определяет место для «низкопоклонных» стихов, вывалинных в грязи на потребу толпе: «на рынок!»

Там сбыт малеванному хламу,
 На этой затхлои площади.
 Но к музам, к чистому их храму,
 Продажный раб, не подходи!

Таким образом, именно Фет стал знаменем идеи «чистого искусства», или «искусства ради искусства», теоретическую платформу которого в России разрабатывали критики А.В.Дружинин, В.П.Боткин, П.В.Анненков – оппоненты «натуральной школы». Стремясь опереться на непререкаемые авторитеты, они ссылались на Пушкина, на его противопоставление поэта и толпы: «Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв...». Однако то, что в пушкинское время было декларацией независимости поэзии, сейчас, в новых условиях, виделось иначе: стихи Фета, по остроумному выражению критика, казались «возмутительными своей невозмутимостью».

Существо претензий современников к Фету хорошо сформулировал Ф.М.Достоевский. Представьте себе (писал он), что на другой день после страшного лиссабонского землетрясения выходит в свет газета, в которой уцелевшие жители ждут найти сведения о размерах катастрофы, о принимаемых мерах и прочее – и вдруг находят там что-нибудь вроде «Шепот, робкое дыханье...». Должно быть, они «тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать «в дымных тучках пурпур розы» или «отблеск янтаря», но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни».

Правда, - прибавлял Достоевский, - впоследствии они бы поставили ему за такое стихотворение памятник.

Достоевский был и прав, и неправ в своей оценке. Действительно, аполитизм Фета был вызывающим. Но «безглагольность» стихотворения, поэтические новации были не последней причиной бурной реакции отторжения. Сходным было и восприятие «проклятого поэта» - Ш.Бодлера во Франции. Оно объяснялось не столько содержанием его стихов, сколько их функциональной ролью: ломкой традиции.

15.2. Художественное новаторство лирики Фета

Среди поэтов – своих современников Фет ушел далее прочих на пути чисто художественных открытий и экспериментов.

Восприимчивость к многообразию и красочному богатству мира вынуждала его жалобы: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» («Как мошки зарею...», 1844).

Подобные сетования исходили и от его предшественников. Но Тютчев относил их к закрытости внутреннего мира человека от другого человека. Жуковский сожалел о невыразимости *горнего* в *дальнем*, в земном языке. Материальные же, внешние красоты природы, по Жуковскому, без труда уловимы в слове: «легко их ловит мысль крылата». Лирика Жуковского в изображении предметности природы, в общем, довольствуется традиционными художественными приемами; новации здесь робки и редки. Только там, где он стремится выразить «то, что слито с сей блестящей красотой», возникают усложнения образности и поэтики.

Напротив, для Фета уже материальное видится таким бесконечно богатым, что требует дополнительных возможностей и средств: «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей!»

Из этой потребности рождаются поэтические новшества Фета: импрессионистичность, усложнение метафоры, музыкальность, проявляющая себя на разных уровнях: как в звуковой организации стиха (эвфонии), так и в ассоциативных принципах композиции.

Понятие **импрессионизм** к лирике приложимо, разумеется, лишь в относительном смысле. Французская школа импрессионистской живописи (К.Моне, П.Сезанн, О.Ренуар, К.Писарро, А.Сислей, Э.Дега и пр.) делала акцент на изменчивости и яркой красочности мира – с рефlekсами, цветными тенями, эффектами световоздушной среды. Одна из важнейших задач – передать субъективный характер впечатления («impression»), его мимолетность; отразить **текущую** жизнь природы в **индивидуальном** видении человека. Трепетное, незавершенное, фрагментарное, увиденное свежим взглядом – такова природа глазами импрессионистов.

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немойю,
Засветилось на том берегу.

(«Вечер», 1855)

Субъекта действия нет. Есть впечатление от самого действия, отраженное в сознании человека (безличные глагольные формы).

Связное, плотное описание рассыпается на «кадры» - образы эмоционально значимых, выделенных из целого впечатлений. Картина осени («Осень», 1854) складывается из образов мелькающих вдали грачей, падения сухих листьев, крика журавлей, прыгающего по ветру перекасти-поля.

Современников Фета кадровая композиция его стихотворений подвигала на юмористические вариации – то более, то менее беззлобные. Особенно досталось стихотворению «Шепот сердца, уст дыханье...» (в так называемой «тургеневской редакции» 1856 г. – «Шепот, робкое дыханье...»). Критики иронически предлагали читать его от конца к началу, уверяя, что при этом ничего не изменится. Действительно, номинативные конструкции и при чтении задом наперед не нарушали грамматических норм. Но всерьез такую операцию проделать невозможно: начинает течь назад время – и природное (от зари через ночь – к вечеру), и психологическое, время любовного свидания. Ср.:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

И заря, заря!..
И лобзания, и слезы,
Отблеск янтаря,
В дымных тучках пурпур розы,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

Милого лица
Ряд волшебных изменений,
Тени без конца,
Свет ночной, ночные тени,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Сонного ручья
Серебро и колыханье,
Трели соловья,
Шепот, робкое дыханье.

Импрессионистические штрихи, как бы выхваченные случайным бликом «ночного света» из полутьмы сада, создают полускрытую для внешнего нескромного взгляда картину любовной встречи, где за скобки изображенного вынесено не только всё интимное, но с ним – и «невыразимое»: духовное значение этого события. И то, и другое сознательно недосказано, недоступно для посторонних.

Чисто внешним образом такие конструкции легко пародировались. – «Ночи звезды, звезды ночи, / Платья шелест, шелест платья, / Ручки, ножки, ножки, ручки...» - издевался третьеразрядный критик В.П.Буренин. Фет был постоянным объектом насмешек Д.Д.Минаева и даже «авторов» К.Пруткива, один из которых (А.К.Толстой) сам был лириком фетовского лагеря.

Музыкальный принцип композиции, основанный на непрямых связях и индивидуальных ассоциациях, навлек на себя злую и точно нацеленную насмешку - так, стихотворение Фета «В дымке-невидимке...» спародировано «Блестками во тьме» Пруткива-Толстого:

В дымке-невидимке
Выплыл месяц вешний,
Цвет садовый дышит
Яблонью, черешней.
Так и льнет, целуя
Тайно и нескромно.
И тебе не грустно?
И тебе не томно?

Над плакучей ивой
Утренняя зорька...
А в душе тоскливо,
И во рту так горько.
.....
В синеве небесной
Пятнышка не видно...
Почему ж мне тесно?
Отчего ж мне стыдно?

Не случаен интерес, проявленный к лирике Фета русскими композиторами. П.И.Чайковский писал: «Это поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом. Для человека ограниченного, в особенности немзыкального, пожалуй, это и бессмыслица».

Музыкально «ориентированная» поэзия Фета одушевлена желанием раздвинуть пределы выразительности для слова, вывести его за рамки понятия. В этой связи Д.Д.Благой отмечает исключительную восприимчивость Фета к музыкальным образам вообще, необыкновенное разнообразие строфики, создание жанрового обозначения *мелодии*. В качестве примера можно привести строфу из стихотворения 1859 г.:

Сны и тени –
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие,
Все ступени
Усыпленья

Легким роем преходящие...

- или белые стихи в гейневском духе «Я люблю многое, близкое сердцу...» (1842), где тихий идиллический пейзаж (остров на озере и песнь соловья в лунную ночь) рождает глубоко индивидуальную реакцию чувства и сознания, как бы не укладывающуюся в традиционный метр:

Странные мысли
Приходят тогда мне на ум:
Что это – жизнь или сон?
Счастлив я или только обманут?

Нет ответа...

Мелкие волны что-то шепчут с кормою,
Весло недвижимо,
И на небе ясном высоко сверкает зарница.

Образ *сна* – вообще один из наиболее значимых у Фета, наряду с прочими, обозначающими бесформенные стихии и состояния: *метель, весна, мгла, лазурь, огонь, ночь, полет, песня* и пр. Значение их в ряде случаев предвосхищает, по замечанию Б.Я.Бухштаба, блоковские: происходит развитие ассоциативной семантики, деформация словесных значений с переносом смыслового центра на эмоциональные ореолы слова.

Вдалеке замирает твой голос, горя,
Словно за морем ночью заря,
И откуда-то вдруг, я понять не могу,
Грянет звонкий прилив жемчугу.

Уноси ж мое сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль;
И все выше помчусь серебристым путем
Я, как шаткая тень за крылом.

(«Певице», 1857)

У Фета – в русской поэзии впервые в таком объеме – находит свое полноценное воплощение *суггестивный тип лирического сознания*: внушаемые настроения, непереложимые в однозначные логические фразы. На этой основе происходит дальнейшее (в отношении к романтической поэзии начала века) усложнение и акцентуация тропа; он становится уникально-единичным, существует на пределе выразительности: «стужа мертвых грез», «серебряное эхо», «как месяц за рошей, печаль», «звезд золотые ресницы», «овдовевшая лазурь», «горькая сладость роз»...

Былое стремленье
Далеко, как выстрел вечерний.

(«Как мошки зарею...», 1844)

Не узнаю растущей силы
В алмазных призраках листвы.

(«Еще вчера, на солнце млея...», 1864)

И в звездном хоре знакомые очи
Горят в степи над забытой могилой.

(«Измучен жизнью...», 1864)

Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет.

(«Я тебе ничего не скажу...», 1885)

Застывший, вьюгой убеленный,
Стучусь у сердца твоего...

(«Прости! во мгле воспоминанья...», 1888)

Лирика Фета, таким образом, оказалась дорóгой от романтиков к символистам. Именно на этом пути будет предстоять обновление поэтической системы XX века на его «серебряном» этапе, когда поэзия окрепнет в достаточной степени, чтобы создать нечто принципиально новое в сравнении с пушкинской эпохой. Не случайно вокруг ругаемого и высмеиваемого – с разных сторон и по разным поводам – Фета сплотились убежденные приверженцы, образовав целую поэтическую школу, противостоящую школе Некрасовской, «социальной» (более традиционной в художественном отношении).

Однако эти два враждовавших лагеря, как было с их предшественниками («Беседа» и «Арзамас»), делали одно общее дело русской литературы. Их самоощущение как антагонистов было лишь проявлением очередного культурного разлома, когда исчезает гигантская фигура Пушкина с его способностью к полноценному совмещению «общественного» и «эстетического». Споры о том, кто из двоих – Некрасов или Фет – значительнее и выше, прекратились с их смертью. А их поэзия осталась.

15.3. Поэты фетовского круга

Многие поэты, традиционно причисляемые к некрасовскому и особенно к фетовскому лагерю, в своем творчестве испытывали влияние «оппонентов», подчас очень значительное. Я.П.Полонский нередко обращается к социальной проблематике; у И.С.Никитина есть «чистая» пейзажная лирика. Таким образом, говоря о «школах» в русской поэзии середины века, мы имеем в виду не два стабильных, неподвижных феномена «некрасовцев» и «фетовцев», а, скорее, две тенденции. Относительно того или иного конкретного автора чаще можно говорить лишь о преимущественной его склонности к одной из них.

15.3.1. Аполлон Александрович Григорьев (1822-1864)

Биографически имя Григорьева связано с именем Фета: они стали друзьями еще в университете. Но Григорьев-поэт, пожалуй, равноудален от всех крупных поэтических фигур этого времени: он обычно пренебрегает социальными мотивами, однако смятенный внутренний мир его героя ничуть не отзывается фетовской гармонической благодатью и скорее заставляет вспомнить о М.Ю.Лермонтове, Ф.И.Тютчеве, Ф.М.Достоевском. Не случаен для его стихов образ кометы, падучей звезды; он отражает самоощущение автора:

И дано, говорят, той печальной звезде
Искушенья посеять одно,
Да лукавые сны, да страданье везде,
Где рассыпаться ей суждено.

(«Над тобою мне тайная сила дана...», 1843)

Жизненный путь Григорьева определяется не только его деятельностью поэта, критика, журналиста. Это путь человека богемы, чей стиль существования почти скандален: запутанные, мучительные отношения с женщинами, пьянки, долговая тюрьма...

Сложность самоощущения, противоречия владеющих им страстей нашли своеобразное выражение в тяготении Григорьева-поэта к форме лирического цикла. Составляющие его части фиксируют разные состояния души героя, разные моменты

развития его чувств (чаще всего – к женщине); разные грани Ее образа, воссоздаваемого внутренним зрением. Характерно название цикла 1850-х гг.: «Дневник любви и молитвы», где большая часть стихотворений открывается союзом «и», задающим потенциально бесконечную присоединяющую модель: «И каждый раз, когда, колена преклоня...», «И предо мной иконостас сиял...», «И помню я: свет черных, жгучих глаз...». Из семи сонетов цикла «Титания» (1857) шесть начинаются именем-обращением: «Титания!» - и каждый развивает самостоятельную лирическую тему. Такую же неограниченно углубляющуюся перспективу задают заглавия поэмы «Видения» (1846), циклов «Старые песни, старые сказки» (1846), «Импровизация странствующего романтика» (1858). Неуловимо ускользающий облик у героини «импровизаций»: она то «больная птичка запертая», то капризная «киска», то светлая, холодная, неумолимая, замкнутая в раме своей идеальной отрешенности, подавляющая своим совершенством и несущая страдания.

В цикле «Борьба» (1857) торопливо сменяют друг друга вспышки страсти со всеми ее причудливыми изгибами: попытка отречься от нее сменяется капитуляцией, элегическая интонация – цыганской венгеркой. Многообразие ритмов и строфики цикла поддерживает тему борьбы «на музыкальном уровне» (фрагменты XIII – «О, говори хоть ты со мной...» и XIV – «Две гитары, зазвенев...» - стали популярнейшими романсами).

15.3.2. Яков Петрович Полонский (1819-1898)

В лирике Полонского прошли практически все классические темы XIX века, и эта поэтическая отзывчивость неожиданно обернулась отсутствием «своего» читателя именно в те годы, на которые пришелся его творческий расцвет: в свете резкого размежевания идеологических позиций в литературном движении середины столетия свобода от тенденциозности казалась почти безыдейностью. – «Я всю свою жизнь был ничей, для того, чтобы принадлежать всем, кому я понадоблюсь, а не кому-нибудь», - писал поэт А.П.Чехову. Такая установка в глазах современников делала его отнюдь не «ничьим» - скорее, представителем «чистого искусства».

Между тем гражданская лирика не чужда Полонскому, хотя и не является у него доминантной, как у поэтов - «некрасовцев». В программном стихотворении «Бэда-проповедник» (1841) он выражает мысль, родственную декларации, которую сделает позже сам Некрасов в «Поэте и гражданине» («Не верь, что вовсе пали люди - / Не умер Бог в душе людей...»). Камни откликаются на проповедь слепого старца в пустыне.

Баллада «Миазм» (1868) подхватывает «петербургскую» тему: гнилые лихорадочные туманы, источаемые болотистой почвой столицы и уносящие человеческие жизни, - испарения гигантского кладбища, где зарыты кости тысяч безымянных строителей. А в «Узнице» (1878) Полонский откликается на арест Веры Засулич. Но характерно, что сочувствие его относится не к носительнице террористической идеи, а к молодой девушке, увядающей в душной тюрьме; здесь нет ничего «идеологического». Гуманность, терпимость, право на свободу полемики и выражения мнений – только их неизменно отстаивал Полонский. Стихотворение «Литературный враг» (1866) вызвано заключением в Петропавловскую крепость неизменного оппонента Полонского, сатирика Д.Д.Минаева.

Иль не знаете, что даже злая ложь
Облекается в сияние добра,
Если ей грозит насилья острый нож,
А не сила неподкупного пера?

Мученичество освящает даже неправду; вот почему автор провозглашает тост «за свободу мне враждебного пера» и за открытое продолжение спора «бескорыстных врагов», которое только и способно привести к торжеству истины.

Лучшие стихотворения Полонского – те, в которых проявился его талант находить поэзию в буднях жизни: «Финский берег» (1852), спародированный позднее К.Прутковым; «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит...», 1854), ставшая известным романсом; «Колокольчик» (1854) – любимое стихотворение самого поэта. Особенное обаяние «Колокольчика» – в зыбком взаимопроникновении реальности и сонных зимних грез путешественника, из которых постепенно проступают очертания двух равновероятных жизненных «сюжетов»: в одном из них подруга героя преданно ждет его дома, в другом – позабыла о нем. Бытовые подробности (самовар, печь, кровать «за цветной занавеской», лампадка перед иконой) наполняются таинственным поэтическим очарованием. Пугает подчеркнутая «симметричность» обоих вариантов, отсутствие видимых аргументов в пользу того или другого исхода. Невольно приходит мысль, что направление того пути, по которому пойдет человеческая жизнь, от самого человека, возможно, не зависит.

Критика отмечала, что в сравнении с Пушкиным и обыденное, и таинственно-поэтическое у Полонского форсированы, сгущены. Это выдвигает его в ряд предшественников символизма (А.Блок признавал Полонского одним из своих учителей):

Вечера настали мгlistые –
 Отсырели камни мшистые;
 И не цветиками розовыми,
 Не листочками березовыми,
 Не черемухой в ночном пару,
 Пахнет, веет во сыром бору –
 Веет тучами сгустившимися,
 Пахнет липами – свалившимися,
 Или мокрых листьев ворохом;
 Тишина пугает шорохом...
 Только там, за речкой тинистойю,
 Что-то злое и порывистое
 С гулом по лесу промчалось,
 Словно смерти испугалось...

(«В осеннюю темь», 1890)

Парные рифмы с раскатистыми дактилическими и гипердактилическими клаузулами создают эффект гулкого эха, которое зловеще отдается по всему стихотворению. Затухающие заударные слоги звучат так, словно кто-то бормочет колдовские заклятия. Из **ничего** – из сырости, из мрака, из запаха тлеющей листвы – сгущается безвидное **нечто**, мрачное и тревожное, и это **нечто** особенно пугает, потому что не показывается, обозначая себя только «гулом», общим смятенным ожиданием, которое от героя передается читателю. Темная сущность бытия, укрывающаяся за «цветиками» и «листочками», здесь обозначает себя, пожалуй, более впечатляюще, чем это можно было бы сделать в отвлеченных размышлениях. (Этот своеобразный «ноктюрн» – одно из самых тютчевских по мысли стихотворений Полонского.)

Изобразительность, звукопись, музыкально-ритмическое богатство стиха приближают Полонского к Фету. Есть и различия. Сам он написал Фету: «Твой талант – это круг, мой талант – линия. Правильный круг – это совершеннейшая, то есть наиболее приятная для глаз форма... но линия имеет то преимущество, что может и тянуться в бесконечность, и изменять свое направление».

У Полонского можно найти очень «фетовские» стихи, например, «Пришли и стали тени ночи...» (1842), с характерным мотивом «остановленного мгновения». Но чаще даже самое пространство стихов Полонского разомкнуто. У Фета – парк, сад; у Полонского – степь, даль, дорога.

Из простора этого
 Некуда бежать,

Думы с ветром носятся,
Ветра не догнать.

(«На Женевском озере», 1859)

Смерть страстно любимой молодой жены поэта, красавицы Елены Устюжской, последовавшая за смертью сына-первенца, откликается страшным и трагическим «Безумием горя» (1860), с его образом двух гробов: один – «уютно-малый», в котором опускают в землю останки любимого существа; другой – гроб опустевшего мира, к которому приколочена золоченая бляха солнца, - здесь остается осиротевший человек. Напряженная, задыхающаяся интонация голоса, который прерывается от отчаяния, задается чередой тире (этот повышенно эмоциональный знак, вообще не очень частотный в XIX веке, заметно выделяет лирику Полонского):

И порывался я очнуться – встрепенуться –
Подняться – вечную мою гробницу изломать –
Как саван сбросить это небо,
На солнце наступить и звезды разметать –
И ринуться по этому кладбищу,
Покрытому обломками светил,
Туда, где ты – где нет воспоминаний,
Прикованных к ничтожеству могил.

Утрата, пережитая поэтом, ощутима и в том сострадании, с которым он спустя 20 лет вспомнит о судьбе юной вдовы А.С.Грибоедова («Н.А.Грибоедова», 1879). Любовная лирика Полонского отображает богатую палитру оттенков: от юношеской восторженности («Они», 1890) до глубокого, зрелого чувства («Холодная любовь», 1884); от идеальной мистической очарованности Вечно-женственным («Царь-девица», 1880) до мрачной страсти, отягощенной грехом и преступлением («Вдова», 1895).

15.3.3. Аполлон Николаевич Майков (1821-1897)

Двоюродный внук поэта XVIII века В.И.Майкова принадлежал к фамилии, которая дала России св. Нила Сорского; трое братьев и мать А.Н.Майкова все пользовались литературной известностью. Отец его – академик живописи, и сам А.Н.Майков мечтал о будущем художника. Слабое зрение ему помешало, но красочное, пластическое видение мира ощутимо в стихах Майкова, которые начали появляться в печати еще в годы учения (юридический факультет Петербургского университета).

Первая книжка стихов молодого поэта (1842 г.) доставила ему сочувственный отзыв В.Г.Белинского, который усмотрел в явлении нового дарования надежду для русской словесности, сиротеющей после смерти Пушкина. «...В опустевшем храме искусства, вместо важных и торжественных жертвоприношений жрецов, видны одни гримасы штукмейстеров, потешающих тупую чернь; вместо гимнов и молитв слышны или непристойные вопли самолюбивой посредственности, или неприличные клятвы торгашей и спекулянтов».

Интересно, что лестного отзыва Белинского удостоилась именно антологическая лирика Майкова; «современные» же его стихотворения за редкими исключениями были оценены как неудачные. Майковский талант полноценно проявлял себя только в кругу «вечных» лирических тем, хотя поэт не чуждался духа времени: его поэма «Машенька» была опубликована в некрасовском «Петербургском сборнике», и даже сборник стихов «Очерки Рима» несет на себе следы влияния очерков «натуральной школы». Сам же Майков в 1840-е гг. входил в кружок петрашевцев. Этими и подобными аргументами усиленно оперировало советское литературоведение, стремясь (из лучших побуждений) очистить Майкова от обвинений в принадлежности к направлению «чистого искусства».

Но факты – упрямая вещь. Из всех поэтов фетовского круга Майков наиболее близок по духу самому Фету, его опьянению красотой мира. У Майкова превалирует при

этом, как было сказано, пластически-изобразительное начало, органически реализующее себя в «живописных» мотивах, в итальянской тематике:

Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом!
 Под таким небом невольно художником станешь.
 Природа и люди здесь будто другие, как будто картины
 Из ярких стихов антологии древней Эллады...

Плющ на белой каменной оgrade; девушка с кувшином, набирающая воду у фонтана в виде уродливой головы тритона; художник, торопящийся ее зарисовать, и поэт, творящий свою художественную реальность, уже «второго порядка», куда попадает и фонтан, и девушка, и рисующий ее художник, - такова изысканная композиция стихотворения (1844), входящего в цикл «Очерки Рима». Колоритные итальянские типажи, яркие ландшафты... Тени истории отступают и растворяются перед вечно цветущей, безмятежной природой, которая живет настоящим и ничего не желает знать о прошлом. Попытка героя стихотворения «Fiorina» (1845) дознаться о преданиях, связанных со старыми развалинами, разбивается о простодушный ответ девушки:

- Не знаю, мы сюда за земляникой ходим,
 А на зиму стада пастись сюда приводим...

Готовность к любви, сливающая томление юной души с томлением цветущей природы, - излюбленная фетовская тема («На заре ты ее не буди...» и т.п.) – многократно отзывается у Майкова: «Сон в летнюю ночь» (1857, цикл «Фантазии»), «Я б тебя поцеловала...» (1860, цикл «Новогреческие песни») и пр.:

Как тебя я ночью лунной
 В благовонный сад впускала,
 Как ласкала, целовала,
 Как серебряная яблонь
 Нас цветами осыпала.

Определяя своеобразие майковской поэзии, Д.С.Мережковский писал: «Когда Майков передает звук, Фет и Полонский передают трепетное эхо звука; когда Майков изображает ясный свет, Фет и Полонский изображают отражение света на поверхности воды».

Действительно, Майков тяготеет не к ускользающим нюансам, а к насыщенному колориту:

Кругом пестреет лес зеленый;
 Уже румянит осень клены,
 А ельник зелен и тенист;
 Осинник желтый бьет тревогу;
 Осыпался с березы лист
 И, как ковер, устлал дорогу...
 («Пейзаж», 1853)

Цикл «На воле», куда входит «Пейзаж», наглядно убеждает, что красоту поэт видел не только в южных красках Италии, но и в более интимно воспринимаемой русской природе: «Мечтания» (1855), «Звуки ночи», «Болото», «Ласточки», «Осень» (все -1856), «В лесу» (1857). Не только зрение – задействованы все чувства: слух, обоняние, осязание – даже вкус. В хрестоматийно-знаменитой «Осени» («Кроет уж лист золотой...») золото осыпавшихся листьев, треск сучьев под ногами, морозный воздух, от которого горят щеки, воспоминание о «пурпуре брусничных кистей» создает рельефнейший «эффект присутствия». Позднее в не менее известной своей балладе «Емшан» (1874, цикл «Отзывы истории») Майков передаст рассказ Волынской летописи о татарском хане, которому аромат степной полыни приводит на память полузабытые родные степи. Над ним бессильны были все уговоры и соблазны, но чувство родины – одна из сильнейших земных привязанностей человека – пробуждается от запаха травы.

В «Болоте» совершенно в пушкинском духе Майков рассуждает о двух типах красоты, причем для понимания красоты неяркой требуется духовная и эстетическая зрелость, которая приходит не сразу. Жесткие щетки тощих цветков белоуса с вьющимся над ними роем мошек; лягушка, дремлющая на старом пне; бирюзовые незабудки и голубые стрекозы:

Ах! прелесть есть и в этом запустенье!..
 А были дни, мое воображенье
 Пленял лишь вид подобных тучам гор,
 Небес глубоких праздничный простор...

В стихотворении «Рыбная ловля» (1855, цикл «Отзывы жизни») Майков создает своеобразный поэтический аналог аксаковским «Запискам об ужении рыбы». Можно, впрочем, назвать «Рыбную ловлю» и маленькой поэмой. Она и посвящена С.Т.Аксакову – а также А.Н.Островскому, И.А.Гончарову «и всем понимающим дело». Простое, будничное занятие здесь поэтично помимо всякой идеализации.

Даже в «историческом» цикле «Века и народы» звучит природная тема, «оппонируя» человеческой нетерпимости и жестокости. В «Приговоре» (1859) песня соловья приводит на память мрачным судьям Яна Гуса дни своей молодости и любви, искушая их проявить сострадание к своей жертве. И то, что они принимают человеческие чувства за сатанинское наваждение, свидетельствует только о далеко зашедшем, безнадежном извращении их людской природы.

Майков писал также поэмы, трагедии - хотя они не достигали художественного уровня его лирики; следует упомянуть и переводы, особенно Г.Гейне и «Слова о полку Игореве», до сего дня сохранившие поэтическую ценность.

Самый «многогранный» из авторов фетовского круга, работавший в разных жанрах, - А.К.Толстой.

15.3.4. Алексей Константинович Толстой (1817-1875)

Свои убеждения А.К.Толстой в письме 1874 года охарактеризовал как ненависть к любой форме деспотизма, откуда бы он ни исходил: от деспотизма политического до «пошлости наших так называемых прогрессистов с их проповедью утилитаризма в поэзии». Себя он называет одним «из двух или трех писателей, которые держат у нас знамя искусства для искусства, ибо <...> назначение поэта – не приносить людям какую-нибудь непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их моральный уровень, внушая им любовь к прекрасному, которая сама найдет себе применение безо всякой пропаганды».

Отец А.К.Толстого – брат известного скульптора, рисовальщика и гравера Ф.П.Толстого; мать, урожденная Перовская, - сестра писателя А.А.Погорельского-Перовского. – «Я рожден художником», - писал Толстой С.А.Миллер, ставшей впоследствии его женой. – «Не зная еще никаких интересов жизни <...>, я сосредоточил все свои мысли и все свои чувства на любви к искусству».

Воздействие романтической поэтики отчетливо прослеживается в многогранном, по преимуществу лирическом творчестве Толстого. Он автор нескольких поэм с сюжетами «легендного» типа: «Грешница», «Алхимик», «Портрет», «Дракон»; среди них следует выделить «Иоанна Дамаскина» (1858), где житие известного богослова и автора церковных песнопений VII-VIII вв. трактовано как жизнь великого поэта, чье дарование едва не оказалось принесено в жертву идее религиозной аскезы. Наставник Иоанна в Кедронской обители наложил на него обет молчания, и его образумило только непосредственное вмешательство Пресвятой девы, в чьи уста автор влагает мысль о том, что поэтический дар есть посланная людям милость неба и, как любым даром, им преступно пренебрегать:

Да оросят его мечты,
 Как дождь, житейскую долину;
 Оставь земле ее цветы,
 Оставь созвучья Дамаскину!

Интерес к «вечным» сюжетам и героям выразился и в обращении Толстого к образу великого соблазнителя в драматической поэме «Дон Жуан» (1860). В замысле ее ощутимо влияние гётевского «Фауста». Пролог открывается спором Сатаны с небесными Духами, где он берется совратить избранника небес, призванного «к подвигам и благостным делам», искушая его идеалом. В каждой красивой женщине герой видит ее идеальный прообраз, с которого сделан несовершенный земной отпечаток. Но несовершенство это открывается Дон Жуану только тогда, когда женщина оказывается уже в его объятиях. Обреченный коварным даром Сатаны вечно стремиться к видимому идеалу и вечно разочаровываться в нем, он должен стать добычей ада. Разуверившись в любви, человек утрачивает веру в мир и Бога, ибо сама религия основана на любви. Несчастье и вина Дон Жуана в том, что он не узнал любви даже тогда, когда ее встретил в лице Донны Анны, и его запоздалое прозрение, после смерти Анны и перед собственной гибелью, не дает ему ничего, кроме отчаяния:

В нее поверив, я поверил в Бога –
 Но поздно! Все погибло с нею – все –
 И злее прежних эта злая шутка!..

Лирические стихотворения Толстого пользовались неизменным вниманием композиторов («Колокольчики мои», «Не ветер, вея с высоты», «Горними тихо летела душа небесами», «Средь шумного бала, случайно» и пр.). Их музыкальность парадоксальным образом усилена имитацией небрежно обработанного, не доведенного до полной гладкости стиха: он поддерживает впечатление непосредственно изливающегося чувства. Очарованность земной красотой местами просвечивает чем-то пушкинским: серый осенний денек пробуждает поэтическое вдохновение, которое дремлет в полные неги и красок весенние дни:

И виснут надо мной полунагие сучья,
 А мысли между тем слагаются в созвучья,
 Свободные слова теснятся в мерный строй,
 И на душе легко, и сладостно, и странно,
 И тихо все кругом, и под моей ногой
 Так мягко мокрый лист шумит благоуханный.

(«Когда природа вся трепещет и сияет...», 1858)

Парадоксально, но большей частью творчество этого убежденного приверженца «чистого искусства» было тесно связано с политической (точнее, нравственно-политической) проблематикой. Объяснение этому факту будет дано ниже. Толстой работал в разных жанрах, причем одинаково успешно (что не всегда можно сказать, например, о Полонском или Майкове). Единственным жанром, почти чуждым злобе дня, у него оказывается стихотворение – в частности, пейзажное. Однако именно здесь наиболее отчетливо высвечивается отношение Толстого к категории времени – как природного, так и исторического.

Первое, что бросается в глаза в пейзажной лирике Толстого, - отсутствие будущего времени. У Пушкина три временных плана представлены в органическом единстве и взаимосвязи («Вновь я посетил...»). У Лермонтова грядущее вызывает печаль: оно «пусто и темно» («Дума»), и именно отсутствие надежды на изменение вызывает его желчную меланхолию.

У Толстого мы видим: 1) прошлое; 2) настоящее, вспоминающее о прошлом с ностальгической тоской; 3) длящееся настоящее, причастное вечности, где конфликт времен разрешается в их соединении с некой предельно высокой (вневременной) точки зрения. Это время и ощущается поэтом как единственно совершенное.

Настоящее в лирике Толстого обременено сожалениями о невозвратности былого. Ход линейного времени делает этот конфликт в своих пределах неразрешимым. Более того, даже циклическое природное время, попадая в сферу воздействия человеческой жизни, тоже как бы размыкается: природные реалии, отделенные от жизни целого, обретают индивидуальную судьбу, подобную судьбе человека, и старятся вместе с ним: «заглохший старый сад», «сонный пруд». Элегические мотивы памяти и утрат, сопряженных с уходом молодости, движением истории, звучат в унисон с тургеневской (будущей) темой «дворянских гнезд»:

Ты помнишь ли, Мария,
Один старинный дом
И липы вековые
Над дремлющим прудом?..

(«Ты помнишь ли, Мария...», 1840-е гг.)

Еще отчетливее эта тема выражена в «Пустом доме» (1849), где образ одинокого старого служителя, тщетно ожидающего возвращения господ (будущий чеховский Фирс), как в рамку, заключен в безнадежно застывшее описание безлюдья, мертвого молчания, луны, играющей на разбитых окнах и на запыленных портретах прадедов:

Скрытый кустами, в забытом саду
Тот дом одиноко стоит;
Печально глядится в зацветшем пруду
С короною дедовский щит...
Никто поклониться ему не придет, -
Забыли потомки свой доблестный род!

Поднимаясь на более высокий уровень обобщения «проблемы разрыва», Толстой находит во всем земном «отблеск вечной красоты», но разрозненный и раздробленный; так же невольно «раздробленным» оказывается и человеческое чувство, которому суждено обрести полноту лишь за порогом земного бытия:

Но не грусти, земное минет горе,
Пожди еще, неволя недолга –
В одну любовь мы все сольемся вскоре,
В одну любовь, широкую как море,
Что не вместят земные берега!

(«Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...», 1858)

Смерть предстает не как обрыв нити жизни, а как возвращение к целому. Каждая «струя жизни» стремится (а не вынуждена!) вернуться к своему источнику, к Слову, которое его возвало из небытия. Время замыкается. Трагизм человеческого существования снят, ибо человек включен в этот же круговорот. Мир Толстого стоит любовью, потому что рожден от нее:

И всюду звук, и всюду свет,
И всем мирам одно начало,
И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало.

(«Меня, во мраке и в пыли...», 1852)

Прозрение рождается не только из полумистического духовного опыта, но и при созерцании будничных картин жизни. Стихотворение «По гребле неровной и тряской...» (1840-е гг.) строится на передаче психологического эффекта *déjà vu* (□уже видел□) Рождается чувство узнавания, как будто из воспоминаний души о предсуществовании, о времени до текущего жизненного цикла:

Мне кажется все так знакомо,
Хоть не был я здесь никогда:
И крыша далекого дома,
И мальчик, и лес, и вода,

И мельницы говор унылый,
И ветхое в поле гумно...
Все это когда-то уж было,
Но мною забыто давно...

Это и есть «длющееся настоящее», снимающее противоречия между мгновенным настоящим и невозвратным прошлым. Все, что подлинно, существует лишь в этом едином времени, а перемены – не более чем рябь на поверхности воды. Вот в чем Толстой единодушен с Фетом. Не случайно он создает обобщенный образ России в безглагольном стихотворении (ср. «Шепот, робкое дыханье...»): все действия превращены в субстанции, как бы выведены из сферы изменений.

Край ты мой, родимый край,
Конский **бег** на воле,
В небе **крик** орлиных стай,
Волчий **голос** в поле!

Гой ты, родина моя!
Гой ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья,
Ветер, степь да тучи!

У Толстого находим не только классическую (элегического плана) лирику, но также баллады (в основном исторические), сатиры, притчи, «былины», стихотворения, стилизованные в фольклорной манере. Одно из них (1858 года) замечательно своей язвительной иронией в адрес его идейных оппонентов, чья «идейность» представляется ему просто-напросто узостью и близорукостью. Оно до известной степени объясняет позицию автора в бушующей вокруг него борьбе мнений:

Хорошо, братцы, тому на свете жить,
У кого в голове добра не много есть,
А сидит там одно-одинешенько,
А и сидит оно крепко-накрепко,
Словно гвоздь, обухом вколоченный...

15.3.4.1. Жанр притчи и политической сатиры в поэзии Толстого

«Двух станов не боец, но только гость случайный», - сказал о себе Толстой в 1858 году. Ретрограды и «прогрессисты» одинаково были ему неприятны. Притча «Правда» (1858) восходит к сюжету из древнеиндийской книги басен «Панчатантра» - о слепцах, поспоривших, как выглядит слон. Правда огромна; и семеро братьев, выехавших на ее поиски, «подъехали к правде с семи концов / И увидели правду с семи сторон». Их спор, по Толстому, есть только спор о точках зрения – и тянет за собой лишь раздоры и гибель, переходящие из рода в род:

И доселе их внуки рубятся,
Все рубятся за правду за истину,
На великое себе разорение.

Утрата гражданского и человеческого достоинства, модные идейные веяния, которыми, как фиговым листком, современный филистер тщится прикрыть свою духовную нищету и скудоумие, общий упадок нравов – комплексный синдром тяжелой болезни общества, начавшейся, в глазах поэта, уже давно. В «Потоке-богатыре» (1871) витязь, до беспамьятства уплясавшийся на пиру Владимира Красное солнышко, засыпает на полтысячи лет и, пробудившись, видит вместо своих сограждан трусливых холопов,

пресмыкающихся перед Иваном Грозным. Еще триста лет сна – и Поток попадает в XIX век. Суды присяжных, к его изумлению, оправдывают убийц влиянием среды; эмансипированные стриженные дамочки, которые «потрошат чье-то мертвое тело» (широко дискутировавшаяся идея медицинского образования для женщин не вызывала сочувствия Толстого), приводят ему на память ведьм с Лысой Горы, причем у ведьм даже преимущество: «по крайности есть у них косы». Наконец, какой-то патриот-почвенник насаждает на Потока с претензией «уважать мужика». Народнические догмы, доведенные до абсурда, сейчас – в ретроспективе – читаются как мрачное пророчество:

«Феодал! – закричал на него патриот, -
 Знай, что только в народе спасенье!»
 Но Поток говорит: «Я ведь тоже народ,
 Так за что ж для меня исключенье?»
 Но к нему патриот: «Ты народ, да не тот!
 Править Русью призван только черный народ!
 То по старой системе всяк равен,
 А по нашей лишь он полноправен!»

Опасность, исходящая от политических демагогов, нигилистов базаровского толка, на которых Толстой обрушился, например, в «Пантелее-целителе» (1866), не делала для него привлекательными ни благонамеренных и опасливых мещан, ни воинствующих ретроградов. Первых он высмеял в «Сне Попова» (1873); впрочем, сатира здесь двунаправленная. Анекдотично выглядит не только пугливый обыватель, но и власть, с охотничьим азартом и тупоумием разыскивающая политическую крамолу. Злополучному Попову приснилось, что он пришел в приемную министра, забыв надеть панталоны. Вид голоногого чиновника вызывает серию все более опасных для него предположений:

Вы начитались, верно, Вальтер Скотта?
 Иль классицизмом вы заражены?
 И римского хотите патриота
 Изобразить? Иль, боже упаси,
 Собой бюджет представить на Руси?

Подозрение в пасквиле на русский бесштаный бюджет приводит беднягу Попова в Третье отделение, где из него (к тому времени он успевает превратиться уже в «надменного санюлота») вытряхивают целый ворох фамилий «сообщников», и только пробуждение позволяет ему с облегчением перевести дух.

«Послание к М.Н.Лонгинову о дарвинизме» (1872) вызвано слухом о запрещении книги Ч.Дарвина «О происхождении видов». Лонгинов - начальник Главного управления по делам печати – был вынужден оправдываться от язвительных упреков Толстого в «скудости веры» и стремлении предписывать Богу «приемы» творения:

Способ, как творил Создатель,
 Что считал он боле кстати –
 Знать не может председатель
 Комитета о печати.

Ограничивать так смело
 Всесторонность Божьей власти –
 Ведь такое, Миша, дело
 Пахнет ересью отчасти!..

Справедливы или ошибочны научные гипотезы – гоненье на них «гаже всяких глупостей», и здесь Толстой вполне солидарен с позицией Полонского в вопросе о литературной полемике («Литературный враг»).

Понимающий себя как знаменосца «чистого искусства», Толстой считает своим долгом подняться «над схваткой» - но именно это вынуждает его объяснять, почему он не

примкнул ни к одному лагерю, - и, соответственно, спорить с обоими, то есть спорить «вдвойне».

Озорная, но более серьезная по намерению, чем может показаться на первый взгляд, пародия «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868) с ее рефреном «Земля наша богата, / Порядка в ней лишь нет» - калейдоскопно мелькающие юмористические «портреты» русских правителей – невольно наводит на размышления. Толстой не спрашивает, «кто виноват» и «что делать», но упорно и многократно обращается к анализу причин такого удручающего положения.

Как и все почти русские авторы, задумывавшиеся над путями отечественной истории, он вспоминает о Петре. В стихотворении «Государь ты наш батюшка...» (1861) развертывается идиома *заварить кашу*: крупы для нее Петр достал «за морем», размешивает ее палкою, а расхлебывать эту крутую и соленую кашу предстоит «детушкам». Но Толстой далек от мысли списать на Петра русские неурядицы (в «Истории государства Российского...» он отзывается о его деятельности скорее сочувственно: «Больному дать желудку / Полезно ревеню»). Баллада «Чужое горе» (1866) облекает в образную форму глубокую мысль: узлы истории, которые народ не стал развязывать однажды, обречены вновь возникать с неизбежностью; одна нерешенная в прошлом проблема порождает череду бед в будущем. Раздробленность русских княжеств обращает Русь в легкую добычу татар; привычка к татарскому игу, к рабству делает возможным появление фигуры Ивана Грозного, которого покорно терпят и даже восхищаются им. В свой черед, «усобица княжая» предвосхищает будущие гражданские войны, тирания Грозного - деспотов грядущих веков.

«Эх, - думает витязь, - мне б из лесу вон
Да в поле скакать на просторе!
И как я без боя попался в полон?
Чужое, вишь, горе тащить осужден,
Чужое, прошедшее горе!»

Проза и драматургия Толстого уже преимущественно связаны с проблемами истории.

15.3.4.2. «Князь Серебряный» - продолжение линии русского исторического романа

В прозе Толстой дебютировал фантастикой, избрав ту ее ветвь, которая не была в числе предпочитаемых на древе русского романтизма: готическая повесть. Названия «Упырь», «Семья вурдалака», «Встреча через триста лет» говорят здесь сами за себя. Написаны они были в эпоху второй романтической волны 1830-40-х гг. и на постановку серьезных проблем не притязали. Наибольшую известность получил роман Толстого «Князь Серебряный» (1861) с подзаголовком *Повесть времен Иоанна Грозного*.

В предисловии автор сформулировал свой взгляд на исторический роман, подчеркнув, что вольность в обращении с второстепенными фактами компенсируется стремлением к точности характеров, быта и «археологии». Это совпадает с установкой, декларированной ранее И.И.Лажечниковым: «...анахронизмов (заметьте: не обычаев, не характера времени) никогда не вменю в преступление историческому романисту. Он должен следовать более поэзии истории, нежели хронологии ее».

Работа с источниками, по словам писателя, нередко приводила его в негодование «не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования».

Размышления о почве, на которой процвело рабское сознание Руси, позже отозвались и в балладе «Чужое горе» (см. выше). Опричнина, тяжко прошедшая по русской земле, была введена, как известно, с согласия народа, который Иоанн **припугнул**,

что оставит престол. Черта очень характеристическая: люди, готовые на все, только бы не быть покинутыми своим мучителем и тираном, психологически уже вполне созрели как рабы. Для создания противовеса Толстому потребовался образ человека внутренне свободного, несломленного. Князь Никита Романович Серебряный, приезжая на Русь после пятилетней отлучки, не может узнать своей родины в разбойничьем царстве опричнины, где только разбойники и сохраняют достаточно смелости и присутствия духа, чтобы оказать ему помощь в обуздании распоясавшихся царевых слуг. Финал романа включает панегирик людям, которые осмеливались в темные времена идти прямою дорогой. Их подвиг не бесследен, «ибо ничто на свете не пропадает <...>; и многое доброе и злое, что как загадочное явление существует поныне в русской жизни, таит свои корни в глубоких и темных недрах минувшего».

Сам Иоанн рассматривается автором как явление, подготовленное «предыдущими временами». Его фигура в романе и оказывается наиболее психологически интересной и убедительной. Грозному и его кровавым и лукавым приспешникам – Малюте, Басманову, Вяземскому – противостоят вымышленные герои, наделенные, однако, историческими фамилиями: князь Серебряный, боярин Морозов, а также сын Малюты Максим, юношески восторженный и чистый, преклоняющийся перед характером Серебряного.

Красочная и пугающая беллетризованная история времен Грозного разворачивается Толстым как серия картин, сцепленных вымышленной любовной интригой (вальтер-скоттовская романная схема). Во время затянувшегося пребывания князя Серебряного на царевой службе в Литве его нареченная Елена, чтобы избегнуть настойчивости царского любимца князя Вяземского, становится женой старого боярина Морозова. Сложные и драматические отношения соединяют отныне этих людей, и никому из них они не обещают счастья. Вышедший из доверия Грозного Вяземский и попавший в опалу из-за своего гордого, независимого характера Морозов слагают головы на плахе; Серебряного спасает от такой же участи только смерть в битве с татарами; вдова Морозова удаляется в монастырь.

Как и во всех почти романах вальтер-скоттовского типа, идеализированные личности главных героев интересны не столько сами по себе, сколько в качестве носителей авторской позитивной идеи. Образы витязя – заступника обиженных, красавицы-боярыни, чахнувшей в постылом замужестве, являются не характерами, а скорее фольклорными типажам. Поэтика фольклора определяет в романе и «разбойничью» тему (Коршун, Ванюха Перстень, Митька и их сподвижники).

Много удачнее образы романских «злодеев»: страдающего от своей неразделенной страсти, своевольного, мятущегося Вяземского - природы богато одаренной, но исковерканной; возвращенного лукавца Басманова, который добровольно принимает на себя полшутковскую роль при Грозном, но втайне ненавидит весь мир за свое унижение; даже мрачного палача Малюты, чей кровавый садизм еще ужаснее оттого, что оттенен животной привязанностью к сыну. Удачей Толстого можно признать фигуру Годунова, который скромно держится в тени, чтобы исподволь направлять события. Избавив Серебряного от последствий царского гнева, он спрашивает у него, что бы тот сделал, если бы сорок воров стали при нем резать безвинного. – «А хватил бы саблею по всем по сорока», - не задумываясь, отвечает тот.

«Годунов посмотрел на него с удивлением.

- И отдал бы душу, Никита Романыч, - сказал он, - на пятом, много на десятом воре; а остальные все-таки б зарезали безвинного. Нет; лучше не трогать их, князь; а как станут они обдирать убитого, тогда крикнуть, что Степка-де взял на себя более Мишки, так они и сами друг друга перережут!

Серебряному был такой ответ не по сердцу. Годунов заметил это и переменял разговор».

Каждый из них остается при своей истине, и иначе быть не может.

Как сложная личность представлен также Иоанн Грозный, в своих действиях направляемый и темными движениями души, и трезвыми соображениями о пользе государства, как он ее понимал, и угрызениями совести, и суеверием. Сцена ночного явления царю замученных им людей выдержана в духе романтической поэтики, как и эпизод с гаданием на мельнице, где Вяземскому в воде видится жемчуг, сабли, кровь и клещи палача, предвещающие его судьбу.

К образам Грозного и Годунова писатель обратился впоследствии в более обширном историческом контексте, позволяющем наглядно сопоставить и подвергнуть анализу три совершенно несхожие властные «модели»: деспотизм, анархия и макиавеллевская тактика компромисса. История государства Российского – и как таковая, и в передаче Н.М.Карамзина – предоставляла редкую возможность пронаблюдать за последовательной реализацией этих моделей, одна за другой: правления Иоанна IV, Федора Иоанновича и Бориса Годунова.

15.3.4.3. Драматургия А.К.Толстого. «Царь Федор Иоаннович» - развитие пушкинской темы политики и морали

Толстой взял на себя более чем ответственную задачу своеобразного соперничества с Пушкиным в трактовке темы «политика и мораль». Она воспринималась как неизменно злободневная: незадолго до революции 1917 года часть публики на представлении трагедии «Смерть Иоанна Грозного» аплодировала речам Годунова, часть – речам его противника Сицкого.

Действие «Смерти Иоанна Грозного» (1864) происходит позже, чем в «Князе Серебряном». Создается своеобразная драматическая ретроспектива, подчеркнутая одним из эпизодов: в тяжелый час Иоанн приглашает для совета отрешившегося от мира схимника, и тот предлагает ему призвать на помощь верных воевод: Воротынского, Шуйского, Оболенского, Курбского... Но никого уже нет с Иоанном.

С х и м н и к:

А Кашин?

А Бутурлин? Серебряный? Морозов?

И о а н н:

Все казнены.

В заключение звучит имя царевича Ивана, вызывая дикую вспышку гнева у царя: недавно убит и царевич.

Тирания расшатывает почву под собственными ногами, потому что опираться можно лишь на то, что тебе противостоит. При Иоанне остаются только самые трусливые, никогда не имевшие собственного мнения, - да дальновидные, себе на уме дипломаты вроде Годунова. Чудом уцелевший еще в этой бойне прямодушный Захарьин однажды дерзнет сказать это царю:

Ты бессловесных сделал из людей –
И сам теперь, как дуб во чистом поле,
Стоишь один, и ни на что не можешь
Ты опереться.

Весь незаурядный государственный талант Иоанна IV сводится на нет его нежеланием считаться с фактами, даже знать о них, если они не согласуются с его намерениями. – «Я так хочу», - излюбленная им, полнее всего выражающая его реплика: и это «хочу» адресовано не только людям, но и Богу. Слыша весть о поражении под Нарвой, он приказывает повесить гонцов и служить по всем церквам победные молебны: «Не могут быть разбиты / Мои полки! Весть о *моей* победе / Должна прийти!»

Между тем Годунов ненавязчиво и осторожно направляет события. Толстой дает свою развернутую интерпретацию его характера и мотивов в тот момент, когда звезда Годунова только начинает восходить. (В пушкинской трагедии Борис впервые появляется на сцене уже царем, и всё, что привело его на престол, в основном опущено в подтекст.) Годунов жаждет полной власти как средства доказать, что возможно с нею сделать. В какой-то момент его даже увлекает «прямой путь» Захарьина; но попытка открыть царю глаза едва не стоит ему головы. Свет правды Захарьина для практического ума Годунова – свет зимнего солнца, неспособного обогреть землю.

Моя ж душа борьбы и дела просит!
 Я не могу мириться так легко!
 Раздоры, козни, самовластье видеть –
 И в доблести моей, как в светлой ризе,
 Утешен быть, что сам я чист и бел!

Трагедия недаром называется «Смерть Иоанна Грозного», хотя смерть приходит лишь с развязкой. Политическая и человеческая программа Иоанна делает его обреченным. Последний продуманный удар – одним только словом - наносит Годунов, по сути, совершая убийство. Конец наступает Грозного за игрой в шахматы с шутом, и эта сцена символична. Привычно двигая людей, как пешки, царь неведомо для себя сам является пешкой для своего скромного приближенного.

Фигура Годунова вырастает по мере последовательного течения пьес, входящих в драматическую трилогию. Она поднимается всё выше и в списке действующих лиц. В первой пьесе имя Годунова затеряно где-то в его середине, и сам он – главный двигатель событий – предпочитает держаться в толпе. В последней - его имя выходит в заглавие. В центральной части трилогии Годунов упоминается в списке третьим, после царя и царицы. Он – «правитель царства».

«Царь Федор Иоаннович» (1868) признается наиболее художественно совершенной и глубокой по своему замыслу частью трилогии. Своеобразие конструкции трагедии, между прочим, и в том, что ее протагонист – лицо, практически бездеятельное (все продуктивные действия по-прежнему исходят от Годунова), но по-своему более интересное и трагическое, чем даже сам Годунов.

Федор Иоаннович – прямая противоположность своему грозному отцу. Было бы непростительной ошибкой (о чем предупреждал сам автор) видеть в нем личность жалкую и комическую, бесхарактерного простака, не знающего, что делать со случайно свалившейся на него огромной властью. Федор прежде всего – человек искренне верующий: не так, как Иоанн, терзаемый нечистой совестью и страшющийся ада, а как добрый христианин, исполняющий завет о любви к людям не только по велению Божию, но и по склонности собственного сердца. Добрый, чистый, благоговейно-религиозный Федор совершенно не способен государить: его прекрасные человеческие качества прямо препятствуют любой успешной политической деятельности. Способный видеть в вещах и людях только хорошее, Федор совершает не менее пагубные ошибки, чем Иоанн, подозревавший одно лишь дурное. Интересно, что пьеса написана в один год с «Идиотом» Ф.М.Достоевского: оба автора одновременно выходят к изображению трагедии абсолютно прекрасного человека, шире – к теме **трагедии добра**. Федор – толстовская версия князя Мышкина.

Толстой, разумеется, домыслил черты исторического Федора Иоанновича – «слабодушного, кроткого постника», как он назвал его в своем комментарии «Проект постановки на сцену трагедии *Царь Федор Иоаннович*», - причем домыслил в сторону идеализации. Но он не превратил его в бесплотного положительного резонера. Федору не чужды человеческие слабости, ребячливость, наивность, нередко выставляющая его в смешном свете, маленькие тщеславные претензии. Но эти комические черточки, по замечанию автора, «не что иное как фольга, слегка окрашивающая чистую душу Федора,

прозрачную, как горный кристалл. <...> Есть большая разница между тем, что смешно, и тем, что достойно осмеяния».

Фабульную основу трагедии составляет открытая борьба Годунова с партией князя Шуйского, кипящая у подножия Федорова престола. Кроткий, незлобивый характер Федора превращает Шуйского в вождя заговорщиков («Ты слабостью своею истощил / Терпенье наше!»), а Годунова приводит в отчаяние: еще при Грозном он изощрился в искусстве направлять мысль и руку царя, - но что его умение при Федоре?

Лишь стоит захотеть
 Последнему, ничтожному врагу –
 И он к себе царево склонит сердце,
 И мной в него вложенное хотенье
 Он изменит.

Доброта Федора не умиротворяет, а разжигает враждующие стороны. Трогательна надежда, с которой он берется примирить противников, и скромная гордость, когда он признается Борису, что не горазд в государственных делах, но смыслит больше его там, где «надо ведать сердце человека». В каком-то смысле он даже оказывается прав: потрясенный его смиренной готовностью сойти с престола, чтобы положить конец распрям, Шуйский восклицает: «Нет, он святой! / Бог не велит подняться на него!..». Но добрые движения души не властны преломить общий ход событий. Ни Шуйский, ни Годунов не могут уже «разделить, что сделали» (как простодушно предлагает им царь).

Трагический нравственный конфликт пьесы образуется тем, что именно мягкость Федора толкает Годунова подослать убийц к царевичу Дмитрию, вокруг которого собираются враги, готовые на открытый мятеж. Чем ярче свет добра и любви, источаемый Федором, тем более сгущается вокруг него тьма. Дмитрий и Шуйский – жертвы Бориса, но оттого лишь, что доверяющий всем царь доверяет и ему. Ужасно прозрение, которое обрушивается на Федора в конце трагедии:

Моей виной случилось всё! А я –
 Хотел добра, Арина! Я хотел
 Всех согласить, все сгладить – боже, боже!
 За что меня поставил ты царем!

Как отмечает В.И.Мильдон, крылатая формула Грибоедова «ум с сердцем не в ладу» своеобразно преломлена в сюжете трагедии. Федор хочет править «по сердцу», Борис – «по уму». Аргументы Бориса в этом споре **сильны**, но слабая логика Федора **справедлива** - и никакого спасительного средства примирить силу с нравственной правотой не находится.

Заключительная трагедия – «Царь Борис» (1869) – подсвечена воспоминаниями о пушкинской и рылеевской трактовках этого образа; о «доктрине Раскольникова»:

Кто упрекнет меня,
 Что чистотой души не усомнился
 Я за Руси величье заплатить?
 Кто, вспомня Русь царя Ивана, ныне
 Проклятие за то бы мне изрек,
 Что для ее защиты и спасенья
 Не пожалел ребенка я отдать
 Единого?..

Но скоро Борису суждено убедиться, что сойти с «пути кровавого» ему возможно, только отказавшись от плодов уже содеянного зла. Призрак убитого Дмитрия облекается в плоть Самозванца, движет на него иноземные полки, смущает народ, мерещится в бессонные ночные часы на престоле. Он должен признаться себе, что всё повторяется: как Грозный, он поставил страну перед угрозой распада, как Грозный, страдает от запоздалого раскаяния и призывает среди ночи для совета схимника, веригами искупающего свое былое соучастие в преступлении Годунова.

Сдается мне, я шел, все шел вперед
И мнил пройти великое пространство,
Но только круг великий очертил
И, утомлен, на то ж вернулся место,
Откуда шел. Лишь имена сменились...

Каждая из пьес трилогии заключается словом героя, выражающим познанный им истину: но истины эти, при всей их значительности, носят все же частный характер. В полной своей сложности проблема, как видит ее автор, вырисовывается только при соположении этих заключительных реплик. Итог «Смерти Иоанна Грозного» подводится словами Захарьина: «Вот самовласть кара! / Вот распаденья нашего исход!» «Царь Федор Иоаннович» завершает отчаянное восклицание: «Я - / Хотел добра!..» И, наконец, Борис, умирая, произносит:

От зла лишь зло родится – всё едино:
Себе ль мы им служить хотим иль царству –
Оно ни нам, ни царству впрок нейдет!

И, вероятно, каждому герою представляется, что он понял допущенную им ошибку. Но если увидеть все три пьесы в целом – то где же правильное решение, если зло рождается и «от зла», и от добра, и от «самовластья», и от безвластия, и от хитроумной тактики компромисса? Своеобразие драматической трилогии Толстого при обращении к этому сюжету заключалось как раз в том, что она рассматривала проблему власти с разных сторон, в различных ее поворотах.

15.3.4.4. «Творчество» К.Пруtkова

Характеристика творчества Толстого будет неполной без упоминания о шуточных и юмористических стихотворениях, - жанр, который обычно проходит по разряду безделицы. Два обстоятельства здесь сыграли роль, и оба они во многом определили репутацию Толстого-писателя в потомстве.

Во-первых, это дар стилизатора и пародиста, более редкий, чем даже дар лирического поэта. Толстой умеет слиться с чужой художественной системой и «взорвать» ее изнутри, выявив ее несообразности, или извлечь комический эффект из помещения в неорганичный для нее контекст. Например, «Надписи на стихотворениях А.С.Пушкина» (для печати не предназначавшиеся). Толстой сделал их на полях томика пушкинской лирики, как комментарий. К четверостишию «Царскосельская статуя»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

*Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее.*

Комизм рождается из простодушного «разоблачения», вмонтированного в тот же торжественно-меланхолический гекзаметр. А к четверостишию «Золото и булат» пристраивается продолжение, которое превращает суровый диалог в сварливую перебранку:

Всё мое, - сказала злато;
Всё мое, - сказал булат;
Всё куплю, - сказала злато;
Всё возьму, - сказал булат.

Ну, так что ж? – сказала злато;

Ничего! – сказал булат.
Так ступай! – сказала злато;
И пойду! – сказал булат.

Это не пародии на Пушкина – пародийного элемента здесь нет – это вспышки живого, юмористического ума.

Второе обстоятельство, много значившее для определения Толстого как автора, – природная веселость и остроумие, которые он вносил и в творчество, и в собственную жизнь. Атмосфера шуток, розыгрышей сопровождала молодость Толстого и его двоюродных братьев – **Алексея, Владимира и Александра Михайловичей Жемчужниковых**. Так, однажды они разослали петербургским архитекторам приглашение во дворец – якобы по поводу внезапного разрушения Исаакиевского собора. Архитекторы исправно прибыли, причем иные из них проехали мимо благополучно стоящего на месте собора. Как они объяснялись с императором, остается только догадываться. Но даже самые невинные проделки братьев отзывались чем-то «неблагонадежным» в климате николаевского царствования, замороженного казенщиной и страхом.

В атмосфере игры рождается первоначально и коллективный образ Козьмы Пруtkова – тупоумного поэта-чиновника с притязанием на гениальность. Позже он обзаводится не только биографией, но и семьей: дед Федот Кузьмич, отец Петр Федотыч и даже дети – все с литераторской жилкой.

Четверо творцов Пруtkова в разной степени принимали участие в создании его образа, и только у половины прутковских текстов один, установленный автор.

Создавая подставной образ «автора» – Пруtkова, они не преследовали как цель мистификацию читателя. Этот образ сам сделался своего рода художественным произведением, обладающим самостоятельной задачей. Толстой и Жемчужниковы могли бы ограничиться пародиями на отжившие и безвкусные литературные явления; но их интересовало сознание, порождающее такие явления. И это сознание показано ими как изнутри (прямое прутковское «слово», обращенное к читателю), так и в продуктах его литературной деятельности.

В «Предисловии» к своему сборнику «Досуги» Пруtkов обращается к читателю с таким заявлением: «Я поэт, поэт даровитый! Я в этом убедился; убедился, читая других: **если они поэты, так и я тоже!**...». Задана своеобразная отсылка к прототипам прутковских творений, а один из них даже ассоциативно встроен в прутковскую биографию: он начинает свою карьеру как военный, а заканчивает ее в штатской службе, директором Пробирной палатки по министерству финансов. Некоторые его стихотворения имеют посвящение: «сослуживцу моему по министерству финансов, г. Бенедиктову».

От Бенедиктова позаимствовано забавное сочетание тусклой чиновничьей биографии с образом гордого романтического страдальца, который он создал в своей лирике. Однако задача Толстого и Жемчужниковых значительнее, чем насмешка над полузабытым уже автором. В «Письме известного Козьмы Пруtkова к неизвестному фельетонисту...» Пруtkов гневно выговаривает незадачливому газетчику: «Откуда ты взял, будто я пишу пародии?! Я просто анализировал в уме своем большинство поэтов, имевших успех; этот анализ привел меня к синтезису; ибо дарования, рассыпанные между другими поэтами порознь, оказались совмещенными все во мне едином!...»

Итак, цель Толстого и Жемчужниковых двойная. Во-первых, осмеяние литературного архаизма, эпигонства, безвкусицы. Во-вторых, косвенное (через литературную «продукцию») исследование личности автора, реализующей себя подобными средствами.

Главный объект насмешки – неоправданное притязание: на глубину, на тонкость, на величие, компрометирующее себя шаблонностью и недомыслием. Пытаясь выстрогать из мироздания рамочку к собственному портрету, человек не берет в расчет невыгодную разность в масштабах.

Хотел бы я тюльпаном быть,
 Парить орлом по поднебесью,
 Из тучи ливнем воду лить
 Иль волком выть по перелесью, -

потешались авторы К.Пруткива над стихотворением А.С.Хомякова «Желание». В неопубликованной сноске к заглавию присовокупляется: «Клевреты покойного Козьмы Пруткива настоятельно убеждали его не высказывать публично таких желаний, но он не слушал, ссылаясь на примеры многих других поэтов и утверждая, что подобные желания составляют один из неперенных признаков истинного поэта».

«Многие другие поэты» - Кюхельбекер, Баратынский, Тютчев – использовали тему, пока она не истерлась. Поэтическая личность могла притязать на соизмеримость с космосом, только оставаясь в гордом одиночестве, только на правах первооткрывателя, автора идеи. Представление о толпе поэтов, вездесущих шныряющих между небом и землей – в роли то цветочка, то звезды, то буйного вихря, - вызывало уже юмористическую реакцию.

Насмешка нацелена не на конкретные имена и тексты, а на представляемое ими явление. В лице В.Г.Бенедиктова осмеян «неистовый романтизм» с его затрепанными клише *поэта и толпы* («Мой портрет», «Аквилон», «Мой сон»):

Я один, на мачте сидя,
 Руки мощные скрестив,
 Ничего кругом не видя,
 Зол, спокоен, молчалив...

В собирательно представленном жанре немецких баллад и испанских романсов остраняется стилизованная «чувствительность» и кипение экзотических страстей. «Немецкая баллада» (1854), герой которой долгие годы «всё в той же позиции» сидит перед замком жестокой красавицы, явно имеет в виду шиллеровского «Рыцаря Тогенбурга» (пер. В.А.Жуковского). «Желание быть испанцем» (1854) разворачивается в настоящий каталог «испанских вещей»: мантилья, гитара, Инезилья, кастаньеты, сигара, епанча, серенады, шелковая лестница, инквизиция, Гвадалквивир, тореадоры... Нередко возникает «антологическая» тема, позиции которой в литературе упорно отстаивал Н.Ф.Щербина («Древней греческой старухе, если б она домогалась моей любви», «Философ в бане» и др.). В «Письме из Коринфа» поэт щеголяет мудрой простотой на фоне античных декораций, таких же картонных, как и испанские:

Целый день я на солнце сижу,
 Трусь елеем вокруг поясицы.
 Между камней паросских слежу
 За извивом слепой медяницы.

 А на землю лишь спустится ночь,
 Мы с рабыней совсем обомлеем...
 Всех рабов высылаю я прочь
 И опять натираюсь елеем.

Под прицел Толстого и Жемчужниковых попали малоудачливые переводчики Г.Гейне («Путник», «Память прошлого») и испанских романсов («Осада Памбы»). Эффект, вероятно, ими не предусмотренный: эти и некоторые другие вещи предупреждают поэтику абсурда, к которой будет систематически прибегать литература XX века. Неведомо куда спешит Путник, неведомо зачем приносит свой обет пить «одно лишь молоко» славный дон Педро, со своим девяти тысячным войском осаждающий замок Памбу, - последствия же этой молочной диеты налицо:

Настает уж год девятый,
 Злые мавры торжествуют;
 А от войска дона Педра

Налицо едва осталось
 Девятнадцать человек...

Осмеиваются ложный пафос, показное глубокомыслие, плоский юмор. Комедия «Фантазия», поставленная в 1851 г., пародирует безмозглые водевили. Публика в большинстве даже не поняла, что имеет дело с пародией. Интересно, что после первого же представления «Фантазия» была запрещена: дух насмешки, даже плохо понимаемой, виделся смутной угрозой для полицейского николаевского государства.

Жизненная мудрость, компактно расфасованная XVIII веком в жанры басни и афоризма, с этих позиций обнаруживает беспредельное убожество банальности. Басня из своих тяжелых орудий бьет по лицам, уклоняющимся от уплаты за проезд в общественном транспорте («Кондуктор и тарантул»), по несообразительному садовнику, на свой неученый манер толкующему словечко «прозябать» («Помещик и садовник»). Иногда в пустоте басни чудится прямо-таки нечто мистическое:

Однажды нес пастух куда-то молоко,
 Но так ужасно далеко,
 Что уж назад не возвращался.

Читатель! он тебе не попадался?

(«Пастух, молоко и читатель»)

До наших дней дожила популярность «Плодов раздумья» К.Пруткива. Интересно, что некоторые из его афоризмов просто-напросто «украдены» у великих предшественников: пародия совпадает с прототипом. Комизм рождается не усилением, не гиперболой, а взглядом со стороны, устанавливающим степень «морального износа» сентенции. Так обстоит дело с известным изречением: «Философ легко торжествует над будущою и минушею скорбями, но он же легко побеждается настоящею» или с пословицей «Что имеем – не храним; потерявши – плачем».

«Плоды раздумья» содержат глубокомысленные наблюдения («Во всех частях земного шара имеются свои, даже иногда очень любопытные, другие части»), житейские советы и правила («Не шути с женщинами: эти шутки глупы и неприличны»). Они являются зеркалом личности своего автора, ограниченного чинуши, убежденного, что «только в государственной службе познаешь истину». Значительная их часть строится на безнадежных трюизмах («Иной певец подчас хрипнет»), причем самый знаменитый из них так завораживает Пруткива своей философской глубиной, что он никак не может от него отвязаться и повторяет несколько раз: «Никто не обнимет необъятного» - афоризмы № 3, 44, 67 – уже с восклицательным знаком; 104 - «Плюнь тому в глаза, кто скажет, что можно обнять необъятное!»; 160 – «Опять скажу: никто не обнимет необъятного!»; 91 (в Дополнениях) – «Есть ли на свете человек, который мог бы обнять необъятное?»

На грани между пародией и шаржированной стилизацией колеблются «Гисторические материалы Федота Кузьмича Пруткива (деда)» - анекдоты в том смысле, как понимал этот жанр XVIII век. В то время как рассказчик получает удовольствие от поучительной и забавной, с его точки зрения, истории, читатель получает удовольствие, наблюдая за простодушным удовольствием рассказчика и имея возможность оценить его незатейливое чувство юмора (а заодно и колорит старинного слога). В анекдоте «Лучше побольше, чем поменьше» повествуется: «Некий австрийский интендант, не замедлив после Утрехтского мира задать пир пятерым своим соратникам, предварительно наказал майордому своему подать на стол пять килек, по числу ожидаемых. А как один из гостей, более противу прочих проворства имеющий, распорядился на свою долю, заместо одной, двумя кильками, то интендант, усмотрев, что чрез сие храбрый из соратников Бремзенбург-фон-Экштадт определенной ему порции вовсе лишился, воскликнул: - *Государь мой! кто две кильки взял?*»

Будет ошибкой заключить отсюда, что «авторы» Пруткива сводят счеты со вчерашним днем. В прутковском творчестве почетное место занимают новые

литературные влияния, в частности Фет. Положение отчасти странное: Толстой как лирик принадлежал той школе, которую осмеивал как пародист. Если выразиться точнее: в Пруткове он отчуждал собственные, вполне серьезно используемые им художественные модели, в духе романтической иронии оценивая их «со стороны». Это было не отрицанием в узком смысле слова, а демонстрацией способности широко смотреть на вещи. «Разочарование» (1860) с посвящением *Я.П.Полонскому* пародирует стихотворение последнего «Финский берег» - его подтексты, многозначительность (которая у Пруткова обращается в смехотворную претензию). «Осень» (1860) имеет подзаголовок: *С персидского, из Ибн-Фета*. Один из шедевров Толстого – «По гребле неровной и тряской...» - узнается в стихотворении «На взморье» (1854), хотя комментаторы Пруткова дают отсылку к Гейне.

На взморье, у самой заставы,
Я видел большой огород.
Растет там высокая спаржа,
Капуста там скромно растет...

Стихотворение «Дождя отшумевшего капли...» (1840-е гг.) спустя 10 лет сократится до «Юнкера Шмидта» (речь, конечно, не о тексте, а об идее и поэтике). «Юнкер Шмидт» даже подкупает своим жалобным косноязычием. Трогает отчаянная, безоглядная попытка лирического чувства прорваться через скудость мысли, через языковое убожество.

Вянет лист. Проходит лето.
Иней серебрится...
Юнкер Шмидт из пистолета
Хочет застрелиться.

Погоди, безумный, снова
Зелень оживится!
Юнкер Шмидт! честное слово,
Лето возвратится!

«Личность» Пруткова, отраженная в его «творчестве», есть, таким образом, явление не вполне однозначное. Самые очевидные ее проявления лежат на поверхности. Это тупой чинуша, отъявленный реакционер: см., например, «Проект: о введении единомыслия в России», где Прутков возмущается: «Собственное мнение! Да разве может быть *собственное* мнение у людей, не удостоенных доверием начальства?! Откуда оно возьмется? На чем основано?» Политические убеждения Пруткова – рафинированный официоз, слегка подкрашенный попутными выпадами Толстого и Жемчужниковых в адрес таких модных увлечений, как, к примеру, славянофильство:

Уж как мы ль, друзья, люди русские!
Всяк субботний день в банях паримся,
Всякий божий день жирны щи едим,
Жирны щи едим, гречневку лопаем...

(«Современная русская песнь», публ. – 1959)

Прутков – недоучка, любящий щеголять ученостью. Датируя свои творения, он после слова «год» неизменно выставляет в скобках (annus, i): ему виденное в словаре падежное окончание кажется неотъемлемой частью латинского слова. Его неоконченные труды помечаются французским выражением - вероятно, одним из немногих, ему известных: *d'inachevé*. Прутковские герои переняли от своего автора его прискорбную склонность злоупотреблять красивыми иностранными словами малоизвестного значения. – «Разбойники украли у нас катафалк», - жалуется *дон Мерзавец* в пьесе «Любовь и Силин». В его сознании, очевидно, присутствует общее значение □ средство передвижения □, но без всяких уточнений.

Представления прутковских героев о мире составлены из обрывков цитат, из общих мест и шаблонов. – «Мы странствовали с ним в горах Востока и тоску изгнания делили дружно <украдено у Лермонтова>. Что за страна Восток!.. Вообразите: направо – гора, налево – гора, впереди – гора; а сзади, как вы сами можете себе представить, синее гнилой Запад!.. <очень информативное описание!> Наконец вы с отвращением въезжаете на самую высокую гору... на какую-нибудь остроконечную Сумбеку <место Казбека>; так что вашей кобыле и стоять на этом мшистом шпиге невозможно; разве только, подпертая горою под самую подпругу, она может вертеться на этой горе, как на своей оси, болтая в то же время четырьмя своими ногами!» <судя по этой картине, рассказчик в жизни не видел ни одной горы>.

В этих рассказах, как и в самохвальстве лирического героя Пруткова, есть нечто неистребимо хлестаковское. «Хороший роман, - писал Г.К.Честертон, - рассказывает о герое, плохой – об авторе». Об авторе рассказывает и «творчество» Пруткова, притом – помимо его воли (хотя в соответствии с задачей Толстого и Жемчужниковых). Вранье, одновременно убогое и наглое, расцветает на почве тоски по яркой жизни, по великим страстям – тоски маленького человека, обделенного судьбой. Он стремится выставить себя завсегдаем аристократических салонов, в описании которых бесконечно повторяются обороты: «чрезвычайно богатая комната», «чрезвычайно богатая мебель», «чрезвычайно богато одетая» («Блонды»). Как не вспомнить хлестаковский «в семьсот рублей арбуз!» Обоим неведомо, что гиперболические излишества – признак дурного тона, отличающий скорее откупщиков, чем аристократов.

Вот почему прутковские излияния местами вызывают не только смех, но нечто вроде сострадания. Это относится и к цитированному выше «Юнкеру Шмидту», и к другим «красивым» вещам.

Наконец, обозначим наиболее характерные приемы создания комического эффекта:

- Комическое снижение:

И хотел бы я во гневе,
Морю грозному в укор,
Стих, в моем созревший чреве,
Изрыгнуть, волнам в позор!

- Смещение стилей (обычно поэтического и канцелярского):

О, тяжелы вы, почести и слава;
Нешадны к вам соотчицей сердца!
С чела все рвут **священный лавр венца,**
С груди – **звезду святого Станислава!**

- Алогизм:

«Если у тебя спрошено будет: что полезнее, солнце или месяц? – ответствуй: месяц. Ибо **солнце светит днем, когда и без того светло**, а месяц – ночью».

- Неожиданность:

Тому удивляется вся **Европа,**
Какая у полковника обширная **шляпа.**

Последний пример взят из «Военных афоризмов» Пруткова-младшего (Фаддея Козьмича). Они дают блестящий пример двойной косвенной характеристики: с одной стороны, «автора» этих афоризмов, унаследовавшего всю ограниченность отца, с приправой армейского бурбонства (чувствуешь его восторг по поводу собственного остроумия: *Европа – шляпа*); а с другой стороны – полковника, который комментирует рукопись своего подчиненного. Полковнику даже такое остроумие недоступно, и он недоумевает: «Чему тут удивляться? Обыкновенная, с черным султаном. Я от формы не отстаю. Насчет неправильной рифмы, отдать аудиторю, чтобы приискал другую». Умственное убожество тоже имеет свои степени: полковник еще глупее поручика.

Свое полное значение эти приемы получают в контексте:

При виде исправной амуниции
Как презренны все конституции!

Неожиданность (плохая рифма) усиливает негативную оценку «автора» этого афоризма как тупого пошляка, тем самым бросая тень и на его идею, вполне отвечающую духу николаевского царствования. Неудивительно, что прутковские «благонадежные» сочинения вызвали активный протест цензуры.

Вместе с тем «бессмыслицы» Пруткова, часто выстроенные на переоценке явлений, некогда обладавших всей полнотой смысла (афоризмы, лирические жанровые шаблоны и пр.), сами кое-где оказались в перспективе переосмыслены. Прутковские приемы и приемчики получили новую жизнь. Не говоря об уже упоминавшейся абсурдистской линии в литературе начала XX века – *ОБЭРИУ* и пр., приведем такой пример, как театр Пруткова.

По замечанию А.И.Журавлевой, он дает пародийный аналог официального репертуара: водевиль («Фантазия»), светская комедия («Блонды»), романтическая драматическая драма «Сродство мировых сил», бытовая драма «Опрометчивый турка, или: Приятно ли быть внуком?» Последняя имеет авторский подзаголовок: *естественно-разговорное представление*. Паузы, повторы, ни к чему не ведущие реплики персонажей и вызывающая бессюжетность (подчеркнутая двойным заглавием, напротив, настраивающим на сюжет – но ни *турка*, ни *внук* в пьесе так и не появляются) – всё это задним числом выглядит как прямое предвестие театра Чехова. Пьеска «Фантазия» реализует принципы современного *хэппенинга* (зрители вовлекаются в сценическое действие). В конечном счете, судьба наследия Пруткова в потомстве оказалась сложнее и необычнее, чем могли предполагать его создатели.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чем заключается сущность полемики школы «чистого искусства» с «гражданским» направлением? Существуют ли жесткие границы между этими лагерями?

2. Чем было необычно стихотворение «Шепот, робкое дыханье...»? Какие особенности мирозерцания и художественного почерка поэта в нем отражаются? Почему демократическая пресса именно это «безобидное» пейзажное стихотворение использовало как повод для атаки на Фета?

3. Произведите сопоставительный анализ следующих стихотворений: «Бессонница» (Тютчев) - «Истрепались сосен мохнатые ветви от бури...» (Фет), «Опять стою я над Невою...» (Тютчев) - «Шумела полночная вьюга...» (Фет), «Два голоса» (Тютчев) - «Светоч» (Фет). Найдите точки соприкосновения (тема, мотив, идея и т.п.), подчеркните своеобразие их интерпретации у каждого автора. Постарайтесь объяснить полученный результат, связав его с особенностями мирозерцания каждого из поэтов.

4. Какова природа фетовской гармонии мира? Чем она отлична от пушкинской? Почему Д.Д.Благой назвал свою работу об этом авторе «Мир как красота»?

5. Чем своеобразно движение художественного времени в лирике Фета? В пейзажной лирике А.К.Толстого?

6. Сравните отношения человека и природы в лирике Тютчева и Фета. Что можно заключить из такого сравнения?

7. Какие новые нюансы Фет внес в тему «невыразимого»? В чем вообще проявилось его поэтическое новаторство? Охарактеризуйте метафору Фета, найдите самостоятельно примеры типичных для него метафор. В каком смысле можно говорить об импрессионизме в лирике? О ее музыкальности?

8. Сделайте аннотации 2-3 статей из сборника: А.А.Фет: поэт и мыслитель: сб. научных трудов. – М., 1999.

9. Одинаковы ли основания, по которым лирика Григорьева, Полонского, Майкова, А.К.Толстого рассматривается обыкновенно в связи с «фетовской школой»? Какова степень близости в каждом конкретном случае?

10. В чем особенность изобразительности в лирике Майкова?

11. Как Полонский и А.К.Толстой понимали свое место в литературной и идеологической полемике эпохи? Как можно объяснить тот факт, что представитель «чистого искусства» Толстой часто обращался к жанру политической сатиры? Какие убеждения он при этом проповедовал?

12. Какие цели преследовал Толстой при создании романа «Князь Серебряный»? Какой метод в нем использован: романтического или реалистического историзма? Докажите свое мнение.

13. Чем (какой проблемой, идеей и т.п.) связаны отдельные части драматической исторической трилогии: «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»? Можно ли считать, что образ Годунова (и сопряженная с ним проблематика) есть простое повторение пушкинского?

14. Как пушкинская тема «политики и морали» развивается в «Царе Федоре Иоанновиче»? Можно ли считать, что это пьеса о слабом и недалеком правителе? В чем состоит трагедия Федора Иоанновича?

15. Что изменилось от того, что Толстой и Жемчужниковы не ограничились написанием пародий, а вывели подставной образ автора – Козьмы Пруtkова? Можете ли вы отделить отношение к «своему» тексту самого Пруtkова от отношения настоящих его авторов – Толстого и братьев Жемчужниковых?

16. Какие жанры и тенденции поэзии осмеиваются в «творчестве» Пруtkова?

17. Назовите главные художественные приемы, создающие комический эффект в «творчестве» Пруtkова. По каким признакам вы могли бы узнать прутковский стиль?

18. Найдите самостоятельно в творчестве Пруtkова примеры смешения стилей, комического снижения, алогизма.

Библиографический список

Основной

1. Благой Д.Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А.Фета. – М., 1975.
2. Ямпольский И.Г. Середина века. Очерки о русской поэзии 1840-1870 гг. – Л., 1974.

Дополнительный

1. А.А.Фет: поэт и мыслитель: Сб. научных трудов. – М., 1999.
2. Бухштаб Б.Я. А.А.Фет. Очерк жизни и творчества. – Л., 1974.
3. Бухштаб Б.Я. Пруtkов // Бухштаб Б.Я. Русские поэты. Л., 1970. – С.160-221.
4. Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. – М., 1988.
5. Мильдон В.И. Вершины русской драмы. – М., 2002.
6. Сквозников В. Козьма Пруtkов // Сочинения Козьмы Пруtkова. – М., 1074. – С.3-20.

Лекция 16. Литературное движение 1855-1865 гг. Формирование классического реализма. Беллетристы-«шестидесятники»

Крымская война 1853-56 гг. за господство на Ближнем Востоке начиналась как русско-турецкая. Однако характер внешней политики России, направляемой деспотичным и ограниченным Николаем I, вызывал беспокойство в Европе, не желавшей укрепления претензий подобного режима на доминирование. Великобритания и Франция поддержали Турцию. Военная и экономическая отсталость России, ретроградство верховной власти, продажность чиновников «на местах» (в частности, военных интендантов, сколачивавших состояния на армейских поставках) – всё вместе предопределило поражение России в войне, и вскоре после падения Севастополя был подписан Парижский мир 1856 года. Императора Николая уже не было в живых: он скончался в феврале 1855 г.; ходили глухие слухи, что он принял яд.

«Вот теперь у нас конец февраля и начинается оттепель, - рассуждал один из героев Щедрина. – Что такое оттепель? Оттепель – говорю я себе – возрождение природы; оттепель же – обнажение всех навозных куч».

Новая политическая «весна» России, действительно, обнажила самые неприглядные стороны русской жизни. На российский престол взошел Александр II. В числе проблем, доставшихся ему в наследство, было и пресловутое крепостное право, отмены которого тщетно ожидали ранее от его предшественников. И такая отмена была наконец осуществлена. Но, как можно было ожидать, радости никому не принесла: помещики остались без крестьян, а крестьяне – без земли. Да и немислимо было единичным волевым актом, хотя бы даже прекрасно продуманным, в один день переменить политико-экономический строй огромной страны и сделать это безболезненно и эффективно.

Реформа 1861 года отозвалась славословием в официальной прессе, которая превозносила Освободителя, - и мужицкими бунтами в деревнях. На их подавление бросили войска. В столице начались пожары – символическая заря эпохи террора, которая откроется в 1866 году выстрелом Д.Каракозова в императора.

Крупнейшая либеральная акция русского правительства в XIX веке, таким образом, немедленно повлекла за собой необходимость арестов и прочих карательных мер.

Перемена российских декораций не могла не отразиться на участии литературы, хотя вскоре сделалось ясно, что многие из старых проблем перекочевали в новое царствование, а на месте отпавших возникли другие.

Очень выразительна для характеристики этого времени человеческая и писательская судьба одного автора, которого на литературное поприще привело болезненное столкновение с русской бюрократической машиной. – «Общий характер этого периода, то есть начало царствования Александра Николаевича, состоит в том, что недуги и язвы России пришли в общее сознание... факты страшного воровства, мошенничества и кражи», - записал он в своем дневнике. И творение его отражает свое время в самом буквальном смысле слова.

16.1. Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817-1903). Жанровое своеобразие и идея драматургической трилогии

Потомок знатного рода, основоположник которого Андрей Кобыла был также родоначальником царствующего дома Романовых, Сухово-Кобылин родился в Москве и получил превосходное образование: сначала на физико-математическом отделении Московского университета, потом в Гейдельберге и Берлине, где он изучал литературу и философию. Впоследствии он много путешествовал, но на всю жизнь сохранил особо теплое чувство к Германии и увлечение Гегелем.

В 1842 году в Париже Сухово-Кобылин повстречался с девушкой, которую полюбил. Это была простая швея Луиза Симон-Деманш. Она последовала за ним в Москву и вскоре водворилась в его доме на правах экономки. Так прошло 8 лет, после чего разразилась катастрофа. Луиза была убита дворовыми людьми, которые не пожелали сносить побои от бариновой любовницы: несмотря на собственное плебейское происхождение, Луиза была очень не снисходительна к прислуге.

Уголовное следствие по делу быстро получило в руки признание убийц, но с решением не торопилось. Что могли взять чиновники с крепостных? Иное дело их богатый владелец. Сухово-Кобылина начали всячески припутывать к делу, инкриминируя его убийство надоевшей якобы метрессы, - несмотря на то, что он был в неподдельном отчаянии. Вдобавок, не желая верить в жестокость покойной, Сухово-Кобылин упорно отрицал ее дурное обращение со слугами. Это лило воду на мельницу следователя, который не постеснялся даже уточнить требуемую для закрытия дела сумму: 30 тысяч. – «В чем же невинному человеку оправдываться?» - скажет позднее герой Сухово-Кобылина. Таково было тогда его собственное мнение. Дать – значило в его глазах признать себя виновным. Но чиновники не желали так просто расставаться со своей добычей. Следствие тянулось 7 лет; Сухово-Кобылин дважды подвергался тюремному заключению, и только после непосредственного обращения к царице он был наконец оправдан, - но оправдали и убийц. Дело было отнесено в категорию нераскрытых.

Замысел первой его пьесы сложился у Сухово-Кобылина еще в 1852 году. Первоначально ее сюжет, казалось, не имел никакой связи с его печальной историей. Но как-то само собой получилось, что, развивая его, драматург выплеснул на бумагу всё, что накопело за это время. Это была его месть – единственно возможная. Писал он с удовольствием, не торопился: впрочем, как показало дальнейшее, торопиться было и некуда. Ни один, наверное, из русских писателей, даже самый плодовитый, не принял столько мытарств от цензуры, как Сухово-Кобылин, написавший всего три пьесы.

Над «Свадьбой Кречинского» он работал с 1852 по 1854 год. Она была запрещена, несмотря на относительную невинность сюжета. Но началась александровская «оттепель», и уже в 1855 г. комедия была поставлена на сцене, а в 1856 г. – напечатана. Драма «Дело» писалась уже 5 лет (1856-61), а премьеры автору пришлось ждать 21 год, причем она была сокращена и снабжена предупреждающим названием «Отжившее время». Комедия «Смерть Тарелкина» создавалась 12 лет (1857-69), а постановка ее состоялась только спустя 31 год после окончания! Цензура «новой» эпохи, как видно, была немногим либеральнее старой. Правда, автору удалось напечатать все три пьесы в 1869 году под общим примирительным заглавием «Картины прошедшего». Но восторг публики на спектаклях, все возрастающий от одной пьесы к другой, даром что они десятки лет лежали «в столе», как нельзя лучше показывал, что «картины прошедшего» были также «картинами настоящего».

Три пьесы принято считать трилогией, хотя их фабулы (особенно заключительной части) вполне самостоятельны и выполнены они в разных жанрах: водевиль, драма и фарс. Имеются сквозные персонажи: в первой и второй пьесе действует семейство Муромских;

в первой и третьей – проходимец Расплюев (образ, ставший нарицательным); вторую часть с третьей соединяет образ чиновника Тарелкина. Но главная основа единства трилогии – резкий сатирический пафос. Разбойничье лихоимство бюрократии, как убедился Сухово-Кобылин, – не локальное явление, не извращение: это принцип функционирования государственной системы в целом. – «Было на нашу землю три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли», – говорит в «Деле» управляющий «из мужиков» Иван Сидоров. Замечательный контраст глаголов: *набегали* и *находил* – отражают преходящие явления, *облегли* – нечто непроглядное и безотступное.

Все три пьесы строятся на сюжетных фикциях, что заставляет вспомнить о Гоголе. Фикции вынесены и в заглавие: *свадьба* не состоялась, *дело* раздуто на пустом месте, *смерть* инсценируется. Во всех трех случаях единственным движущим мотивом является алчность. («Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?») – спрашивал Н.В.Гоголь в «Театральном разъезде...») Носители страстей более высоких в этой среде обречены на страдательную роль. Любовь, способность к любви расчетливо и безжалостно эксплуатируются: чувство Лидии к Кречинскому, отеческая привязанность Муромского к дочери.

В центре водевиля «Свадьба Кречинского» стоит традиционная фигура авантюриста, который, промотав собственное состояние, теперь обирает простаков. Последняя козырная карта, с которой Кречинский решает пойти, чтобы поправить пошатнувшиеся дела, – мужское обаяние, при помощи которого можно подцепить состоятельную невесту. Не его вина, что дело сорвалось; впрочем, Кречинский не пропадет. Но при нем трется еще одна фигура, шулер и проходимец разрядом пониже – Расплюев. Это уже не светский мошенник, а личность того пошиба, которым бьют морды в трактирах за крапленые карты. И уж он-то преуспеет гарантированно. Для подлости Кречинского есть границы (он даже отчасти вызывает симпатию зрителя, как нередко бывает в этом амплуа), для Расплюева их нет. – «Может, и случалось мне обыграть проматывающегося купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина, но детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилице судопроизводства не ловил», – откликается Кречинский на предложение дать компрометирующие показания на Лидочку Муромскую. Эти показания охотно дает Расплюев.

«Дело» начинается с чтения предупреждающего письма – Муромскому от Кречинского. Он поддается бескорыстному желанию спасти свою несостоявшуюся жертву от тенет хищника более страшного – русского чиновничества с его «капканными взятками». – «Откупитесь! Ради бога откупитесь!.. С вас хотят взять деньги – дайте! С вас их будут драть – давайте!..» – Не то будет хуже, – таков смысл воззвания Кречинского.

Комический элемент в «Деле» уступает драматическому. Смеховая стихия могла преобладать там, где мошенничество было «любительское»: от него еще можно спастись, над такой историей можно посмеяться. «Дело» – не водевиль, а драма: жанровый признак существенно важен, как ключ к тексту. Здесь за «дело» взялись «профессионалы», от которых нет спасения. Излагается история ограбления и, по сути, убийства, ибо Муромский не послушался предупреждения. Его не только обобрали, пользуясь его желанием уберечь дочь от грязного судебного процесса, но обвинили в попытке подкупа должностного лица и довели до смерти от удара.

Сидоров – раскольник, т.е. носитель идеи «старой правды», – говорит Муромскому, будто в народе ходит слух, что антихрист уже давно народился, «служит, и вот на днях произведен в действительные статские советники – и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу. Он-то самый и народил племя обильное и хищное...»

Так посчитался Сухово-Кобылин со своими мучителями. Список действующих лиц в драме (также вычеркнутый цензурой при публикации) едко обыгрывает иерархию небесных властей. Он начинается с разряда НАЧАЛЬСТВА – *Весьма важное лицо* и

Важное лицо. Учитывая, что *Важное лицо* – князь и тайный советник, критики выводили, что речь идет о министре и царе: кто может быть **еще** важнее, чем министр?

Далее следует разряд СИЛЫ – это чиновники-волки крыловских басен: Варравин (говорящая фамилия образована от имени разбойника, отпущенного вместо Иисуса Христа), Тарелкин и Живец. За СИЛАМИ идут ПОДЧИНЕННОСТИ - «колеса, шкивы и шестерни бюрократии», поясняет автор: Чибисов, Ибисов, Шило, Герц, Шерц, Шмерц и Омега (*омега* - последняя буква греческого алфавита). Созвучия фамилий подчеркивают множественность.

Разряд НИЧТОЖЕСТВА, ИЛИ ЧАСТНЫЕ ЛИЦА замечателен тем, что сюда попадают все, кто не входит в чиновничью шайку: не только управляющий Муромского, но и он сам, его сестра, дочь и бывший жених Лидочки Нелькин. Муромские и Нелькин – дворяне, представители привилегированного сословия. Но это уже неважно: Россия теперь страна не дворянская, но бюрократическая. Сухово-Кобылину, аристократу и богачу, так же довелось ощутить себя ничтожеством, потому что он был чужд этой корпорации.

Сарказм Сухово-Кобылина высекается из ремарок, из столкновений словесных смыслов, жизненных установок героев - продувных, тертых, простодушных. Вот обыгрывается двойное значение глагола *принять*:

Т а р е л к и н: У него прием всегда открыт.

И в а н С и д о р о в: Так они примут-с?

Т а р е л к и н: Отчего не принять?.. С удовольствием примут...

И в а н С и д о р о в (*Муромскому*): Ну вот, батюшко, видите, примет!

М у р о м с к и й: Кого примет? Что примет?

И в а н С и д о р о в: Обыкновенно что. Сами сказали: примет, с удовольствием, говорит, примет.

М у р о м с к и й (*подходя к Тарелкину*): Батюшко Кандид Касторыч... как я благодарен вам за ваше... к нам... расположение. (*Протягивает ему руку.*)

Т а р е л к и н (*развязно кланяется и несколько теснит Муромского*): За что же, помилуйте; я всегда готов. (*Берет его обеими руками за руку.*)

М у р о м с к и й (*жмет ему руку*): За ваше... это... участие... это...

Т а р е л к и н (*в сторону*): Тьфу... подавись ты им, тупой человек.

Та же язвительная, истинно в щедринском духе игра словами продолжается в «комедии-шутке» (авторское обозначение) «Смерть Тарелкина»: - «Что это?» - «Благодарность-с». - «Какая?» - «Двадцатипятирублевая».

В «Смерти Тарелкина» торжествует стихия фарса, гротеска: здесь среди персонажей уже нет людей, одни только чиновники, норовящие сожрать друг друга. Фарсовый комизм резок, даже груб, - но, в исполнении Сухово-Кобылина, не примитивен. Сцены полицейских допросов не только смешны: от них веет чем-то жутким. Зуботычины, палочные удары – всё это средства из арсенала незатейливой комедии положений, но в таком сюжетном контексте они приобретают новое звучание. Расплюев, сделавший полицейскую карьеру, допрашивает Тарелкина и выбивает из него признание не только в содеянном, но заодно в том, что он «оборотень, вуйдалак, упырь и мцырь». Уж всё сразу. Как-то невольно думается, что эти хорошо отработанные методы допроса имеют не только богатую традицию в прошлом, но и неплохие перспективы в будущем. – «Всё наше! – кричит Расплюев. – Всю Россию потребуем!»

Упоминания о «вуйдалаках» (вурдалаках) и «упырях» вообще многозначительны. Учитывая, что действующие лица комедии – чиновники, даже не двусмысленным представляется «отчет» Тарелкина о своей вурдалачьей деятельности:

Р а с п л ю е в: Кто твои сообщники?

Т а р е л к и н: Весь Петербург и вся Москва.

.....

Р а с п л ю е в: Говори, что вы делали?

Т а р е л к и н: Ох... людей морили... <...> ... всю кровь высосали...

Фигура Тарелкина – гротесковое обобщение и развитие чичиковского типа, приспособленца. – «Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем, - аттестует себя герой; - когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом – так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади! – Когда пошла эмансипация женщин, то Тарелкин плакал, что он не женщина, дабы снять кринолину перед публикой и показать ей... как надо эмансипироваться. Когда объявлено было, что существует гуманность, то Тарелкин сразу так проникнулся ею, что перестал есть цыплят, как слабейших и, так сказать, своих меньших братьев, а обратился к индейкам, гусям как более крупным...»

Трилогия была, конечно, зеркалом времени, - но время это, к несчастью, оказалось неопределенно растяжимым. Премьера «Свадьбы Кречинского», написанной в николаевскую эпоху, состоялась при Александре II, премьера «Дела» - при Александре III, «Смерти Тарелкина» - при Николае II. И неизменно с ущемлениями цензуры и бурным успехом у зрителя – обстоятельство, само за себя свидетельствующее.

16.2. Алексей Феофилактович Писемский (1821-1881). Проблема «человек и среда» в литературе классического реализма (роман «Тысяча душ»)

В сложившихся условиях не было странным, что в литературе и критике продолжился процесс политизации – точнее, «социализации». Известная статья Н.Г.Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» (1858) ставит проблему русского общественного деятеля на материале таком, казалось бы, неподходящем, как характер героя любовной повести («Ася» И.С.Тургенева). Н.А.Добролюбов выступает с последовательно реализуемой концепцией «реальной критики», согласно которой произведение надлежит рассматривать как зеркало действительности, и в первую очередь – действительности социальной. Образчиками такой критики стали его статьи «Что такое обломовщина?» (1859), «Луч света в темном царстве», «Когда же придет настоящий день?» (обе – 1860). Критика Д.И.Писарева возводит тенденциозность в степень предвзятости: анализируемые произведения он превращает, по существу, в материал для своих идейных аргументов («Базаров» - 1862, «Мыслящий пролетариат» - 1865).

Потребность в оценке положения страны откликнулась в литературе расцветом прозаических жанров, прежде всего - повести и романа. Современная исследовательница Н.А.Вердеревская выделяет (по характеру решения проблемы «человек и среда») 4 типа повествовательной структуры, представленные в прозе середины века:

- Роман жильблавовского (плутовского) типа, который не уделяет существенного внимания этой проблеме («Жизнь и похождения Тихона Тростникова» Н.А.Некрасова, позднее - «Очарованный странник» Н.С.Лескова);
- Линейно-биографический, или роман частных судеб, решающий названную проблему с позиций социального детерминизма («Обломов», проза А.И.Герцена, А.Ф.Писемского);
- Роман кульминации личности, полемически отвергающий зависимость человека от среды («Отцы и дети», творчество Ф.М.Достоевского);
- Роман, представляющий отношения человека и среды в виде сложных взаимосвязей, где видную роль играет процесс духовного саморазвития личности («Новь», проза Л.Н.Толстого).

Если первый тип представлял линию уже угасающую, а последний – восходящую, то **роман кульминации личности** и **линейно-биографический** наиболее характерны для эпохи классического реализма, когда проблема среды стоит крайне остро.

Среди показательных литературных тенденций следует назвать появление «переводной» литературы – побочное следствие продолжающегося прироста читательской публики за счет людей, не владеющих иностранными языками (явление редкое в пушкинскую эпоху, когда, как правило, либо читали на нескольких языках, либо не читали вовсе). В журнальных приложениях печатаются В. Скотт, Ж. Санд, У. М. Теккерей, Ч. Диккенс, Дж. Элиот, А. Дюма, У. Коллинз, Э. Бульвер-Литтон, П. де Кок, Э. Сю. Отчасти эта же причина (стирание культурного дистанцирования элиты и «массы») провоцирует контакт «большой» литературы с романом приключений, романом-фельетоном (т.е. печатавшимся выпусками, по принципу современных телесериалов). «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского и «Петербургские трущобы» В. М. Крестовского одинаково принадлежат этому жанру. Появляется прообраз современного политического романа – в виде романа «антинигилистического». Возможность расшатывания и утраты духовных ценностей многим – не одним только реакционерам – виделась опаснейшей перспективой нигилизма: вот почему в этом жанре подвизались не только одиозные и малоталантливые авторы, вроде Ключникова, Маркевича или Авенариуса, но и такие личности, как Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, А. Ф. Писемский; проблема несостоятельности нигилизма оказалась также затронута у И. С. Тургенева (Базаров) и И. А. Гончарова (Марк Волохов).

Так называемый классический реализм (более точный термин, чем принятый ранее – критический реализм) в чистом виде представлен в тот момент развития реалистической тенденции, когда она оставила позади эмпирический, начальный этап «натуральной школы» и еще не начала вбирать в себя усложняющие субъективные начала, которые обозначились в творчестве таких авторов, как Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, поздний И. С. Тургенев, Н. С. Лесков, А. П. Чехов и пр. Характерный образчик классического реализма – проза А. Ф. Писемского; она обнаруживает тесные связи с «натуральной школой», но уже отлична от нее, прежде всего тем, что у Писемского возникает остро выраженная **проблемность**.

Потомок старинного, но обедневшего и захудалого рода, Писемский провел детство на родине, в Костромской губернии. Незнание греческого языка помешало ему поступить на словесный факультет Московского университета, и он вынужден был довольствоваться математическим. В дальнейшем казенная служба и писательство совмещались им вплоть до 1857 года, когда он вышел в отставку и всецело отдался литературным занятиям, которые влекли его с детских лет.

Его творчество подхватило темы «натуральной школы»: жизнь народа и средних слоев, разночинства. «Очерки из крестьянского быта» (1856) на фоне традиции, уже заложенной Д. В. Григоровичем и И. С. Тургеневым («Записки охотника»), отличались сдержанной повествовательной манерой, чуждой акцентов и пафоса. Этой манере писатель почти никогда не изменял.

Среди произведений на тему народной жизни самое известное – драма «Горькая судьбина» (1859), которая получила Уваровскую премию одновременно с «Грозой» А. Н. Островского. Сюжет ее даже мелодраматичен, но Писемский разворачивает его таким образом, что для зрителя очевидно отсутствие авторского произвола: жизненная трагедия героев вырастает на почве ненормальных, неестественных отношений, в которые они поставлены условиями своего существования. Оброчный мужик Ананий Яковлев, вернувшись с «заработков» в Питере, узнает, что жена Лизавета в его отсутствие сошлась с барином и родила от него ребенка. Почти фатальная (*судьбина*) неразрешимость положения создается тем, что герои стремятся – и не могут – быть друг для друга людьми, а не только социальными единицами. Лизавета уступила не насилью Чеглова-Соковнина, а его и своей любви. Но никому от этого не легче. Соковнин и хочет, но не может искупить свою вину перед Лизаветой и ее мужем. Его предложение дуэли, адресованное крепостному мужику, своей комической нелепостью подчеркивает безвыходность ситуации. Человеческие чувства и поступки не находят себе места в отношениях людей,

принадлежащих к разным сословиям; их судьба становится неотвратимой *горькой судьбиной*, а не получающий выхода гнев Анания разрешается совершённым почти в беспамятстве убийством ребенка.

«Горькая судьбина» переключается одновременно и с «Грозой», и с не написанной еще «Властью тьмы» Л.Н.Толстого. Но у Писемского нет внушающего надежду «луча света»: ни гордой Катерины, ни носителя народной мудрости Акима. Крестьянский «мир» в драме – нисколько не воплощение совести, а лишь орудие в руках того, кто выставляет угощение. Люди таковы, каковы условия их жизни. Лишь изменение этих условий могло бы создать предпосылки для изменения людей. Покаяние Анания в конце драмы (ср. покаяние другого детоубийцы – Никиты во «Власти тьмы») показывает только **возможность** такого изменения.

Другой герой Писемского – представитель «образованного» сословия – имеет, впрочем, не больше оснований для довольства своей участью. Уже первое крупное произведение писателя – повесть «Тюфяк» (1850) – подчеркнуто бесстрастно излагает историю неудачного брака мечтателя Павла Бешметева и бесприданницы Юлии Кураевой. Юлия, впрочем, тоже мечтает – о роскошной жизни, увеселениях, которые Павел не в состоянии ей обеспечить. Они быстро делают друг друга несчастными. Но Писемский не торопится с авторским осуждением: жизненные цели Юлии обычны в том кругу, где она воспитывалась. И отец ее, поспешивший пристроить дочь, тоже поступает «как все». «Как все», влачит постылое замужество Лизавета, сестра Бешметева. «Как все», Лизавета и Юлия ищут ярких знакомств и впечатлений – и находят дешевые подделки. Это не злодеи и не образцы добродетели, а заурядные люди, которым хотелось бы, да некуда деваться от своей и чужой заурядности. «Тюфяк» до известной степени сходствует здесь с проблематикой флюберовской «Госпожи Бовари» (1856).

Еще в 1846 году Писемский закончил роман, который сначала был озаглавлен «погерценовски»: «Виновата ли она?» Но цензура встала стеной, и роман вышел в свет только в александровскую «оттепель», в 1858 году, под заглавием «Боярщина» – по названию местечка, где проживают герои. Писемский в духе своей определившейся уже манеры стусеивал образ и слово автора, переместив акцент на образ «среды». *Боярщина* в целом, а не конкретно та или эта злонамеренная личность виновата в гибели героини романа, Анны Задор-Мановской.

Проблемы женской эмансипации, брака – их реалисты также унаследовали от литературы сороковых годов. Но если А.В.Дружинин в «Полиньке Сакс» подходил к ним с жорж-сандовских позиций, то Писемский, как уже было сказано, выводит перед читателем не просто героев, но героев, жестко включенных в среду.

Благо им еще, если эта среда – их. Но Анна попала в чужую. Муж, деспот и буйан, притесняет ее, потому что не получил за ней ожидаемого приданого. Соседи питают к Анне недоброжелательство: она слишком выделяется на их фоне. Богатый граф Сапега строит на ее счет амурные планы. И вот в этом мраке блеснул луч: Эльчанинов.

По одному подозрению муж выгоняет Анну из дому, и она помимо воли становится на тернистый путь «свободной любви». Но «идеальный возлюбленный», на руках которого она оказалась, скоро начинает тяготиться ею. Сапега решает, что пробил его час: устранив Эльчанинова, он легко займет его место при всеми оставленной, несчастной женщине. Убрать соперника можно тихо и благопристойно: возбудив в нем честолюбивые надежды на столичную карьеру, осененную графским покровительством.

Эльчанинов не только охотно идет на приманку – он делает больше. Вкусив от петербургской жизни, он не может без ужаса помыслить о возвращении в Боярщину и отправляет Анне ложное известие о своей смерти, чтобы навсегда избавиться от ее возможных притязаний. И в этом он преуспел более, чем собирался: сообщение о смерти любимого человека убивает Анну.

Очевидно, как уязвим герой, подобный Эльчанинову, для авторского и читательского негодования. Однако объективный реализм Писемского не видит смысла в

морализировании «ради искусства». Эльчанинов – не мерзавец, а лишь пустой и посредственный человек, – посредственный не так в интеллектуальном, как в духовно-нравственном отношении. Понятия добра, зла, ответственности проникли в его душу лишь на ту мелкую глубину, какой эта душа обладает по своей природе; у него нет достаточного внутреннего потенциала, чтобы успешно противостоять натиску мнений, ценностей, жизненных норм и предпочтений, который исходит от окружающего его общества. Эльчанинов не только не какой-то исключительный негодяй – он представитель того нравственного большинства, которое Данте некогда разместил перед воротами ада. Этим, не удостоившимся ни рая, ни преисподней, больше, чем в раю и преисподней, вместе взятых.

Их память на земле невозвратима,
От них и суд, и милость отошли,
Они не стоят слов: взгляни – и мимо!..

Но литературе XIX и в особенности XX века пришлось уделять этому типу – мелкий человек – много больше внимания, чем то, которым удостоил их Данте. Пер Гюнт у Г.Ибсена («Ты – нечто среднее: ни то ни сё...» - презрительно адресуется к нему нечистый дух); впоследствии – герой «Американской трагедии» Т.Драйзера, который замышляет преступление, чтобы избавиться от мешающей любовницы, но у него не хватает духу его осуществить: даже когда ему «помогает» случай, девушка становится жертвой всего-навсего жалкой его нерешительности – она гибнет, пока он колеблется, не следует ли ее все-таки спасти. Вот только два из бесчисленных духовных наследников героя «Боярщины».

Центральное произведение Писемского – роман «Тысяча душ» (1858) – своеобразно развивает коллизию «Боярщины», рассматривая в сходных обстоятельствах поведение не мизерной натуры, а сильной, деятельной личности.

Яков Калинович – из числа «лишних людей», еще не успевших убедиться в собственной ненужности. Впрочем, к этой категории он относится лишь условно, если принять за основу ее определения пушкинские строчки: «...вслед за чинною толпою / Идти, не разделяя с ней / Ни общих мнений, ни страстей».

«Для нас, детей нынешнего века, слава... любовь... мировые идеи... бессмертие... ничто перед комфортом, – замечает автор. – Для комфорта десятки лет изгибаются, кланяются, кривят совестью!.. Для комфорта кидают семейство, родину, едут кругом света, тонут, умирают с голода в степях... Для комфорта берут взятки и совершают, наконец, преступления!»

Это «нас» имеет некоторое отношение и к Калиновичу. Социальная мотивация человека в классической литературе ранее разводилась по двум полюсам: «Служить бы рад, прислуживаться тошно!» - объявляет Чацкий. Можно, таким образом, **либо** служить, **либо** прислуживаться. Но почему? Почему бы не совмещать приятное с полезным? Калиновичу, во всяком случае, это представляется возможным. Да, он хочет применить к делу свои таланты, свое образование, хочет быть полезным «идеи государства, с возможным отпором всех домогательств, сословных и частных» - иначе говоря, хочет иметь власть искоренить злоупотребления. И в то же время он хочет положения в обществе, почета, богатства и комфорта. Да и отчего же ему этого не хотеть?

Пока что, однако, судьба посылает ему только разделенную любовь – скромную Настеньку Годневу, которая не способна помочь в реализации столь блистательных планов. А скоро начинает быть и невольной им помехой. Без протекции, убеждается Калинович, ничего не добиться – однако случай подслужился, и у него появляется возможность жениться на владелице тысячи душ: вот он, трамплин для карьеры! Но сначала нужно расстаться с Настенькой. Как ему кажется, многое – не только мелкие эгоистические соображения – требуют такого шага. – «Интересы литературные, общественные и, наконец, собственные честолюбивые и даже более грубые, эгоистические потребности – все это живет во мне, волнует меня, и каким же образом я мог бы решиться всем этим пожертвовать и взять для нравственного продовольствия на всю жизнь одно только чувство любви, которое далеко не наполняет всей моей души...»

Логично. И даже искренне: герой сознает, что в решении его участвуют и «эгоистические потребности». Но они лежат как будто на одной чаше весов с соображениями о благе общественном – что ж тут колебаться?

И все же он не Эльчанинов; решение дается ему непросто. За «тысячу душ» нелюбимой Полины ему предстоит, сознает он это или нет, пожертвовать собственной душой. И вот Калинович – счастливый обладатель того комфорта, к которому стремился; но одновременно он, как герой бальзаковской «Шагреновой кожи», утратил способность им наслаждаться.

«В богатом халате, в кованных золотом туфлях и с каким-то мертвенным выражением в лице прошел молодой по шелковистому ковру в спальню жены – и затем все смолкло».

Потерпев поражение в этой части своей жизненной программы, Калинович с тем большей энергией стремится к осуществлению второй: деятельность на общественной ниве, на поприще вице-губернатора, куда его вознесло богатство и связи жены. Но и эта, вторая ставка проиграна: Калиновичу приходится понять, что ему простили бы и злоупотребления, и произвол – но не простят попыток их искоренить. - *«Зарвался очень...»* - подводит итог его стремительной карьере уездное общество. Совмещение государственного и личного интереса в одной идеальной плоскости оказывается утопией, за которую герой расплачивается жизненным крушением.

Тяготение Писемского к анализу типичных феноменов, которые отражали бы процессы, происходящие в целом обществе, заметно даже в названиях его произведений. Картина современных нравов представлена в «антинигилистическом» романе «Взбаламученное море» (1863) и в продолжающем до некоторой степени его проблематику «В водовороте» (1871). Море, водоворот – образы слепой, стихийной силы. Романы «Люди сороковых годов» (1869), «Мещане» (1877), «Масоны» (1880) непосредственно заявляют в качестве своей темы массовые явления.

Но даже в «антинигилистических» романах, жанр которых предполагает наличие идейной заданности, заметна несклонность автора к резким оценкам, навязыванию своей точки зрения. Для реализма Писемского в высокой степени характерно стремление к «отражению жизни в формах самой жизни», избегание гиперболизации, гротеска, символики – всего, что так или иначе служит акцентированию авторской мысли. Это не означает отсутствия самой мысли – но она существует не в философско-теоретической, а в бытовой плоскости, не сформулирована, а растворена в романном сюжете, является принципом его организации. В этом отношении «объективный реализм» Писемского является противоположностью «роману идей» Ф.М.Достоевского.

16.3. Творчество беллетристов-«шестидесятников»

«Шестидесятники» - общее наименование деятелей демократического лагеря, поднявшихся на волне реформ 1860-х гг.: сначала при их подготовке, а потом в дискуссиях вокруг результатов. Для русской идеологии уже привычно было искать самовыражения и популяризации через литературу. Ближайшей предшественницей шестидесятичной беллетристики была «натуральная школа» 1840-х гг.; но между ними лежало 20 лет развития русского реализма. Шестидесятники не прошли мимо художественного опыта Тургенева и Гончарова; им были близки чувства, владевшие Некрасовым, и идеи, вдохновлявшие Чернышевского. Собственно, Чернышевский может быть признан идеологом этого направления, вокруг него так или иначе они существовали в качестве писателей: Н.В.Успенский и (в молодости) Г.И.Успенский, Ф.М.Решетников и А.И.Левитов, В.А.Слепцов и Н.Г.Помяловский.

От «натуральной школы» у шестидесятников – внимание к очерку, документу. Но и сюда (не говоря уже о таких жанрах, как повесть и роман) вторглась проблемность. Описание вытесняется действием, диалогом; очерки группируются в циклы, притягивающие на комплексный охват явления.

16.3.1. Николай Васильевич Успенский (1837-1889)

Николай Васильевич Успенский, двоюродный брат Г.И.Успенского, – один из первых во времени деятелей направления. Сын бедного деревенского попа, выраставший в самой малоблагоприятствующей нормальному развитию личности обстановке: среди пьянства, грубости, невежества, – он и через судьбу свою пронес их печальный отпечаток. Талантливый, но с претензиями еще большими, чем его дарование, скандальный, легкомысленный, с демонстративно-вызывающим поведением (его отзывы о Пушкине Тургенев вложил позднее в уста Базарова), Успенский был живой иллюстрацией тезиса о влиянии среды на человека. Его недолгая известность сменилась забвением, нищетой, запоями – и, наконец, самоубийством.

На пике своей литературной славы Успенский – сотрудник некрасовского «Современника», молодой (ему чуть за 20 лет), но весьма ценимый. Его простенькие очерки и рассказы из народной жизни, не обладавшие даже выраженным сюжетом, вызвали к жизни знаменитую статью Н.Г.Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861).

Статья была рецензией на вышедшую в том же году книжку рассказов молодого автора. Чернышевский отмечает полное отсутствие сентиментальности в изображении народной жизни, неприкрашенную картину нравов. В «Старухе» молодая крестьянка с согласия мужа живет в любовницах у приказчика; в «Проезжем» ямщики подобострастно сносят мордобой, имея в перспективе виды на шкалик водки. Особенно длинную выписку Чернышевский приводит из рассказа «Обоз», где заночевавшие в трактире мужики тратят все утро, пытаясь проверить хозяйский счет за ужин и ночлег, и все-таки не в силах сосчитать «какие-нибудь сорок копеек». Российскую тупость, напоминает Чернышевский, осмеивал уже Гоголь в «Мертвых душах», но мимоходом; Успенский же на ней единственно концентрирует внимание своего читателя.

Что же отрадного усмотрел критик в «Обозе» и прочих рассказах Успенского? Да сам факт решимости выставить народные нравы «без всякого смягчения». Тот же Гоголь в «Шинели» совершенно выводит из сферы осмеяния Акакия Акакиевича – и это, по Чернышевскому, признак безнадежности ситуации. Критиковать и высучивать беспросветное человеческое убожество по меньшей мере жестоко, да и бессмысленно. Подобная критика, пишет Чернышевский, допустима тогда лишь, «когда дурное положение представляется продолжающимся только по его <человека или класса> собственной вине и для своего улучшения нуждается только в его собственном желании изменить свою судьбу». Вот оно – «начало перемены». Высказанная вслух критическая оценка народа – свидетельство веры в его возможности, его будущее.

16.3.2. Василий Алексеевич Слепцов (1836-1878)

Василий Алексеевич Слепцов – не менее колоритная, хотя и совсем по другим параметрам, личность. Столбовой дворянин, красавец, изысканный эстет, Слепцов был человеком увлекающимся, беспокойной, скитальческой натурой. Это хотя бы отчасти позволяет понять, как он, с его происхождением и воспитанием, мог оказаться в лагере разночинцев, более того – прославиться в роли создателя самой знаменитой, Знаменской коммуны, построенной по «рецепту» Фурье – Чернышевского. Этот эксперимент обнаружил трагикомическое расхождение теории с практикой и завершился, как следовало ожидать, провалом: слишком разные люди сошлись на Знаменке, и далеко не все были борцами за идею. (О судьбе коммуны стоит вспомнить в связи с романом «Что делать?».) С этого времени Слепцов попал под надзор полиции, сидел под арестом.

Беллетристические опыты Слепцова рекомендуют его как человека, для которого писательство – не подсобное средство пропаганды, но подлинное призвание. Его проза – в полном смысле слова критический реализм, причем высокой марки. Такой строгий судья, как Щедрин, отметил его рассказ «Питомка» (1863) – о драме матери-крестьянки,

бесплодно разыскивающей свою отданную на воспитание малолетнюю дочь. А цикл «Письма об Осташкове» (1862-63) обнаружил декоративную природу благосостояния широко разрекламированного официальными властями процветающего города, наследовавшего анекдотическим «потемкинским деревням». – «Осташков, с его загородными гуляньями, танцами и беседками, можно рассматривать как одну из тех драгоценных картин-игрушек, на которую потрачено много труда и денег и на которой удивительно искусно изображены: рыбак с удочкой, крепость, мальчики, идущие в школу, и барышня в беседке, с цветком в руке», - иронизирует повествователь.

Слепцовским беспощадно-проницательным видением наделен и герой его известного романа «Трудное время» (1865). Неизменно отмечают «тургеневский» сюжет (первые четыре романа Тургенева уже были опубликованы): разночинец-демократ Рязанов приезжает в «дворянское гнездо», в гости к своему однокашнику Щетинину. Молодая жена Щетинина, Марья Николавна, точно пробуждается от сна, слушая споры гостя с мужем. Спорами их, правда, назвать можно лишь условно: Щетинину нечего возразить на иронические комментарии Рязанова, и это больно задевает Марью Николавну. Но задевает не как жену, оскорбленную за мужа, а как человека, которого долго обманывали – и обман вдруг раскрылся.

В ее характере сильно выражена черта, которой русские авторы, и Тургенев в особенности, наделяют своих любимых, избранных героинь: жажда осмысленной, даже героической деятельности. Марья Николавна с горечью напоминает мужу слова, сказанные им перед женитьбой:

« - Ты мне сказал: мы будем вместе работать, мы будем делать великое дело, которое, может быть, погубит нас, и не только нас, но и всех наших; но я не боюсь этого. Если вы почувствуете в себе силы, пойдете вместе. Я и пошла».

Щетинин – добрый, честный человек. Но *трудное время* - пореформенная российская жизнь – очень быстро подрезает крылья ему и его юношеским прожектам. Он превращается в обычного помещика, увязшего в бестолковщине непонятных своих отношений с временнообязанными крестьянами, которые ни за что не желают верить барским авансам – всем его благим начинаниям – и приводят его в отчаяние своей тупостью и одновременно плутнями. Попытка наладить с ними контакты вырождается в утомительную, затяжную позиционную войну. Жена оказывается при нем, как она с горечью замечает, в роли хозяйки, обреченной всю жизнь солить огурцы. Ее попытки лечить крестьян, затея с устройством школы не приносят удовлетворения или натываются на упорное сопротивление мужиков да насмешливые замечания Рязанова. Застав ее погруженной в изучение журнальных статей о постановке народного образования, он дает им оценку истинно в базаровском духе. Название газеты, лозунги статьи так же мало отвечают их подлинному содержанию, как кабаку – висящая на нем вывеска «Белый лебедь»: назвать-то можно как угодно.

« - Для того чтобы читать эти книжки и понимать, нужен большой навык <...>. На свежую голову, ежели взять ее в руки, так и в самом деле белые лебеди представляются: и школы, и суды, и конституции, и проституции, и великая хартия вольностей, и черт знает что... а как приглядишься к этому делу, - ну, и видишь, что все это... продажа на вынос. <...> Школа! Это опечатка. Везде, где написано «школа», следует читать *шкура*. Вон там один пишет: трудно, говорит, очень нам обезопасить наши школы; он хотел сказать: наши шкуры, а другой говорит: хорошо бы, говорит, выделывать их на манер заграничных, чтобы они не портились от разных влияний. Видите? А третий говорит: ладаном, говорит, почаще окуривать, ладаном. На себе, говорит, испытал – первое средство. Это все о шкурах».

Пустое, фальшивое, беспомощное – все падает под ударом рязановских слов. – «Нельзя не хозяйничать», - неумело защищается Щетинин. И Рязанов мгновенно реагирует: «Зверь такой есть – бобр, зверь речной, обстоятельный зверь... Так вот у этого зверя страсть какая? – все строить... И теперь куда хочешь ты его посади, хоть на

колокольню, дай ему хворосту, он сейчас начнет плотину строить. Вот он может о себе сказать, что ему без этого уж никак нельзя».

Марья Николавна сочувствует бабам на жнитве, под палящим солнцем: «Ужасно!» - «Вы бы им зонтики купили», - откликается Рязанов.

В тот момент, когда героиня осознает невозможность продолжать прежнее существование, вся ложность которого так безжалостно перед ней сейчас высвечена, она готова (как Наталья в «Рудине», Елена в «Накануне») полюбить разбудившего ее человека. Но Рязанов не видит для себя возможным ответить на ее полувывысказанное чувство. Почему? Слепцов не дает однозначного ответа. Психологизм романа, в отличие от тургеневского, косвенный: автор не позволяет себе проникать в сферу переживаний героев. Как бы то ни было, Марья Николавна покидает дом мужа, почти сразу уезжает и Рязанов – но пути их лежат в разные стороны. Она надеется в Петербурге найти «умных и добрых людей», которые смогут научить ее, «как и что надо делать». Мотив «идеологического» ухода женщины и далее будет возникать в литературе: «Новь» И.С.Тургенева, «Разоренье» Г.И.Успенского, «Невеста» А.П.Чехова... Можно вспомнить и «Кукольный дом» Г.Ибсена.

Вообще, тема *ухода* в эти критические годы представлена очень широко. Уходят, бегут – в поисках лучшего – представители самых разных сословий, от тургеневских героев, тонко чувствующих интеллектуалов, до темных, забытых мужиков. «Где лучше?» - название одного из романов Ф.М.Решетникова.

16.3.3. Федор Михайлович Решетников (1841-1871)

Федор Михайлович Решетников за свою короткую жизнь написал немало романов. Традиционная тема *маленького человека* в его повести «Между людьми» (1865) впервые получила автобиографическое наполнение. Еще до Д.Н.Мамина (Сибиряка) Решетников стал писать об уральских рабочих («трилогия 1866-68 гг. «Горнорабочие», «Глумовы» и «Где лучше?»). Он откликнулся и на «женский вопрос» романом «Свой хлеб» (1870). Но чаще всего о нем вспоминают как об авторе *этнографического очерка* «Подлиповцы» (1864).

Очерк - определение авторское. Строго говоря, «Подлиповцы» - повесть, но дореволюционный критик А.Скабичевский неодобрительно именовал ее «протоколом».

Действительно, бесстрастный тон повествования, регистрирующего один за другим факты жизни героев, напрашивается на подобную оценку. Но это – сила, а не слабость «Подлиповцев». Впечатляют сами эти факты, а не авторские эмоции по их поводу. Это одно из самых мрачных произведений русской литературы. Фабулу его составляет всего-навсего описание жизни крохотной деревушки, затерянной в Пермской губернии: точнее, двух ее жителей – приятелей Пилы и Сысойки, которые подаются от деревенской нищеты в бурлачество. Но какова эта жизнь! Повесть посвящена автором Н.А.Некрасову, что невольно толкает на сравнения. Никогда Некрасов, знаменитый печальник мужицкого горя, не рисовал такого беспросветного убожества, и материального, и духовного.

Земледелия подлиповцы почти не знают, хлеб пекут чуть ли не из одной коры. Хронический голод тянет за собой болезни, вырождение (все жители деревни родня друг другу), изнеможение и тупость. Самые броские сюжетные ходы романтической литературы почти не выделяются на общем фоне описания, получая только значение общей характеристики среды. Живой хоронят девушку Апроську, потому что не могут отличить глубокий болезненный сон от смерти – и этот эпизод никак не акцентирован, идет на одном уровне с прочими (ср. его эффект в «Петербургских трущобах» Вс. Крестовского).

На некрасовских, тургеневских крестьянах, при всех их бедах, лежала печать духовности, поэтичности: мужики, изображенные Решетниковым, молятся «своим

пермякским богам», а поп для них, вместе со становым, - фигура совершенно непонятная: известно только, что ему нужно почему-то платить, если кто умрет и надо зарывать его в землю. Подлиповский «социум» не поднялся выше животного уровня стада или стаи. Есть и свой вожак, самый развитой из них: Пила. – «Бывало, скажет подлиповцам: «Чево сидите, робь; я буду робить», - и подлиповцы работают с Пилой; нет Пилы – подлиповцы лежат». Пила же, единственный из мужиков, знает не только свое прозвище, но и имя – «Гаврилко», хотя уверен, что «это только дразнятся, а Пила настоящее». Подлиповское безъязычье лишает крестьян возможности что-либо понять – особенно в страшном, чужом «городском» мире. Молодой следователь, разбирая дело о драке, жалеет темного мужика, но даже на вопрос: «Сколько тебе лет?» - получает только ответ: «Да вот, поди, лето скоро будет... Летом-то баско...». Контакт между людьми оказывается почти так же невозможен, как между представителями разных биологических видов.

Подлиповцам, естественно, знакомы чувства любовной и дружеской привязанности, которые в какой-то мере представлены даже у высших животных. Пила дружен с Сысойкой, Сысойка живет с его дочерью Апроськой и привязан к ней сильно. Но слов для этих чувств у них нет. Отсюда дикий диалог на похоронах Апроськи, от которого исходит сюрреалистическая жуть – тем большая, что он тоже никак не выделен, подан как будничнейший, почти зауряднейший:

«Сысойко просил еще посмотреть на Апроську, а Пила хочет закрыть гроб и увязать веревкой.

- Пила, я ошшо погляжу!

- Ишшо не нагляделся!

- Пила, я Апроське нос откушу!..

- А это вишь! – Пила показал Сысойке кулак.

- Пра, откушу!

- Не тронь!

- Дай?!

Сысойко расцапался с Пилой».

Гонимые голодом и смутной тоской, Пила с двумя сыновьями и Сысойкой соблазняются бурлацкой жизнью: «богачество, бают, от бурлачества получают». Некрасов (до Решетникова) и Репин (после него) сделали образ бурлака чем-то вроде символа каторжного народного труда, предельной обездоленности. На фоне такого утвердившегося восприятия подлиповская мечта о «бурлачестве» особенно емко характеризует их сегодняшнюю жизнь: они беднее бедных, несчастнее несчастных. И бурлацкая жизнь дарит их желанным блаженством: хлеб, щи с капустой и дрянной говядиной. Блаженство недолгое: они умирают, - зато дети Пилы, Павел и Иван, кочегарят на пароходе и «не нахвалятся своей судьбой». В их сознании начинает смутно брезжить вопрос, которому потом дано будет получить свою окончательную форму в названии знаменитой некрасовской поэмы. – «Почто же они <Пила и Сысойка> такие? <...> Пошто же не все богаты?» - Он, впрочем, тут же вызывает и ответ: «Ну уж, и не говори больше... Ты говори спасибо, что и так-ту живем...»

Этот вопрос, однако, так и остается перед читателем. И какую-то частицу ответа на него содержит каждое из произведений «шестидесятников», образующих плотный идейно-тематический комплекс, шире – каждое произведение классического реализма середины века. Если бы не отчетливость этой вопросительной интонации, «Подлиповцы» могли бы почитаться произведением образцово натуралистическим, в духе Э.Золя.

16.3.4. Николай Герасимович Помяловский (1835-1863). «Мещанское счастье» и «Молотов»: бунт личности против нивеляции

Николай Герасимович Помяловский - один из самых одаренных авторов «демократического» лагеря – в автобиографических «Очерках бursы» (1862-63) представил читателю другой уголок русской жизни, который вместе с «Подлиповцами», «Трудным временем», «Тысячей душ» и множеством других произведений соединялся в обширную цельную картину.

Помяловский был сыном дьякона с Малой Охты (окраина Петербурга). В 8 лет его отдали в церковное учение: в училище при Александро-Невской лавре, а потом в семинарию. В бурсе (общее название духовных училищ) Помяловский провел в целом 14 лет, и только страх перед необходимостью воскресить эти годы в памяти удержал его от намерения сразу по выходе из бursы рассказать русскому читателю об условиях, в которых воспитываются будущие священники. Только через несколько лет он решился на это, и жить ему тогда уже оставалось совсем недолго. Публикация «Очерков бursы» во «Времени» и «Современнике» была прервана на пятом очерке безвременной смертью писателя.

С объективно-бесстрастной интонацией рассказчик развертывает череду описаний бурсацких типов: учеников и учителей, за редкими исключениями одинаково развращенных, жестоких, невежественных. Д.И.Писарев сблизил «Очерки бursы» с опубликованными в том же 1862 г. «Записками из Мертвого дома» Ф.М.Достоевского: это мир людей «погибших и погибающих» (название писаревской статьи). «Наука», насаждаемая такими (подробно описанными у Помяловского) методами, как изощренные наказания, физические и нравственные издевательства, бессмысленная зубрежка, убивающая всякую способность думать, вызывает ненависть и чувство глубокого внутреннего отторжения. В лучшем случае такое воспитание формировало критическую настроенность личности: не случайно многие революционные демократы с атеистическими убеждениями были выходцами как раз из семинарской среды. В «Очерках бursы» это происходит с Карасем (прототипом которого был сам автор):

«... он стал следить и изучать каждый урок как злейшего своего врага, который без его воли владел его мозгами, и постепенно, с каждым днем открывал в учебниках множество чепухи и безобразия; это развило в нем анализ и критицизм, и впоследствии, отвечая бойко урок, он в то же время думал про себя: «Этакую, святые отцы, я дичь несу!» Карась после долгих личных исследований вполне убедился, что бурсацкая наука, изучаемая иначе, может погубить человека и что только при его методе она послужит материалом, поработав над которым как над уродливым явлением, можно, не заразившись чепухой, развить в себе мыслительные способности...»

В большинстве же случаев «бурсацкая наука» создает людей озлобленных: доносчиков, преступников, духовных уродов, циников и атеистов в рясе. Таковы те, кому предназначается миссия нести в народ слово Божие. Среди атмосферы взаимной травли, ненависти и страха редким удавалось устоять. Удивительно ли после этого, что решетниковские подлиповцы видят в попе только еще одну загребушую руку, которая тянется к их скудному куску? Бурса и Подлиповка образуют своего рода рамку Российской империи: они взаимно поддерживают и объясняют друг друга. Многие из мальчиков, «воспитывающихся» в бурсе, - дети таких же сельских попов и дьячков, которым предназначено (когда они окончательно отупеют и развратятся) вернуться в свою или другую подобную Подлиповку, чтобы замкнуть круг. Чему они способны научить, чем помогут крестьянам?

Шеренга бурсацких типов, последовательно выводимых на сцену, нагнетает все усиливающееся тягостное впечатление. Развращенный и подлый Тавля (рассказчик не

обинуюсь называет его «гадиной»), ожесточенный Гороблагодатский, принадлежащий к категории *отпетых*, фискал Семенов, Аксютка, прозванный Сатаной, - вор с многообещающими задатками бандита, тупица «Петры Тетеры», получивший свое прозвище за то, что подписал свое имя и фамилию во множественном числе: «Петры Тетеры получили сапоги...». Сами прозвища, которыми бурсаки награждают друг друга, - с отпечатком «животности», зооморфизма: *Азинус* (лат. – *осел*), *Хорь*, *Блоха*, *Копыта*, *Трезорка*, *Карась*, *Барсук*, *Лягва*, *Шестиухая Чабря*...

Параллельно выстраивается и серия портретов бурсацких педагогов, которых автор в духе *физиологий* классифицирует: представители «террора педагогического» (иными словами, те, кто запарывает учеников «до отшибления затылка») и представители «прогрессивного бурсацизма» (секущие умеренно). И те, и другие пьянствуют (впрочем, как и ученики), и лишь немногих можно назвать людьми образованными, потому что в свое время они прошли подобную же «школу» долбежки и измывательства.

«Очерки бursы» можно назвать «романом анти-воспитания» (по аналогии с жанром *романа воспитания*). Тема отнятого, искалеченного детства дополняла картину, создаваемую в произведениях, подобных «Детству. Отрочеству. Юности» Л.Н.Толстого, где выстраивалась, условно говоря, «нормальная» воспитательная модель.

Самое яркое из чисто беллетристических созданий Помяловского – диалогия «Мещанское счастье» и «Молотов» (1861), которая еще до «Отцов и детей» и «Что делать?» поместила в фокусе внимания судьбу разночинца, выстраивающего свою философию и практику жизни.

«Мещанское счастье» и «Молотов»: бунт личности против нивеляции

Герой диалогии, Егор Молотов, - *новый человек* в традиционном («не-чернышевском») смысле этого слова: «Он был счастливейший *homo novus*», - замечает о нем повествователь. Сын слесаря, сирота, воспитанный стариком-профессором, Молотов входит в жизнь, не отягощенный связью с какой бы то ни было средой. И, однако, через всю повесть лейтмотивом проходит всплывающий в сознании героя вопрос: «Где те липы, под которыми прошло мое детство?» С этих слов и начинается диалогия. Служащий на неопределенных условиях в помещичьем семействе Обросимовых, обласканный ими, Молотов не завидует их положению; только смутное чувство своей неприкаянности, отсутствия корней – оборотная сторона его «свободы» - шевелится где-то на самом дне его души.

Между тем самая эта свобода становится весьма сомнительной, как только Молотов с университетской скамьи выходит в мир, включается в общество, где ему надлежит получить какую-то предварительную оценку, место в принятой иерархии. В начале повести Помяловский – вполне традиционно – помещает портрет своего героя. Значение его предупреждающее: Молотов, чувствующий себя *новым*, свободным (и даже немножко «слишком» свободным: «где те липы...»), наделен выразительной плебейской внешностью. Среда, из которой он вышел, видимо для всех сохранилась, отпечатавшись на нем самом. – «Егор Иваныч имел большие руки, сильные и мускулистые, с толстыми пальцами и коротко остриженными на них ногтями; ступня ноги была большая. Внешние приемы его не были безукоризненны: походка тяжеловата, с перевалом и крупными шагами; французский язык знал, но имел плохое произношение...»

Как определяющая проблема «Мещанского счастья» задается сопротивление личности попытке поместить ее в определенную ячейку социальной классификации, подобрать ярлычок, который описывал бы ее как узнаваемого представителя некоего массового «вида». Такая попытка воспринимается как оскорбительное отрицание притязаний на человеческую индивидуальность, неповторимость.

Между тем это довольно закономерная реакция там, где необходимо дать первичную, приблизительную оценку человеку: к какой группе или породе людей он предположительно относится, чего следует ждать от него. Хуже, что первичная оценка часто остается единственной: личность подводится под некий тип, отождествляется с ним и растворяется в нем; индивидуальное никого не интересует и в расчет не берется. *Типизация* получает силу неумолимого приговора. Так дочь Обросимова Лизавета Аркадьевна судит о Леночке Илличовой:

- «Кисейная девушка! <...> Поразительная неразвитость и пустота!.. Читали **они** Марлинского, - пожалуй, и Пушкина читали; поют: «Всех цветочков боле розу я любила» да «Стонет сизый голубочек»; вечно мечтают, вечно играют... Ничто не оставит у **них** глубоких следов, потому что **они** неспособны к сильному чувству. Красивы **они**, но не очень; нельзя сказать, чтобы **они** были очень глупы... непременно с родимым пятнышком на плече или на шейке... легкие, бойкие **девушки**, любят сентиментальничать, нарочно картавить, хохотать и кушать гостинцы...»

Может быть, самое уничтожающее в этом отзыве – это множественное число: *они*. Она, сама Леночка, не существует в нем отдельно. Видимая емкость характеристики (включающей даже такие факультативные подробности, как родимое пятнышко «на плече или на шейке») создает убийственную иллюзию исчерпывающей полноты: вот всё об этом типе и всё об этом человеке, который не более чем безликая частичка массы.

Эти слова о Леночке, как она показана в повести, - правда, но такая, которая хуже лжи, потому что она выдает себя за правду полную, не являясь ею. Леночка способна на неожиданные порывы, она чувствует смутную тоску своего положения («поразительной неразвитости и пустоты»), как беспощадно замечает дочь Обросимова), желание другой участи. Но для девушки переменной участи может быть только замужество, и Леночка полусознательно тянется к Молотову – как ей видится, сильному, человеку из другого, нового мира. Записка с приглашением на свидание, адресованная Молотову, подключает к истории их знакомства второй план: дальнейшее развитие событий травестирует линию Татьяны и Онегина. Невольно напрашивающееся сопоставление, увы, представляет героев Помяловского в печально-юмористическом свете. На свидании Молотов, не обладающий светским опытом и красноречием Онегина, плачевно тушует, и единственное, что приходит на ум – бессмертная тема погоды, отчего диалог начинает смахивать уже на беседу гоголевского Шпоньки с невестой:

« - Какая сегодня прекрасная погода, - сказала Леночка.

«Нашла же она что сказать! – подумал Молотов. Но надобно отдать честь и ему. Он поддержал разговор:

- Да, хорошая стоит погода, - и тотчас сделал еще такие слова: - давно уж стоит такая... дождей совсем мало... отличное наступило время».

Свою статью о диалогии Д.И.Писарев даже назвал «Роман кисейной девушки» (1865) – такое заглавие прямо выдвигает историю Леночки в центр повести, хотя реально она не занимает в ней такого места. Подобно тому, как Белинский сожалел о несостоявшемся счастье пушкинских героев (косвенно упрекая в этом Татьяну-княгиню), Писарев хотел бы видеть Молотова человеком, способным поднять и развить до себя Леночку, которая, при своей ограниченности, заслуживает сочувствия уже тем, что сознает эту ограниченность и тяготится ею. Иными словами, критик настойчиво предлагает Молотову стратегию Лопухова («Что делать?»), вытаскивающего из «подвала» Веру Павловну.

Но Лопухов любит свою невесту – во всяком случае, Чернышевский нигде не дает понять, что его поступок – чисто «идеологической» природы. Молотов же понимает, что Леночка не затрагивает его души. Неловкий разрыв еще мучительнее оттого, что Молотов не умеет, как Онегин, золотить пилюли, и его смятение облекается в нелепые, бестактные увещевания: «кто же виноват? Кто виноват? Вы должны помнить, что не я первый... <...> Ведь это пройдет; вы меня не сильно любите...». Он сам чувствует, что «обвинение» его

неуместно и оскорбительно, а заверение, что «это пройдет», выдает уверенность в неглубокой природе чувств и натуры Леночки (отзыв Лизаветы Аркадьевны: «Ничто не оставит у **них** глубоких следов, потому что **они** неспособны к сильному чувству»).

Немного нужно, чтобы сломать Леночку и заставить ее принять этот приговор. – «Никому **мы** не нужны... кому любить **таких?**..» - В этих жалобных прощальных словах появляется то самое «множественное число», которого Леночка старалась избежать. – «**Нас** много **таких** девушек...». Робкая попытка самостоятельности разбилась. Но удачливее ли окажется сам Молотов?

Он не ощущает своей зависимости от семейства, в котором служит, своего подчиненного положения: Обросимовы расположены к нему, вежливы; их обращения за мелкими услугами делаются попросту, как к своему человеку в доме. Но все меняется, когда Молотов случайно слышит обрывок разговора помещика с женой. Говорят о нем; хвалят его способности и обсуждают, как бы привязать его к дому:

« - **Этим** людям кусок хлеба дай, и **они** что хочешь будут делать. <...> ... у **них** нет этого дворянского гонору... манер нет...

- Что ж делать, мать моя! порода много значит.

- **Они**, я говорю, образованный народ, - продолжала жена, - но все-таки народ чернорабочий, и всё как будто подачки ждут...

- <...> А что ни говори, жена, - **эти плебеи**, так или иначе пробивающие себе дорогу, вот сколько я ни встречал их, удивительно дельный и умный народ... <...>

- Ах, душенька, **все** голодные люди умные... <...> Этот **народец** из всего должен выжимать копейку. И посмотри, как он ест много. Нам, разумеется, не жаль этого добра; но... постоянный его аппетит обнаруживает в нем **плебея**, человека, воспитанного в черном теле и не видавшего порядочного блюда... Не худо бы подарить ему, душенька, голландского полотна, а то, представь себе, по будням манишки носит – ведь неприлично!..»

Этот разговор поражает Молотова как удар в лицо. – «Зачем же убежал Егор Иваныч? его хвалили ведь?» - с грустной иронией спрашивает повествователь. Хвалили, - но не *его*, а *их* – «плебеев». Разве Молотов стыдится своего происхождения? – Ничуть; но сейчас он убедился – или ему представилось, - что для Обросимовых *он* существует только в качестве простолюдина, представителя некой однородной массы: *его* самого, его *личности* попросту нет; достоинства его и недостатки – той же природы, что повадки животного определенного вида, за которым с любопытством наблюдает со стороны естествоиспытатель. – «Как он ест много!» - Разумеется, Обросимовым «не жаль этого добра», - но мог ли предположить Молотов, что он был объектом подобного наблюдения, что на заметку брался и его аппетит, и его костюм, - и всё в порядке изучения «плебея»?

Ему безжалостно указано его место; он – индивидуальность – помещен в рамки типа, социальной категории. На заднем плане сознания мелькает у Молотова мысль, что Обросимовы обошлись с ним так же, как он сам с Леночкой. Но это не мешает ему продолжать в прежнем духе: браня Обросимовых, он прибегает всё к тому же множественному числу: «Негодяи, аристократишки, бары-кулаки!»

Негодование Молотова во многом несправедливо. Любезность Обросимовых в обращении с «плебеем» для них – только проявление самоуважения цивилизованных людей, которые не позволят себе опуститься до хамства. Молотов же расценивает эту любезность как признак дружеского расположения равных к равному. Они не понимают друг друга, как если бы говорили на разных языках, и в определенном, культурном, смысле так оно и есть. Социальные барьеры приобретают силу биологических.

Желание Молотова доказать всем, и себе в первую очередь, что он не тот человек, которого можно нивелировать, стереть, поместить на определенную полочку, - это желание толкает его покинуть дом, где его, как он полагает, оскорбили. В конце повести Помяловский помещает своеобразный указатель-стрелку, направленный на вторую часть

диалогии: « - „Так где же счастье? – спросит читатель. – В заглавии счастье обещано?“ Оно, читатели, впереди. Счастье всегда впереди – это закон природы».

Между I и II частями диалогии проходит 11 лет. Хронотоп «Мещанского счастья» - цветущий летний сад; в «Молотове» - глубокая петербургская осень, многонаселенный доходный дом на Екатерининском канале. Это те «липы», под которыми проходит детство героини повести, Нади Дороговой. Тихий семейный вечер в квартире чиновника Дорогова, и за описанием этой идиллии – пространная ретроспекция, с легким оттенком пародии: история «фамилии» Дороговых, поднявшихся к нынешнему «величию» из ничтожного сапожничьего сословия. Неустанными трудами создается сегодняшнее относительное благополучие – и вдруг описание его прерывается восклицанием повествователя: «О господи, не накажи меня подобным счастьем, не допусти меня успокоиться в том мирном, безмятежном пристанище, где совершается такая жизнь!»

Пройти путь предков и сойти с него, дав жизнь новому поколению и поставив его на тот же путь, - программа, оправдывающая существование растения или животного, но не человека. Надя – единственная из дороговского семейства, кто если не говорит, то ощущает нечто подобное. И у нее, как у Леночки Илличовой, протест может оформиться единственным образом: в желании избрать себе спутника жизни по сердцу, а не по указке родителей. В узком кругу известных ей людей естественно выделяется Молотов, о котором друг его Череванин отзывается как о человеке, который держится не за воспринятые и унаследованные, а за **свои** мысли и убеждения. Какая редкость в мире, где все – «ходячее повторение и подражание»!

« - Вон идет господин, - что у него своего? Походка отцовская: он животом вперед, и ты туда же; улыбнулся ты – точь-в-точь сестра старшая; говоря, тычешь пальцем в воздух – твоя бабушка так тыкала; речь пересыпана поговорками – это взято у товарищей, учителей, родных. Сказал ли ты хоть одно свое слово, сделал ли что по-своему, хоть дрянь какую-нибудь? Что бы ни делали эти люди: смотрят ли они на закат солнца, едят ли горячие щи, Богу ли молятся или хоронят отца, - и мысль, и слово, и смех, и слезы – все у них получено по наследству; и добродетели у них не свои, и пороки не свои, и ум чужой».

Чувство Нади к Молотову натывается на непреклонную волю отца: к Наде сватается генерал, и упустить такое счастье – даже не глупость, а преступление. На Надю восстает вся дороговская «коммуна».

Между тем постепенно из разговоров героев восстанавливается история одиннадцати лет, прожитых Молотовым после отъезда из Обросимовки.

Видное место – не в сюжете, но в идее диалогии – принадлежит двум персонажам, которые вкупе с самим Молотовым представляют «три тенденции в развитии различия» (Н.П.Ждановский). Один – Андрей Негодящев – уже в прологе «Мещанского счастья» фигурировал как университетский товарищ Молотова. Ему чужды молотовские терзания: « - Жизнь осмыслить? – никогда ты ее не осмыслишь! Где ее одолеть, и притом не зная хорошо? Бери ее наконец без смысла или добивайся смыслу и в то же время служи; для службы человек создан. <...> От тебя и не потребуют любви к службе; нам нужны твои ум, честь и труд, а любви, пожалуй, и не надо; ее и в формуляр не вносят... А то вы и на службе ищите счастья, а не пользы общественной. <...> Можно читать «Фауста» и служить очень порядочно, не носить докторской хламиды, а приличный вицмундир», - поучает Негодящев. «Говорящая» фамилия («точно нарочно выдумана», - замечает Надя) происходит скорее не от *негодный*, а от *не-годящий, не склонный ждать*. Практичный, ловкий, с житейской хваткой, Негодящев проповедует тактику компромисса, которая возмущает Молотова: «Трансцендентальное чиновничество!.. Фауст в вицмундире, Гамлет канцелярии его превосходительства!..»

Но есть какая-то правота в его словах, от которой не отмахнешься запросто: Молотов не хочет брать жизни «без смысла», а жизнь между тем проходит... Он попытается найти себя на этой дороге и, как следовало ожидать, безуспешно; ему необходимо знать и делать больше, чем здесь требуется и допустимо. Во время следствия

по делу крестьянки, которая убила тиранившего ее мужа, Молотов спотыкается о вопрос: «Она так много страдала, за что же будет еще страдать?» - на что получает ответ: «Стоит только пуститься в психологию, у нас всю губернию ограбят».

Второй приятель Молотова, художник Череванин, исповедует стихийную философию, которую сам окрестил *темным кладбищенством*. В каком-то плане она диаметрально противоположна *канцелярскому гамлетизму*: там взгляд на вещи с точки зрения текущего момента, здесь – с точки зрения вечности. А «последняя» правда о судьбе человека – это его смертность: « - Всё мне представляется ничтожным до невероятности, потому что «всё на свете скоропреходяще и тленно!» Мне только это вдолбили смолоду. <...> Могила... Что такое там?.. Я уже вижу, как идут, лезут и ползут черви, крысы, кроты... Веселенький пейзажик!.. Через десять лет провалится крышка от гроба... я всё это знаю... а через тридцать останется только череп да две кости от таза...»

Но отстраненная, зрительская установка Череванина в одном отношении схожа с кипучей активностью Негодяшева: и там, и здесь не просматривается никакого позитивного общего смысла. Некий параллелизм - и в их высказываниях о любви, поэзии, природе (аналогичный прием применит позднее Тургенев в косвенной оценке позиции Базарова, чьи реплики вообще в целом ряде случаев приводят на память героев Помяловского):

Негодяшев	Череванин
- И любовь, и удовольствие, и прогулка среди лесов, и луна, что ли, - всё это должно быть на втором плане в нашей жизни. <...> Можно читать «Фауста» и служить очень порядочно, не носить докторской хламиды, а приличный вицмундир.	- Любовь, дева, луна, поэзия... На свете нет любви, а есть аппетит здорового человека; нет девы, а есть бабы; вместо поэзии в жизни мерзость какая-то, скука и тоска неисходная; ну, луна, пожалуй, и есть, да мне плевать на луну: какого черта я в ней не видал?

Пытаясь найти свой путь между приспособленчеством и всеотрицанием, двумя формами цинизма, к чему же приходит Молотов? Всего лишь к еще одному тупику. Он сам назовет его *благодравной чичиковщиной*. Идеал самоутверждения в честной независимости, который он себе создал, недостижим без некой материальной базы. Для того чтобы развиваться духовно, личность должна быть обеспечена физически – никто не знает этого так хорошо, как разночинец, чья юность проходит в борьбе с лишениями. Молотов – упорный человек, самой фамилии его сопутствует представление о силе. Он преодолевает эти препятствия: «Я одел себя, обул, поместил в тепло, среди красивой обстановки, добыл себе изящную в возможных размерах жизнь, и не стоит теперь передо мной каждый день, каждый час неотразимый, мучительный, иссушающий мозги вопрос: «Хлеба, денег, тепла, отдыха!»

И что же? На это ушла молодость и силы, а дальше – ничего, и ничего уже не хочется, и человек выдохся. То, что построил для себя Молотов, - еще одно гнездышко *мещанского счастья*, подобное тому, что свила когда-то энергичная Надина бабка, родоначальница клана Дороговых. По мере развития событий диалогии происходит постепенное смещение понятия *мещанство*, в том именно направлении, в каком переосмыслялось это слово от XIX к XX веку: социальная характеристика вытесняется нравственной. Счастье скромного, но независимого труженика оборачивается на деле убогим «счастьем» конформизма, социальной адаптации. И вот теперь Молотов стоит перед любимой невестой и – почти оправдывается перед ней, ожидавшей, что он откроет ей что-то новое в жизни:

« - Что же делать, не всем быть героями, знаменитостями, спасителями отечества. Пусть какой-нибудь гений напишет поэму, нарисует картину, издаст закон, - а **мы, люди**

толпы, придем и посмотрим на всё это. <...> Иначе простым людям жить нельзя на свете... Правду я говорю, Надя?

Надя посмотрела на него и ничего не отвечала.

- Неужели запрещено устроить простое, мещанское счастье...

Надя ожидала, что он еще скажет.

- Надя, миллионы живут с единственным призванием – честно наслаждаться жизнью... **Мы** простые люди, **люди толпы**...»

Человек, начавший с утверждения своего «я», пришел к «мы» – даже не в конце своего пути, а в его середине. Завершается повесть двусмысленной фразой повествователя: «Тут и конец мещанскому счастью. Эх, господа, что-то скучно...». Конец повести о мещанском счастье. Конец счастья. – «Скучно на этом свете, господа!» - так кончалась смешная и мрачная «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Независимость достигается, когда она уже утратила свою цену. Мотив «невпопадности» своеобразно отразился в заглавиях повестей, как бы поменявшихся местами: первая повесть, посвященная преимущественно Молотову, называется «Мещанское счастье», хотя само это счастье будет «впереди», что подчеркивает в финале повествователь. А повесть, где оно достигается, носит название «Молотов», хотя его фигура здесь не центральная.

Это произведение Помяловского – о большом поражении, которое потерпел человек в борьбе с нивелированием своей личности, тенденцией сведения ее к «общему знаменателю». Но оно и о маленькой победе, которая по-своему не менее важна. Жизнь не стоит на месте. Наде Дороговой удастся то, что никогда бы не удалось ее матери и бабке, - да и мысли такой у них бы не возникло: сделать свой выбор и отстоять его.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Раскройте содержание понятия *классический реализм*. Какие типы повествовательной структуры романа (в плане отражения отношений «человек и среда») вам известны?

2. Что объединяет в трилогию пьесы Сухова-Кобылина? По какому принципу избран их жанр в каждом отдельном случае?

3. Объясните природу «объективности» реализма Писемского. Отчего писатель предпочитает воздерживаться от оценочных суждений и нравственных приговоров своим героям?

4. Что общего между Калиновичем и «литературным» (Пушкин, Рылеев, Толстой) Борисом Годуновым? Как вы понимаете смысл выражения «драма компромисса»?

5. Кто такие беллетристы-«шестидесятники»? По какому поводу была написана статья Чернышевского «Не начало ли перемены?», и в чем критик эту перемену усмотрел?

6. Почему образы *лишних* и *маленьких людей* в середине века были потеснены образами людей «средних»? Что это за тип? Приведите примеры.

7. Чем «Трудное время» Слепцова напоминает тургеневские романы? Чем от них отличается?

8. Что нового внес Решетников в изображение крестьян и деревенской жизни?

9. Почему Помяловский столько внимания уделяет такому «частному», казалось бы, вопросу, как проблема воспитания в средних учебных заведениях?

10. Что такое нивеляция (нивелирование)? Чем важен этот вопрос для Помяловского? Как он связан с проблемой «человек и среда»? Объясните, кто такие разночинцы. Какие тенденции в развитии разночинства представлены в образах Негодяшева, Череванина, Молотова?

11. Подумайте, можно ли «уложить» в рамки типа *лишнего* или *маленького человека* образ Кречинского? Калиновича? Молотова? Череванина? Докажите свою точку зрения.

12. Отчего Молотов в конце концов назовет свою позицию *благодетельной чичиковщиной*? Является ли развязка дилогии Помяловского «счастливой»? Объясните ответ.

13. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем: «Проблема женской эмансипации в русской литературе середины XIX века», «Образ разночинца в демократической прозе 1850-60-х гг.», «Драматургия А.В.Сухово-Кобылина и гоголевская традиция», «Русская деревня в изображении Н.В.Успенского и Ф.М.Решетникова», «Писатели-шестидесятники в русской критике», «Творческий путь А.Ф.Писемского».

Библиографический список

Основной

1. Вердеревская Н.А. Русский роман 40-60-х гг. XIX века (типология жанровых форм). – Казань, 1980.

Дополнительный

2. Бессараб М.Я. Сухово-Кобылин. – М., 1981.
3. Вердеревская Н.А. О разночинцах // Из истории русской культуры. Том V. XIX век. – М., 2000. – С.452-462.
4. Ждановский Н.П. Реализм Помяловского. – М., 1960.
5. Пустовойт П.Г. А.Ф.Писемский в истории русского романа. – М., 1969.
6. Ямпольский И.Г. Н.Г.Помяловский. Личность и творчество. – М.;Л., 1968.

Лекция 17. Николай Гаврилович Чернышевский (1828-1889)

Идеолог и апостол шестидесятиничества, автор самого «скандального» русского романа XIX века был выходцем из духовного сословия, сыном саратовского протоиерея. Некоторое время и сам он обучался в семинарии, но все более проявлявшаяся исключительная одаренность юноши побудила его родных согласиться на то, чтобы он сошел с проторенной предками тропы. В 1846 г. Чернышевский, успешно сдав 11 вступительных экзаменов, поступил на филологическое отделение философского факультета Санкт-Петербургского университета. Некоторое время после его окончания (1851-54 гг.) он преподавал словесность – сначала в родном Саратове, а позднее – в Петербурге, но столкновения с начальством побудили его подать в отставку и выйти на более широкое поле деятельности литератора и публициста.

В 1855 г. Чернышевский защитил магистерскую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», однако степень магистра была присуждена ему только через три с лишним года, когда сменился министр народного просвещения. Его предшественник не пожелал официально поддержать работу, до такой степени подрывающую «основы» – хотя эстетика была областью как будто чуждой политической крамолы. Но во всё, чего касался Чернышевский, он вносил ту независимость мысли, которая была необходимой предпосылкой всякой крамолы.

17.1. Материалистическая эстетика Чернышевского

Мировоззрение Чернышевского, отразившееся во всех его работах (эстетика, этика, философия, политическая экономия, литература), обладает некоторыми броско выраженными и взаимосвязанными характеристиками. Это:

- Материализм: утверждение первичности мира по отношению к продуктам человеческого сознания;
- Рационализм: центральным пунктом анализа является мышление, устанавливающее логический порядок вещей, и инстанции более высокой, чем разум, не существует;
- Утилитаризм: установка на выявление практически-полезного как основы и стимула для действий и суждений;
- Антропоцентризм: человек (*άνθρωπος*) и его практическая деятельность – это та ось, вокруг которой выстраиваются размышления Чернышевского.

Нетрудно видеть, что эти четыре принципа внутренне едины. Исключительный интерес к человеку (*антропоцентризм*) и его пользе – это *утилитарная* установка; обнаружение полезных оснований, в свой черед, осуществляется логически-рассудочными, *рационалистическими* методами; а вынесение Бога «за скобки» (ему не находится места в такой системе) ведет к *материализму*.

Диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности» производит с этих позиций ревизию основных терминов эстетики и вопроса о сущности и задачах искусства.

Чернышевский полемизирует в первую очередь с эстетикой Г.Ф.В. Гегеля и его определением *прекрасного* как чистого выражения идеи в чувственном предмете – т.е., по Гегелю, «прекрасно то, что превосходно в своем роде». С точки зрения Чернышевского, такое определение страдает одновременно и расплывчатостью, и узостью. Определение Гегеля годится для таких явлений, как, например, роза или дуб. Прекрасный дуб – конечно, тот, что «превосходен в своем роде»: самый высокий, раскидистый, с густой зеленой кроной и пр. Но это определение не подходит для таких феноменов, которые

вызывают тем меньше восторга, чем лучше они в своем роде: скажем, болото. Самое топкое, самое зловонное болото тем меньше будет нравиться, чем больше выражены в нем признаки «болотности». Не учитывается **качество** объекта, который по самой природе своей может быть чужд идее красоты (как мы ее понимаем). С другой стороны, гегелевское определение требует совмещения **всех** признаков красоты в одном прекрасном объекте – и это невозможно там, где имеет место множественность типов красоты: например, красота человека или даже домашних животных.

Чернышевский выдвигает свое, альтернативное определение:

«Прекрасное есть жизнь»; «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни». Так, некрасивое сложение фигуры – в первую очередь плохое, неудачное сложение, отражающее неблагоприятные условия развития организма и его относительно меньшую приспособленность к жизни.

Развивая свою мысль, автор приходит к представлению социальной обусловленности понятий о красоте у разных классов. Жизнь и ее потребности у крестьянина включает в себя представление о труде и способности к труду. Действительно, «в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья». Напротив, хрупкие и бледные светские красавицы с их маленькими ручками и ножками – признак породы людей, живущих той жизнью, «которая одна и кажется жизнью для высших классов общества, - жизни без физической работы». (Вспомним негодование Ивана в «Коньке-Горбунке», когда он видит Царь-Девичу: «А ножонка-то, ножонка! Тьфу ты – словно у цыпленка!» И рядом - знаменитое описание русской крестьянки у Некрасова, той, которая «коня на скаку остановит»...)

Русская материалистическая эстетика, наследовавшая идеи Чернышевского (Г.В.Плеханов и др.), в дальнейшем умножила эти примеры. В традиционном китайском обществе искусственно деформировались ступни ног у девочек знатного происхождения. Они не могли самостоятельно ходить, их носили в паланкинах; но зато в «красоте» такой ноги отражалось (в полном соответствии с идеей Чернышевского!) представление о жизни, «какова должна быть она по их понятиям», т.е. обеспеченной и праздной. Своего рода облегченным современным вариантом такой установки является ношение узкой и неудобной модельной обуви и утрированный маникюр. Дорогая одежда, аксессуары, украшения (функционально бесполезные) – вовсе не опровержение утилитаристской «составляющей» теории Чернышевского: в определенном, хотя и не физиологическом отношении они весьма функциональны. Всё это – знаки социального престижа, маркирующие высокое положение их обладателя в обществе.

Прилагая теорию Чернышевского к нашим критериям красоты, скажем, человеческого лица, можно убедиться, что происхождение их действительно связано с представлением о практической пользе «для жизни». Красивы густые блестящие волосы – это не только косвенное свидетельство здоровья, но (во всяком случае, изначально) дополнительная защита головы от холода или прямых солнечных лучей. Ровные брови оберегают глаза от возможного попадания пота со лба; густые длинные ресницы – от пыли. Почему красивы и чем полезны хорошие зубы, ясно всякому. Большие и умеренно широко поставленные глаза дают наилучший обзор. А вот цвет глаз – дело вкуса; этот признак нерелевантный и нефункциональный, потому что острота зрения от него не зависит.

Однако «универсальных» критериев красоты немного. Даже большие глаза красивы не для всех. У народов желтой расы, а также некоторых северных народностей природно-климатические условия сформировали узкий разрез глаз – он и считается красивым, потому что защищает от песка и пыли (Восток), слепящего снега (Север). Функционально-полезное со временем получило эстетическое качество: стало восприниматься как красивое, без мысли о его целесообразности.

Существуют не только социальные и национальные, но и культурно-исторические вариации эстетических вкусов. Возрождение, ценившее интеллект, между делом ввело моду на сбритые брови, что зрительно увеличивало лоб (Мона Лиза). Ровный шоколадный загар красив с современной точки зрения: он связывается с представлением о престижном курорте или солярии. В XIX веке и ранее загара избегали: он вызывал только ассоциации с физической работой на воздухе, т.е. с крестьянским трудом, совершенно «непрестижным».

Возвращаясь к трактату Чернышевского, отметим, что попутно он рассматривает такие категории эстетики, как *возвышенное* и *трагическое*, подвергая критике дефиниции, данные гегельянцем Ф.Т. Фишером. *Возвышенное* определялось Фишером как проявление идеи бесконечного, некоей непреодолимой силы. Это определение видится Чернышевскому малоубедительным. Гроза или Монблан – возвышенные зрелища, но сложно связать их с идеей бесконечного. Самое непреодолимое любовное чувство уступит по степени своей «непреодолимости» желанию спать, есть и пить, но из этого не следует, что таковые желания возвышеннее любви.

Недостаток в определении господствующей немецкой эстетикой понятия *трагического* Чернышевский усматривает в связывании его с идеей антропоморфной *судьбы*, которая любит играть человеком. Понятие о *трагической вине* (а через него – и теория *катарсиса* как очищения страданием) также не встречает его одобрения: «мысль видеть в каждом погибающем виноватого – мысль натянутая и жестокая». Ромео и Джульетта виноваты, выходит, тем, что любят друг друга.

Определения, предложенные самим Чернышевским, и в этом случае очень просты: *возвышенное* «есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами»; *трагическое* «есть ужасное в человеческой жизни». Надо признать, что формула *возвышенного* страдает в этом случае тем же недостатком, который Чернышевский увидел в гегелевском определении прекрасного: она чисто «количественной» природы и не для всех объектов подходит. Помойная яма может быть сколь угодно большой – это не сделает ее возвышенной. Неразличение же *трагического* и *ужасного* (в современной эстетике *ужасное*, в отличие от *трагического*, лишено величественности и просветляющего начала, бессмысленно) лишний раз свидетельствует о демонстративно-прикладном характере эстетики Чернышевского, не склонного ради любви к искусству увязать в эстетических тонкостях. Недаром же он после своего лаконичного определения замечает: «этого совершенно достаточно».

В работе Чернышевского имеются и иные спорные места; почти всегда это обратная сторона последовательно проводимых им установок. Так, антропоцентризм Чернышевского заставляет его (с точки зрения эстетических критериев человека) без колебаний объявить «отвратительными» ящериц, черепах и т.д. Лягушка, например, покрыта «холодною слизью, какою бывает покрыт труп». Разумеется, это не мешает лягушкам находить друг друга красивыми, но Чернышевский равнодушен ко вкусам и предпочтениям лягушек.

Другим важным пунктом эстетики Фишера был вопрос о взаимном отношении прекрасного в действительности и в искусстве. С точки зрения Фишера, «объективное прекрасное» уступает «прекрасному в искусстве» по ряду позиций. Каждый из его аргументов Чернышевский оспаривает:

Прекрасное в действительности редко встречается. А разве чаще встречается истинно прекрасное в искусстве?

Оно мимолетно и непостоянно. Но от этого не становится менее прекрасным; вдобавок, «неподвижная» красота быстро прискучивает. Произведение искусства так же подвержено физической гибели и переоценке под влиянием изменившегося вкуса эпохи. Чтобы понимать Гомера или Гёте, надо понять их время.

Оно несовершенно. Но человек ищет хорошего, а не совершенного. Желание только одного совершенного в искусстве привело бы нас к необходимости отбросить

почти все созданное, оставив по одному шедевру в каждой области, но кому такое придет в голову? Литература не может состоять из одного Шекспира, а живопись – из одного Рафаэля; да, кроме того, разве можно и их назвать «совершенными»?

Как в формуле «прекрасное есть жизнь» ведущим элементом для Чернышевского является жизнь, так и в вопросе об отношениях искусства к действительности он настаивает на приоритете красоты жизни над красотой художественного произведения.

Формулируя «позитивную» часть своей эстетической программы, Чернышевский отводит искусству задачу «воспроизведения природы и жизни». Такое воспроизведение по качеству может быть только отношением копии к оригиналу, но необходимо уже потому, что дает возможность некоторым людям познакомиться с прекрасным хотя бы в копии, если они не имеют возможности наблюдать его в действительности. Не все люди живут близ моря, но искусство дает им, по крайней мере, представление о нем.

Большое зло, по Чернышевскому, – смешение понятий *красоты в искусстве* и *красоты как предмета искусства*. Изображать что-либо прекрасно (требование совершенства формы) вовсе не означает необходимости ограничиваться изображением только прекрасных вещей. От такого отождествления происходит «любовь к стати и некстати» как преимущественная тема литературы. Любовь, конечно, вещь прекрасная, но жизнь состоит не из нее только. Задача искусства – воспроизводить все интересные для человека явления действительности, причем не механически, а **объясняя**. Тем самым искусство признается родственным науке. По Чернышевскому, они должны использовать свои возможности на благо человеку: искусство не может надеяться превзойти жизнь, просто копируя ее, но оно может сделать для нас «приговор о явлениях ее». Таким образом, первая задача искусства (и истории) – воспроизвести, зафиксировать жизнь; вторая (не всеми авторами исполняемая) – объяснить ее.

Очевидно, что эти тезисы Чернышевского являются, при всех допущенных автором в азарте полемики крайностях и перегибах, эстетическим фундаментом классического реализма. Его диссертация стала теоретическим выражением тех целей, к которым устремлялось в это время русское искусство (прежде всего литература); причем стремление это могло быть более или менее осознанным, но присутствовало почти всегда. Объяснение этого факта – в общей тенденции к «социализации» литературы середины века, о которой речь шла при характеристике литературного движения 1855–65 гг.

Эстетические воззрения Чернышевского нашли практическое выражение в его «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1856), в критических статьях, посвященных тургеневской «Асе» («Русский человек на rendez-vous», 1858) и рассказам Н.В.Успенского («Не начало ли перемены?»), 1861). Отдельно следует отметить статью «Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л.Н.Толстого» (1856), где автор впервые охарактеризовал своеобразие толстовского психологизма и ввел до сего дня употребляемый термин *диалектика души*.

17.2. Теория «разумного эгоизма» Чернышевского

Среди собственно философских работ Чернышевского выделяется статья «Антропологический принцип в философии» (1860). Она замечательна тем, что здесь на фундаменте тех же установок (материализм, рационализм, утилитаризм и антропоцентризм) воздвигается здание новой этики, предлагаемой автором как ключ к пониманию сущности человека и его поступков. Антропологический принцип, как его видит Чернышевский, заключается в целостном взгляде на человека «как на одно существо, имеющее только одну натуру»: применительно к вопросам морали это означает, что ее законы также вытекают из общих и единых потребностей человеческой природы.

Классическая этика, между тем, дробит волевою сферу человека на «я *хочу*» и «я *должен*». Они вступают в противоречие тем более острое, чем выше потолок моральных принципов. Человек, как правило, *хочет* почему-то всегда не того, что *должен*. У эгоистов берет верх *хочу*, у альтруистов – *должен*. Эгоист – плохой, безнравственный;

альтруист – хороший, нравственный (ибо полезный для общества). Но эта похвала достижима только через насилие над собой и своими желаниями. Еще Ш.Фурье замечал: «Сколько разглагольствовали моралисты на протяжении двух тысяч лет, чтобы умерить и изменить пять влечений чувств, чтобы убедить нас, что золото – презренный металл, сахар и ароматические вещества – низменные продукты, что хижины, простая и грубая природа предпочтительны перед чертогом королей».

Но, во-первых, не извратив природу человека, невозможно внушить ему такие вещи. Во-вторых, мораль самоотречения во все времена служила (замечает Фурье) самым неморальным целям: с ее помощью «интриганы и преступники» (правлящие классы) держат в подчинении народ.

Самая авторитетная на момент появления трактата Чернышевского этическая система принадлежит И.Канту. *Категорический императив* Канта в одной из формулировок (негативной) звучит так: «Не делай другому того, чего не желаешь себе» (т.е. зла). «Сделать» всем людям то, чего мы желали бы себе, заведомо неосуществимо, да к тому же у них могут быть другие желания – потому как требование предъявляется не «делание добра», а «неделание зла». (Ср. с евангельскими заповедями, которые в большинстве тоже сформулированы отрицательно: «не убий», «не укради» и пр.)

Позитивная же формулировка *категорического императива* следующая: «Поступай так, чтобы твой поступок мог стать нравственным образцом для всех». Она в принципе отрицает возможность учета конкретной ситуации. Даже незначительное нарушение морального закона, пусть с самыми благими намерениями, абсолютно недопустимо, ибо подает плохой пример и может стать источником всевозможных зол в будущем.

Кантовский *императив* есть, таким образом, идея подчинения абсолютному долгу, выраженному *категорическим* (т.е. не связанным ни с какими ситуационными соображениями) повелением. Соображения удобства, полезности, тем более приятности сюда не входят. По Канту получается, что даже объективно хороший поступок, если он совершен не по велению нравственного долга, лежит вне сферы моральных оценок. Если я проявляю заботу о другом человеке, находя это полезным, или потому, что мне это нравится, то это ни хорошо, ни плохо. Здесь заложен некий психологический парадокс. Морален для Канта только человек, который выполняет свой долг, игнорируя соображения целесообразности и вопреки своим личным наклонностям. Если два человека в меру своих сил делают добро другим, причем один подчиняется идее долга, а другой – по влечению сердца, из любви к людям, - то нравственным по Канту является только первый. Второму, чтобы заслужить такую же оценку, остается, выходит, разлюбить людей и продолжать трудиться для них из одного чувства долга. Над этим ригоризмом посмеялся когда-то Ф.Шиллер:

Ближним охотно служу - но увы! – питаю к ним склонность.

Вот и гложет вопрос: вправду ли нравственен я?

Нет другого пути: стараясь питать к ним презренье

И с отвращеньем в душе, делай, что требует долг.

Как раз этот разрыв между желаниями человека, сферой морали и соображениями пользы неприемлем для Чернышевского, декларирующего свой *антропологический принцип* цельного человека и его потребностей.

Если свести эти потребности к общему знаменателю, то им окажется стремление к счастью: «Человек любит приятное и не любит неприятного, - это, кажется, не подлежит сомнению, потому что в сказуемом тут просто повторяется подлежащее: *А* есть *А*, приятное для человека есть приятное для человека, неприятное для человека есть неприятное для человека».

Классическая этика исходит из того, что альтруист превозмогает свое стремление к «приятному» ради идеи долга. Антропологический принцип **исключает** для человека возможность выйти за пределы своей единой целостной природы. Что бы человек ни

делал, он делает это для себя, для своей пользы и удовольствия – вот мысль Чернышевского.

Сама эта мысль несколько не нова. Ее поддерживал просветительский рационализм; она на разные лады варьируется в сочинениях, например, французских афористов. Вот несколько из множества подобных сентенций Ф. де Ларошфуко:

«То, что мы принимаем за добродетель, нередко оказывается сочетанием корыстных желаний».

«Мы способны любить только то, без чего не можем обойтись; таким образом, жертвуя собственными интересами ради друзей, мы просто следуем своим вкусам и склонностям».

«Хотя все считают милосердие добродетелью, оно порождено иногда тщеславием, нередко ленью, часто страхом, а почти всегда – и тем, и другим, и третьим».

В таком контексте эти наблюдения говорят лишь об испорченности человеческой природы, побуждающей людей прикрывать свои себялюбивые устремления красивыми словами.

Ничего подобного нет у Чернышевского. Чуть позже в его романе Лопухов скажет: «Кто имеет право порицать выводы из факта, когда существует факт? Ваша личность в данной обстановке – факт; ваши поступки – необходимые выводы из этого факта, делаемые природою вещей».

Вернемся к трактату. Итак, Чернышевский постулирует, что все без исключения поступки человека эгоистичны. Даже самое по видимости бескорыстное и сильное чувство – матери к своему ребенку – держится тем, что это **ее** ребенок, ее физическое продолжение, в него вложены ее усилия и надежда. Вслушайтесь, говорит Чернышевский, в плач о смерти горячо любимого существа: «На кого ты **меня** покинул!» Человек, проводящий бессонные ночи у постели больного друга, движим **своей** эгоистической привязанностью к нему. Но ведь и тот, кто не пожелает этого сделать – тоже эгоист! Разница в том, что для него возможность свободно пользоваться своим временем и силами оказывается важнее дружеских чувств.

Итак, в чем различие между людьми? Очевидно, не в их побуждениях – они в основе одинаковы: стремление к приятному и полезному для себя. Но представления о том, что для них приятно и полезно, у людей не одинаковы, а вернее, их составляющие обладают неравной значимостью. Из чего складываются общие представления всех людей о счастье? Существует понятие **терминальные ценности**. Это шкала позитивно значимых для человека вещей, куда входит до 20 пунктов. Среди них – жизнь, здоровье (свое и близких людей), любовь, друзья, богатство, счастливая семья, свобода, общественное признание, интересная работа, уверенность в себе, возможность полноценно проводить свой досуг и пр. и пр.

Но все эти вещи разные люди ранжируют по-разному. Для кого-то на первом плане – здоровье, а кто-то растрчивает здоровье в погоне за общественным признанием. Один человек предпочтет работу хорошо оплачиваемую, другой – не такую доходную, но творческую. Часто коллизия выбора оказывается остродраматичной, но выбирать приходится все равно: на этом строится большинство конфликтов в жизни и в литературе. Вспомним героя «Тысячи душ», который выбирает между любовью и выгодным браком. Последний сулит Калиновичу не только богатство, но и возможность реализовать себя: его-то он и выбирает; это видится более важным. В любом случае выбор мыслится как наилучшее для данной личности при данных обстоятельствах.

И даже такая, казалось бы, абсолютно первостепенная ценность, как жизнь, не обладает безусловным приоритетом. Известно множество примеров, когда люди сознательно жертвуют ею: ради спасения другого человека, из любви к родине или во имя некой идеи, будь то Бог или научная истина. Но в любом случае то, для чего они поступаются жизнью, оказывается для них важнее. Не само по себе, а в отношении к ним. Человек, который бросается в горящий дом, чтобы спасти незнакомых ему людей, может

сделать это без расчета на вознаграждение и похвалу, а лишь затем, чтобы сохранить уважение к себе, которое не может не пострадать, если он проявит малодушие. Вопрос, стало быть, только в том, что он сочтет большим злом: потерю самоуважения или риск для жизни.

Все поступки, таким образом, совершаются по эгоистическим побуждениям. Но одинаковостью причины, подчеркивает Чернышевский, вовсе не уменьшается разница между ними: «мы знаем, что алмаз и уголь – всё один и тот же чистый углерод, но тем не менее алмаз есть алмаз, вещь чрезвычайно драгоценная, а уголь все-таки уголь, вещь очень малоценная». Разница между ними – не химической, а физической природы: это структура кристаллической решетки, т.е. система организации атомов. Так и люди, обладая общей человеческой природой, отличаются по структуре личности – организацией своей системы ценностей. Когда эта система устроена таким образом, что побуждает человека делать хорошее для других, пишет Чернышевский, мы называем его добрым; когда дурное – злым.

Но понятия *добрый* и *злой* относительны и условны. Для определения качественного различия двух этических стратегий Чернышевский вводит в дальнейшем понятия *разумного* и *неразумного эгоизма*. Разумны в его понимании действия, результатом которых является достижение возможно более благоприятных последствий для возможно большего числа людей. Неразумен стихийный, нерасчетливый эгоизм, который не склонен считаться с интересами окружающих и тем самым причиняет вред не только им, но, в конечном счете, **и себе**, ибо причиненный обществу урон рано или поздно отразится на каждом его члене. Частный человек при этом лишает себя поддержки окружающих, а правящие классы, неразумно-эгоистически пренебрегая нуждами народа, готовят почву для революций.

Этическое учение Чернышевского, в общем виде сформулированное в его трактате, развернуто проиллюстрировано в знаменитом романе «Что делать?» (1863) – «Эта теория холодна, но учит человека добывать тепло... Эта теория прозаична, но она раскрывает истинные мотивы жизни», - говорит в романе Лопухов.

Популярность «Что делать?» была выше, чем у любого произведения XIX века, а обстоятельства выхода в свет весьма необычны.

17.3. Манифестация идей Чернышевского в романе «Что делать?». Совмещение жанровых признаков утопии и романа воспитания личности

Малоудачная реформа 1861 года, вызвавшая волнения в народе и революционные настроения в среде демократической интеллигенции, заставила правительство принять репрессивные меры. В 1862 году журнал «Современник», где сотрудничал Чернышевский, был закрыт, а сам он посажен в Петропавловскую крепость. В числе предъявленных ему обвинений фигурировало составление революционной прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон». Формулировка окончательного приговора звучала так: «За злоумышление к ниспровержению существующего порядка, за принятие мер к возмущению и за сочинение возмутительного воззвания к барским крестьянам и передачу оного для напечатания в видах распространения – лишить всех прав состояния и сослать в каторжную работу в рудниках на 14 лет и затем поселить в Сибири навсегда». Император утвердил приговор, сократив срок каторги до 7 лет.

В крепости Чернышевский и написал свой роман о *новых людях*. Затея, казалось бы, безнадежная. Но тюремная цензура, придирчиво проверявшая каждую записку «на волю», в этом случае понадеялась, что произведение, предназначенное для печати,

пройдет через общий цензурный комитет. А там, в свою очередь, зная, что роман вышел из стен крепости и, стало быть, прошел через тюремную цензуру, тоже читать его не стали. Так произведение совершенно «невозможного», с точки зрения официальной, содержания вышло в свет в трех номерах «Современника» (март - май 1863 г.). Грянул скандал; цензора отстранили от должности, а роман запретили, но было уже поздно: он разошелся по России. Сам же Чернышевский, в соответствии с приговором, 18 мая 1864 года после совершения над ним символического обряда гражданской казни (включавшего выставление в кандалах к позорному столбу) был отправлен в Сибирь.

Сюжет в «Что делать?» играет демонстративно подчиненную роль: он поставляет аргументы в пользу идей автора. Прямой авторский голос направляет и комментирует не только повествование, но возможные реакции читателя. Определяются три читательские группы: единомышленники автора – с ними всё ясно; далее простодушная публика, над чьим интересом к «завлекательному» Чернышевский подсмеивается. Роман начинается с эффектной сцены мнимого самоубийства: «я очень плохо думаю о публике», - поясняет автор. И тут же дает понять, что далее «эффектов» не предвидится и ничего неожиданного не будет. А стало быть, любители захватывающих сцен на этом могут и остановиться.

Третья категория читателей индивидуально персонифицирована. *Проницательный читатель*, как едко заметил Д.И.Писарев в статье «Мыслящий пролетариат» (1865), это собирательный образ посредственности, сделавшей своей профессией умственный труд: от профессоров до журналистов. Запас заимствованных посредственностью мыслей скуден, и вследствие этого она питает ненависть «ко всему, что размышляет самостоятельно».

Проницательный читатель - олицетворение стереотипного сознания, которое стремится оценить роман в системе готовых идейно-художественных шаблонов и осудить как несостоятельное всё, что в них не впишется. На сцену выходит новый герой – Рахметов? Значит, сейчас он перехватит ведущую роль в сюжете; иначе его выведение не отвечает требованиям художественности. Лопухов не хочет быть «третьим лишним», настаивать на своих правах мужа? Значит, его должно осудить как безнравственную личность, а если автор не делает этого, он и сам безнравственный. Так рассуждает *проницательный читатель* - голос старого мира. Над его умственным и нравственным убожеством Чернышевский безжалостно потешается.

«Из рассказов о новых людях» - такой подзаголовок имеет «Что делать?» *Новые люди* – это прежде всего те, кто построил свою жизнь на расчете *разумного эгоизма*, и автор с увлечением рисует его вдохновляющие плоды.

Любопытен некий сюжетный параллелизм «Что делать?» и «Кто виноват?» В обоих случаях налицо драма любовного треугольника. Но герои Герцена, не вооруженные новым учением, падают ее жертвами. Герои Чернышевского, не торопясь отдаваться во власть своих стихийных чувств, рассуждают – и выходят победителями.

Лопухов узнает, что его жена и друг полюбили друг друга. Вместо того чтобы заливать свое горе вином, как Круциферский («Кто виноват?»), или устраивать дикие сцены ревности, он просчитывает ситуацию. Ревность не возвращает утраченной любви и вообще не приносит ничего, кроме дополнительного горя и грязи скандала. Попытка удержать, по слепому инстинкту собственника, то, что уже ушло, будет иметь следствием только несчастье троих людей. Если же он самоустранится и даст возможность Вере Павловне и Кирсанову вступить в брак, то они – любимые им люди – будут счастливы: уже хорошо. В крайнем случае, несчастен будет он один, да и то не так, как был бы несчастен при сознании, что мешает им жить. А кто, собственно, сказал, что он будет несчастен? Ведь жизнь не кончена! И действительно, в финале романа мы видим две счастливые (и дружные домами) семейные пары: Кирсанов с Верочкой и Лопухов с Катей. Четыре счастливых человека вместо трех несчастных – вот впечатляющий итог практики *разумного эгоизма*.

«У *новых людей*, - комментировал Писарев, - добро и истина, честность и знание, характер и ум оказываются тождественными понятиями; чем умнее *новый человек*, тем он честнее, потому что тем меньше ошибок в его расчетах». Таким образом предполагает Чернышевский устранить пресловутую «грибоедовскую» коллизию *горя от ума*. Ум должен – и может – служить к пользе, а не к несчастью человека.

Не в одних экстраординарных обстоятельствах прибегают герои Чернышевского к своей спасительной теории. Она является основой их повседневного существования и путеводной звездой в избрании ближних и дальних жизненных целей. Естественно, что главная сфера ее применения – это отношения между людьми, как общественные, так и частные.

Чернышевский – и это важно! – видит их в единстве. *Новые люди*, потенциальные общественные деятели, начинаются в частном быту. Недаром в статье «Русский человек на rendez-vous» он замечает, что жалкая нерешительность, выказанная героем «Аси», - «только симптом болезни, которая точно таким же пошлым образом портит все наши дела, и только нужно нам всмотреться, отчего попал в беду наш Ромео, мы увидим, чего нам <...> ожидать для себя и во всех других случаях».

Итак, не из одних только цензурных соображений роман о *новых людях* стал в первую очередь романом семейно-бытовым. Переустройство общества на идеальных началах невозможно без уважения к личности и ее правам; без придирчивой проверки здравым смыслом всего, что общепринято, стало рутинной привычкой.

Не случайно быт молодой семьи Лопуховых в нескольких эпизодах представлен глазами *старых людей*. Квартирохозяйева изумляются их «церемонности»: муж и жена учтивы друг с другом, не ходят полуодетыми, каждый спрашивает позволения, прежде чем войти в комнату супруга. Не секта ли какая? Наконец рискнули полюбопытствовать и услышали очень простой ответ:

« - ...Ежели, говорит, я не хочу, чтобы другие меня в безобразии видели, так мужа-то я больше люблю, значит, к нему-то и вовсе не приходится не умывшись на глаза лезть.

- А и это на правду похоже, Петровна: отчего же на чужих-то жен зарятся? Оттого, что их в наряде видят, а свою в безобразии».

Семейные отношения Лопуховых отталкиваются от констатации элементарного противоречия, которое способна заметить даже молоденькая Верочка: «...отчего при чужих людях все стараются казаться лучше, чем в своем семействе? <...> Отчего со своими хуже, хоть их и больше любят, чем с чужими?» Это привычно; но разумно ли? Нет. Надо ли отказаться от такой практики? Да. Из малого рождается большое: уважение, доверие, счастье.

Чтобы не заставлять свою молодую жену чувствовать себя обязанной за свое спасение «из подвала» родительского дома, Лопухов всячески старается представить свой поступок как отвечающий его собственным интересам: хотя он, поспешив с женитьбой, потерял возможность окончить университет, но зато сделал то, чего ему в данный момент более всего хотелось. Душевная тонкость и деликатность неразрывно соединяются у героя с трезвым пониманием того, что чувство не терпит принуждения, включая принужденную благодарность. При близких обстоятельствах сам Чернышевский женился на О.С.Васильевой, отдавая себе отчет в том, что девушка, которая сейчас в нем одном видит свое спасение, в будущем, возможно, встретит свою настоящую любовь.

На разумно-эгоистических основаниях покоится и организация швейной мастерской Веры Павловны. Она смотрит на него как на дело, в котором можно реализовать себя, свои дарования, - и постепенно растолковывает швеям, как можно устроить их работу и быт наилучшим для всех – а следовательно, и для каждой из них – манером. Чернышевский разделяет мысль Герцена, что все нововведения должны быть последовательными, осторожными – и совершаться ненасильственным образом. – «Умные люди говорят, что только то и выходит хорошо, что люди сами захотят делать», - объясняет Вера Павловна своим девушкам.

С такой постановкой вопроса связана принадлежность «Что делать?» к жанровой традиции *романа воспитания личности*. Это одна из важнейших, если не самая важная проблема. Известное определение А.П.Скафтымовым этого романа как «некой энциклопедии общепсихологических, этических и социальных принципов, указывающих определенные правила жизни», при узком истолковании таит в себе серьезную опасность. В этом случае на вопрос «Что делать?» может быть дан ответ: читать роман Чернышевского, и вы найдете там готовые рецепты. Именно так и пытались поступать еще современники автора – и терпели сокрушительное поражение.

Считанные месяцы просуществовали даже самые долговечные и известные из коммун, созданных в подражание «мастерским Веры Павловны»: Знаменская коммуна В.А.Слепцова, Гречевская – А.Бенни (названия – по месту: ул. Знаменская, дом Греча). Значительная часть «коммунаров» была настроена просто пожить на даровщинку, пока основатель не разорился. Но даже там, где преобладали люди убежденные, в общежитии возникали элементарные бытовые трения из несоответствий вкусов, привычек и т.п. Споры вспыхивали даже из-за того, какой хлеб покупать на общие деньги: белый или серый. Попытки организации совместных предприятий и подавно приносили одни убытки. В одной же из швейных мастерских, где дело, возглавленное энергичной г-жой Полянкой, поначалу было пошло хорошо, все погубили три девушки, выкупленные из публичного дома (под влиянием трогательной истории Насти Крюковой из «Что делать?»). Они работали плохо, держали себя нагло и грубо – совсем не так, как в романе! – Полянская не выдержала, и ателье пришлось закрыть.

Поиск в романе готовых рецептов жизни был сомнительным выходом и в плане устройства личного счастья. Героя драмы Л.Н.Толстого «Живой труп» (1900) Федю Протасова упоминание о симулированном самоубийстве мужа в «Что делать?» толкает на аналогичный поступок: в их жизненных обстоятельствах есть известное сходство. Но у Чернышевского все проходит гладко, а у Толстого правда всплывает наружу, и Протасов, чтобы избавить жену от судебного приговора по делу о двоемужестве, вынужден действительно покончить с собой.

Простое и разумное разрешение «любовного треугольника», предложенное в романе, тоже «работает» лишь в предусмотренных романом обстоятельствах: для **этих** героев и в их **конкретной** ситуации. Когда Лопухов и Вера Павловна расстаются, у них нет детей, чья судьба при разводах составляет серьезнейшую проблему. (Спустя несколько лет Толстой покажет в «Анне Карениной» драму женщины, которая, покидая мужа, вынуждена оставить и сына.) Лопухов, правда, оговаривается, что если бы дети были, то следовало бы принять в расчет и их будущее и действовать исходя из этого: «...радость, что сделал нужное для сохранения наилучшей судьбы тем, кого любишь, – такой результат вознаграждает бы за всякие усилия». Таких людей, каких изобразил Чернышевский, – вероятно, да, вознаграждал бы. А других?

Речь о том, что роман не может прочитываться как антология готовых рекомендаций на все случаи, применимых для всех людей с их несхожими жизненными обстоятельствами. Когда ревностные поклонники идей Чернышевского пытались вот так, механически претворить их в жизнь, они как правило терпели неудачу. Так что же тогда делать? Какой ответ предлагает автор на вопрос, поставленный в заглавии романа?

Ответ таков: необходимо воспитать мыслящую личность, которая в любой своей конкретной ситуации сама была бы способна ответить на вопрос: что делать? То, что целесообразно для одного человека, может совершенно не годиться для другого («Что полезнее для вас, то и выбирайте», – говорит Лопухов). Расчеты *новых людей* предлагаются автором лишь в качестве примера **методики мышления** и выбора жизненной стратегии. Таким образом определяется жанровый компонент «Что делать?» как романа воспитания личности. Методологическими посылками такого воспитания становится доверие к разуму, а также уважение прав и свободы людей. – «Человек может рассуждать только тогда, когда ему совершенно не мешают... он не горячится только

тогда, когда его не раздражают <...>, не дорожит своими фантазиями только тогда, когда их у него не отнимают, дают ему самому рассмотреть, хороши ли они», - пишет автор. Примером в романе может служить история Кати Полозовой. Крутой и властный отец никакими мерами не может заставить ее отказаться от мысли о браке с недостойным ее Соловцовым. Тогда включается *новый человек* Кирсанов: он берется поправить дело, если ему будет предоставлена свобода действий. Первое и единственное, что он делает, - отменяет запрет отца и сам устраняется от оценки выбора и решений Кати. Когда для нее исчезает внутренняя необходимость отстаивать свое право на свободу, она получает возможность спокойно и трезво оценить действительно незавидные качества своего избранника и, в конечном счете, сама от него отказывается.

Итак, краеугольные камни воспитательной концепции Чернышевского - разум и свобода личности. Это прежде всего отличает *новых людей* (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна) от *старых*, идущих проторенными путями жизни. *Старые люди*, впрочем, неоднородная категория. Один из четырех снов Веры Павловны, введенных в роман большей частью в роли идейного комментария к сюжету, содержит рассуждение о «грязи реальной» и «грязи гнилой, фантастической». Эта последняя – грязь праздной, бессмысленной жизни, отлученной от труда и движения: на этой застойной почве единственный процесс – гниение. Такова жизнь людей «света» (Серж, Сторешников) и «полусвета» (Жюли), даже если они, как Жюли и Серж, добры по натуре.

Напротив, «грязь реальная» - жизнь матери Верочки, Марьи Алексеевны Розальской: она протекала в неустанных трудах, и на этой почве растут здоровые, полноценные колосья. – «Ты об добром думаешь, а как бы я не злая была, так бы ты и не знала, что такое добром называется», - слышит Верочка во сне. Диалектика Чернышевского (добро из зла) – не абстрактная. Сон показывает Верочке, какова была бы ее участь, если бы Марья Алексеевна всеми доступными ей средствами не сражалась за материальное благополучие семьи. Из ее вполне корыстных («дурных») мотивов независимо от ее воли рождается «доброе»: Верочка получила образование, благодаря ему она готова к восприятию новых, лучших взглядов на жизнь.

Старые люди обеих разновидностей – реальность современного мира. Однако и *новых людей* Чернышевский тоже изображает как реальность, идущую на смену, но уже и состоящую. По его мысли, это не гиперболизированный идеал, но средний уровень, достижимый для каждого человека. Для масштаба в роман рядом с *новыми людьми* поставлен *особенный человек* - Рахметов.

Если *новые люди* мыслятся как явление в перспективе массовое, то *особенные* - единичны: «я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы», - говорит повествователь. Их роль - роль вождей, лидеров: «Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней – теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат: это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли».

Евангельская цитата («соль земли») содержит скрытое уподобление Рахметова апостолу, пророку новой религии. Более того, и сама его биография выстроена по агиографической модели: он, наследник знатного, богатого рода, оставляет принятый в этом кругу образ жизни, много скитается по миру, неустанно работает над собой, отрекается от женской любви, добровольно терпит лишения и даже физические страдания. Это канон жития христианского подвижника, аскета. И от того, что будущий рай Рахметова – земной и, очевидно, недостижим без борьбы, глубинное содержание образа не меняется: это человек, которого ведет по жизни великая и гуманная цель. Чернышевский создает нечто вроде собственного антропологического «евангелия», которое его герои проповедуют своим словом и личным примером. Не случайно, видимо, богослов А.М.Бухарев назвал «Что делать?» христианским по духу романом, а известнейший философ Н.А.Бердяев утверждал, что материалист Чернышевский по своим личным качествам – человек, близкий к святости.

Евангельская реминисценция содержится и в знаменитом четвертом сне Веры Павловны: мотив преображения. Лицо богини – «светлой красавицы» - это собственное, только просветленное лицо Веры, «озаренное сиянием любви»: «Во мне ты видишь себя такой, какою видит тебя тот, кто любит тебя». Любовь высвобождает, материализует идеальное содержание человеческого «я».

Типообразующим признаком для всех категорий героев Чернышевского являются не черты характера и не социальный статус, а мировоззренческие установки. В *старых людях*, как уже было отмечено, их личные качества непринципиальны: от «злой» Марьи Алексеевны в конечном итоге даже больше пользы, чем от «доброго» Сержа. *Новые и особенные люди* тоже по характеру самые разные: Лопухов сдержан, Кирсанов общителен; личности рахметовской породы, замечает автор, - мягкие и суровые, мрачные и веселые, хлопотливые и флегматические, слезливые и невозмутимые, - не имеют сходства «ни в чем, кроме одной черты»: своей *особенности* как качества идеолога, вождя.

Парадоксально, что для рахметовского – исключительного – типа имелись реальные живые прототипы. Чаще всего в этой связи называют некоего Бахметева, но несомненно, что такой личностью был и сам Чернышевский. А вот *новые люди* автором «сконструированы» (Ю.К.Руденко), хотя для них не поставлена такая высокая планка, как для *особенных*, и, казалось бы, этот тип должен встречаться чаще. Дело в том, что они были задуманы как рядовое, массовое явление, - а перестроить массовое сознание много сложнее, чем найти в целой нации несколько исключительных, особенных личностей, которые есть всегда («соль земли»), - если же их нет, то и дни этой нации уже сочтены. Тургенев, чуткий ко всем колебаниям исторической почвы, вывел своего *нового человека* в лице Базарова («Что делать?») содержит своего рода отсылку к предшественнику – фамилию *Кирсанов*). Но Базаров в полном одиночестве: Аркадий, Ситников с Кукшиной, конечно, ничуть ему не подстать; а в одиночестве *новый человек* теряет почву под ногами, ему остаются только мизантропические выходки. У Чернышевского же *новые люди* выведены дружной, уже существующей компанией, - чего отнюдь еще не было.

Некоторое время считалось, что история двух замужеств Веры Павловны списана автором с судьбы М.И.Обручевой, которая заключила фиктивный брак с семейным врачом Чернышевского П.И.Боковым (при тех же обстоятельствах, что и Верочка), а позже полюбила друга Бокова, физиолога И.М.Сеченова, и вступила с ним во второй брак. Однако эти события развернулись уже после публикации романа и, видимо, не без его влияния. Так же С.Корвин-Круковская, чтобы сбросить зависимость от своей семьи, вступает в фиктивный союз с естествоиспытателем В.О.Ковалевским – и прославит фамилию мужа: Софья Ковалевская. Воздействие романа Чернышевского было так огромно, что по нему строили свою жизнь самые разные люди, но преуспевали они только в том случае, когда не относились к нему как к догме.

Таким образом, изображение еще не существующего в жизни как уже победившего (устройство семейного быта, мастерской Веры Павловны) дает основания говорить о «Что делать?» как о *романе-утопии*. Есть в нем и более привычные признаки этого жанра: изображение идеального будущего из четвертого сна Веры Павловны.

На первый взгляд, представлена знакомая и ожидаемая картина. Светлый богатый дворец за городом, «среди нив и лугов, садов и рощ». Люди с песнями работают на нивах; помогают им машины. После работы они обедают в огромном, прекрасно сервированном обеденном зале, потом веселятся, танцуют. В холодное время года уезжают на юг, дикие и бесплодные уголки которого уже преображены творческой волей человека.

В общем, фантазия как будто вполне банальная. Для того чтобы оценить то новое, что внес автор в представления о будущем счастье человечества, требуется провести сравнение с образцами классических утопий XVI-XVII вв.

Для описанных в них обществ характерно отсутствие частной собственности (и вообще минимизация любой собственности), сокращение рабочего дня, равенство граждан, справедливые и строго исполняемые законы; как правило, государственное

воспитание детей как граждан этого нового общества. Однако какими средствами достигаются эти прекрасные цели?

Само слово введено в оборот «Утопией» Т.Мора (1516). Чтобы избавить своих утопийцев от искушения хоть чем-то выделяться на фоне сограждан, он исключает из их быта все, кроме необходимого. Что именно ему необходимо – определяет не сам человек, а общий для всех закон. Больше всего описанное Мором устройство напоминает древнюю Спарту: «Пока они заняты работой, они небрежно прикрыты кожами или шкурами, которые служат им 7 лет», - пишет автор. – «Когда они выходят на люди, то надевают сверху плащ, который прикрывает ту, более грубую одежду: цвет плащей на всем острове один и тот же – естественный цвет шерсти». Золото почитается презренным металлом (Мор явно строит свое идеальное общество по принципу «от обратного»). Предметов роскоши нет и в помине. Это исключает подкуп; впрочем, на всякий случай автор оговаривает, что на острове нет и тайных мест для встреч, «но пребывание на виду у всех создает необходимость заниматься привычным трудом или же благопристойно отдыхать». На выезд за пределы места жительства требуется разрешение властей. Кроме того, в Утопии существует... рабство. В частности, в рабство обращают совершивших позорный поступок, например осквернителей брака, причем «вторичное преступление карается уже смертью». Рабство становится уделом и тех, кто покидает пределы своего города без надлежащего разрешения.

Принцип «от обратного» (берем то, что есть сегодня, и делаем всё наоборот), очевидно, не был таким радикальным средством, как представлялось Морю, если в получившейся социальной модели продолжают существовать строгий контроль и насилие в государственном масштабе. Но, возможно, это какая-то особенность именно утопии Мора?

Жители «Города Солнца» (1623) Т.Кампанеллы («солярии») обмениваются каждые шесть месяцев по указанию начальства всеми предметами личного пользования, включая дома, спальни и кровати. Таким образом, к своим вещам они не привязаны, да это и не их вещи, а общие. Обедают они вместе, молча; с одной стороны длинного стола сидят мужчины, с другой – женщины, причем кто-нибудь из юношей в это время вслух читает книгу. Прическа и одежда соляриев продуманы в мельчайших подробностях:

«Женщины носят длинные волосы, собирая и связывая их все узлом на затылке и заплетая в одну косу; мужчины же – только один локон, выстригая кругом него все остальные волосы, повязывая платок и поверх него надевая круглую шапочку чуть пошире головы <...>. Одежду их составляет белая нательная рубаша, а поверх нее платье, являющееся одновременно и камзолом и штанами, сшитое без складок, с разрезами от плеч до голени и от пупа до зада между ляжками».

Отношения мужчин и женщин принадлежат **исключительно** к сфере государственного ведения: «Производство потомства имеет в виду интересы государства, а интересы частных лиц – лишь постольку, поскольку они являются частями государства». Исходя из этих соображений, союзы заключаются только по выбору начальников, причем с целью уравновесить телесные недостатки полным мужчинам дают худых женщин, и наоборот (очевидно, Кампанелла обладал некоторыми туманными понятиями о принципах селекции). Женщины не «назначаются к производству потомства» (каково выражение!) ранее 19 лет, а мужчины – ранее 21 года.

Все солярии обязаны трудиться в меру своих возможностей. Это касается даже инвалидов: «Хромые несут сторожевую службу, так как обладают зрением; слепые чешут руками шерсть, щиплют пух для тюфяков и подушек; те, кто лишен и глаз и рук, служат государству своим слухом, голосом и т.д. Наконец, ежели кто-нибудь владеет всего одним каким-либо членом, то он работает с помощью его хотя бы в деревне, получает хорошее содержание и служит соглядатаем, донося государству обо всем, что услышит».

Если отвлечься от комической стороны вопроса, может ли такой калека эффективно действовать в роли шпиона, то упоминание о соглядатаях достаточно многозначительно. Очевидно, автор не сомневается, что в этом идеальном обществе таковые понадобятся.

Обратимся к современной Чернышевскому эпохе. Самый знаменитый утопист XIX века, Ш.Фурье, в трактате «Новый хозяйственный социетарный мир» (1829) скрупулезно составляет расписание дня своих «гармонийцев»: подъем в 3 ½ часа утра, в 4 часа – работа в конюшне, в 5 часов – в саду, в 7 – завтрак, в 7 ½ все идут косить сено, в 9 ½ часов отправляются трудиться в огород, а в 11 – в хлев (отдых – смена деятельности!) И в этом духе день продолжается до 10 часов вечера, когда гармонийцы отправляются спать. Автор всемерно оберегает их от какой-либо незапланированной деятельности.

Англичанин Мор, итальянец Кампанелла, француз Фурье в разное время предлагают модели с единой концепцией. Это строгая государственная регламентация жизни общества и отдельного гражданина, ведущая, в конечном счете, к максимальному нивелированию различий между людьми. (В XX веке очень похожие картины рисуют уже авторы **антиутопий!**) Что же заманчивого находили в этих казарменных проектах их создатели?

Пути к общественному счастью намечались утопиями преимущественно двух типов: в одном случае главная ставка делалась на социальное переустройство, в другом – в основном на научно-технический прогресс. Примеры утопий второго рода – «Новая Атлантида» Ф.Бэкона (1627) или «4338-й год» В.Ф.Одоевского. Утопии же социальные, о которых здесь речь, были ориентированы на идею общественной справедливости. Ее «формула» была выведена идеологами Французской революции:

Свобода + Равенство + Братство = СПРАВЕДЛИВОСТЬ

Но задолго до того, как прозвучал этот лозунг, мыслители, прикосновенные к истории, к культуре, хотя бы смутно понимали и чувствовали, что первые два компонента формулы не то чтобы несовместимы, но в сумме представляют некую постоянную величину. Чем больше в обществе *свободы*, тем меньше делается в нем *равенства*, даже по природной неодинаковости людей и их возможностей. Для увеличения *равенства*, напротив, необходимо урезать *свободу*, и таким образом сумма общественного счастья не увеличивается. Для их примирения был введен третий компонент формулы – *братство*: люди-братья не будут завидовать друг другу и свободно станут поддерживать общий статус *равенства*. Этот-то компонент и оказался самым утопическим из всех. Если первые два были, худо-бедно, достижимы, то братьями люди (настоящие, а не граждане книжных утопий) решительно не желали себя чувствовать.

Таким образом, авторы социальных проектов принуждены были выбирать между *Равенством* и *Свободой*. Что больше совпадает с идеей счастья и справедливости?

Опираясь на свои наблюдения над современным им обществом, они приходят к заключению: самая страшная язва людского мира – неравенство. Оно подлежит устранению, хотя бы и через ограничение свободы, усиленный контроль государства, если понадобится – и насилие. А они в подобных случаях требуются неизменно, ибо уравнивать людей можно, только лишив их свободы. Общество такого типа – это тоталитарный режим со всеми его атрибутами: вмешательством в личную жизнь, доносами, шпионами и службой государственной безопасности, которая охотится за подрывными элементами.

А теперь вернемся к роману Чернышевского и четвертому сну Веры Павловны и взглянемся в его детали.

Люди будущего тоже обедают вместе; но «кому угодно, обедают особо, у себя». Кушанья, разумеется, отличные; но желающие могут за «особый расчет» иметь еще лучше, какие захотят, - и это относится ко всему устройству быта. В холодное время года уезжают на юг, - разумеется, кроме тех оригиналов, которые желают остаться «посмотреть на северную осень». Большая часть предпочитает жить и работать на природе: это приятнее и здоровее; но кто хочет, те постоянно живут в городах, которые тоже стали великолепно-прежних: «кому ж какое дело? кто станет мешать?» Само собой, и досуг они проводят как хотят, и личную жизнь выстраивают по своему усмотрению. – «Здесь всякое счастье, какое кому надобно. Здесь все живут, как лучше кому жить, здесь **всем и каждому – полная воля, вольная воля**».

Вот направление, в котором Чернышевский перестраивает классическую модель социальной утопии. Свобода – главный принцип существования человека и общества.

Нивелированный социум обречен на превращение в полицейский режим. Напомним, что и в воспитании личности принцип свободного развития у Чернышевского – определяющий.

Светлая красавица показывает Вере Павловне не только будущее, но и прошлое. Из него избирается одна-единственная, но остро актуальная в эпоху споров о женской эмансипации линия. Судьба женщины древности – быть собственностью, рабыней мужчины; античность поклоняется ее красоте, но лишь как источнику наслаждений; средневековые благоговее перед ней, пока она – недостижимая *Непорочность*.

- «Ты знаешь ли, кто первый почувствовал, что я родилась, и сказал это другим? – спрашивает *Светлая красавица*. – Это сказал Руссо в „Новой Элоизе“».

Даже проблема неравенства женщины с мужчиной трактована у Чернышевского прежде всего как отсутствие для женщины свободы. Пока ее нет, прекрасный новый мир построить нельзя. (Заметим кстати, что автор корректно ссылается на своего предшественника. Треугольник «Лопухов – Верочка – Кирсанов» несколько похож на тот, что сложился у Руссо (Сен-Пре – Юлия – Вольмар), а описание швейной мастерской – на организацию быта слуг и крестьян семейства Вольмаров.)

И в оставшемся незавершенным романе «Пролог» (1871) повторяется эта же мысль, отражающая твердое, неизменное убеждение. Волгин – alter ego автора – говорит: «Нельзя приневолить человека быть счастливым по-нашему». Над этим романом писатель работал уже в ссылке.

Сочувствовавшие Чернышевскому революционные деятели неоднократно пытались освободить его; предлагали также подать прошение о помиловании, на что он заметил: «Мне кажется, я сослан сюда потому лишь, что моя голова и голова шефа жандармов Шувалова устроены на разный манер, а в этом нельзя просить помилования».

Наконец, уже после убийства Александра II, в 1882 г. Исполнительный комитет террористической организации «Народная воля» поставил властям условие: коронация нового императора пройдет без эксцессов, если будет выполнен ряд требований, среди которых было освобождение Чернышевского. Этот ультиматум был принят, и в 1883 году Чернышевскому разрешили переехать в Астрахань. Резкая перемена климата плохо отразилась на его здоровье. В родной Саратов ему дозволено было вернуться только за 4 месяца до смерти.

Исключая «Что делать?», ни одно из художественных произведений Чернышевского (повести, рассказы, очерки и пр.) при жизни его опубликовано в России не было. Первая часть романа «Пролог» напечатана за границей в 1877 году; многое из написанного вообще безвозвратно утрачено.

«Канонизированный» после Октября 1917 года в качестве пророка революции, он и посмертно пострадал от недобросовестных интерпретаторов своего наследия, вычитывавших оттуда то, что им было нужно. Впоследствии на него – также посмертно – нередко стремились возложить ответственность за эти интерпретации, «разоблачить», вычеркнуть из истории русской мысли и литературы. Нельзя не признать, что тактика конъюнктурной цензуры нашего прошлого, нашей культуры сохраняет и продолжает старую идеологическую установку на уничтожение либо игнорирование всего неугодного и неудобного. Ни Герцен и Чернышевский не могут притязать и никогда не притязали на непогрешимость, но оценивать кого бы то ни было следует по его реальным заслугам, а не по просчетам, - о чем свидетельствует и наметившаяся в последнее время тенденция объективного пересмотра их наследия отечественным литературоведением.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Охарактеризуйте общие свойства мировоззрения Чернышевского, покажите их внутреннюю связь. Какие задачи Чернышевский ставил перед искусством?

2. Чем не устраивали Чернышевского существовавшие эстетические дефиниции? Какое определение *прекрасного* он предложил? Раскройте его смысл. Попробуйте самостоятельно подобрать примеры из жизни, которые бы иллюстрировали его эстетическую теорию.

3. В чем, по Чернышевскому, выражается социальная, историческая, национальная обусловленность представлений о красоте? Покажите связь между эстетикой Чернышевского и проблемой «человек и среда».

4. С каких позиций Чернышевский производит «атаку» на *категорический императив* Канта? Почему он отвергает понятия альтруизма и нравственного долга? Объясните генезис моральных представлений с точки зрения теории Чернышевского. Какие практические (утилитарные) соображения вызывают потребность в этике внутри человеческого сообщества?

5. Объясните, в чем Чернышевский видит различие *разумного* и *неразумного эгоизма*. Что такое система ценностей? Подберите собственные примеры из жизни, реального поведения людей, которые подтверждают этическую доктрину *разумного эгоизма*.

6. Отчего Герцен отвергал моральную оценку людей и событий в истории? Вспомните, как относился Герцен к вопросу «кто виноват?». Мог бы таким вопросом задаваться Чернышевский? Почему? В каком отношении между собой находятся вопросы «кто виноват» и «что делать?»

7. Почему роман о *новых людях* прежде всего оказался романом о семье? Как теория *разумного эгоизма* действует в личных отношениях героев «Что делать?» и в их общественной деятельности (мастерские Веры Павловны)?

8. Как автор отвечает на вопрос, сформулированный заглавием его романа? Охарактеризуйте «Что делать?» как роман воспитания личности. Отчего терпели неудачу попытки восторженных поклонников Чернышевского действовать точно «по рецепту?»

9. По какому принципу Чернышевский «типичирует» своих героев: *старые люди*, *новые*, *особенные*? Объясните тот факт, что *особенного человека* автор списал с реальных прототипов, а *новых людей* (тип более массовый и усредненный) сконструировал искусственно. Однородна ли категория *старых людей*? Прокомментируйте аллегорическое значение сна о «грязи реальной» и «грязи фантастической». Зачем в романе «Что делать?» нужен образ *проницательного читателя*?

10. Подготовьте реферат по работе Б.Ф. Егорова «Русские утопии» // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). – М., 2000. – С.225-276.

11. Дайте характеристику классических произведений мировой утопической мысли, принадлежащих Мору, Кампанелле, Фурье. Что между ними общего? Чем утопия Чернышевского (четвертый сон Веры Павловны) принципиально от них отлична? Почему автор сделал такой выбор? По каким еще основаниям (кроме картины общества будущего) можно квалифицировать «Что делать?» как роман-утопию?

12. Попробуйте сформулировать общие моменты в мировоззренческих позициях Чернышевского и Герцена.

Библиографический список

Основной

1. Пинаев М.Т. Н.Г.Чернышевский: Художественное творчество. – М., 1984.

Дополнительный

2. Егоров Б.Ф. Русские утопии // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). – М., 2000. – С.225-276.

3. Лебедев А.А. Разумные эгоисты Чернышевского. – М., 1973.

4. Наумова Н.Н. Роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?» - Л., 1978.

5. Соловьев Г.А. Эстетические воззрения Чернышевского и Добролюбова. – М., 1974.

6. Руденко Ю.К. Роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?»: Эстетическое своеобразие и художественный метод. – Л., 1979.

7. Скафтымов А.П. Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М., 1972.

Лекция 18. Николай Алексеевич Некрасов (1821-1877/78 н.ст.) и демократическая поэзия середины века

У поэзии Некрасова странная судьба. В массовом культурном сознании он – антипод Пушкина, провозгласившего: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». – «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», - словно бы спорит Некрасов.

Некрасов был исключительно популярен в демократической среде. И враги у него были – многочисленные и сильные. Но его поэтической репутации больше повредили как раз друзья, готовые восхищаться его стихами «за направление», невзирая на якобы слабую их форму. Такое мнение находило опору и в скромной некрасовской автохарактеристике:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Неблагодарны и обидны,
Твой стих тягуч. Заметен ты,
Но так без солнца звезды видны.

.....

Нет, ты не Пушкин...

(«Поэт и гражданин», 1856)

Отрывая форму от содержания, доброжелатели закрывали глаза на то, что в литературе (а в поэзии тем более) плохая форма уничтожает любое содержание. Истина же заключается в том, что Некрасов был поэтом «неровным», но лучшие его создания первоклассны по форме. Легенда о невысоком художественном таланте Некрасова родилась в пылу борьбы против школы «чистого искусства» и едва ли не в пику ей: мол, посмотрите, какова цена вашим художественным красотам: первый поэт «гражданского» лагеря – великий, знаменитый – велик и не обладая ими.

18.1. Народная тема в поэзии Некрасова. Облики России

Он родился в украинском местечке Немирово, в семье армейского офицера, женившегося на молоденькой и довольно образованной, в отличие от супруга, малороссийской дворяночке Елене Закревской. Детство поэта прошло в отцовском имении Грешнево Ярославской губернии.

От отца, человека деспотичного и недоброго, Николай Некрасов унаследовал две страсти: к охоте и картам. Мать и старшая сестра Елизавета – две единственные сердечные привязанности его детства. Обоих он потерял рано. Тему «русских женщин», культ материнского женского начала довелось Некрасову утвердить в русской поэзии, не дождавшейся этого от его великих предшественников и современников. Трубецкая и Волконская («Русские женщины»), Дарья («Мороз, Красный нос»), Матрена Тимофеевна («Кому на Руси жить хорошо») приходят на память в первую очередь, а за ними – стихотворения «В деревне», «Внимая ужасам войны...», «Рыцарь на час», «Орина, мать солдатская»...

Мотив *пенатов*, «малой родины», лишится у Некрасова своего сердечного наполнения:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства...

(«Родина», 1846)

Грешнево стояло на трактовой ярославско-костромской дороге. Называли ее Владимиркой, а также Сибиркой. По ней неслись тройки и шли в каторгу кандалники. Невдалеке раскинулась Волга, и нежное, лирическое воспоминание о ней болезненно переплелось в сознании Некрасова с надрывной песней бредущих берегом бурлаков. Два ключевых русских образа – *дорога* и *река* – самая русская из русских, Волга! – навсегда омрачились для него зрелищем людского страдания и горя. «Унылый, сумрачный бурлак» был живым символом народа, тянущего против течения неповоротливую баржу российского государства.

Что я в ту пору замышлял,
Созвав товарищей-детей,
Какие клятвы я давал –
Пусть умрет в душе моей,
Чтоб кто-нибудь не осмеял!

(«На Волге. Детство Валежникова», 1860)

Сколько-нибудь порядочного образования Некрасов не получил; в Ярославской гимназии, куда его отослали одиннадцати лет, учили мало и плохо. Но у него смутно зрела мечта об университете. Мать ее поддерживала; отец не хотел слышать ни о чем, кроме кадетского корпуса. В 1838 г. Некрасов уехал в Петербург – с твердым намерением поставить на своем.

Он пытался поступить в университет трижды: на факультет восточных языков, на юридический; недолгое время числился вольнослушателем по философскому факультету. Но ни одна из попыток не удалась. Перед ним стоял непреодолимый барьер из четырнадцати вступительных экзаменов: не имеющий систематической базовой подготовки Некрасов неизменно проваливался почти по всем предметам.

И потянулась темная полоса его жизни. Отношения с отцом были разорваны; денежной поддержки он лишился. Ровно три года – 1838, 1839, 1840 – он голодал, мерз; после перенесенной горячки квартирохозяин, которому он задолжал, выбросил его на улицу, отобрав все вещи. Нищие подобрали его и отвели в ночлежку. Питался он на редкие копеечные заработки, а то из милости, у случайных знакомых, а то еще в ресторанчике на Морской, где на столах стояли хлебницы и можно было, прикрываясь газетой, прихватить кусок-другой.

И все же он выжил. Больше того – он пробился. Все без исключения люди, знавшие Некрасова, говорили о его редкостном уме, энергии и практической хватке. Он станет великим поэтом, редактором влиятельнейшего русского журнала, наконец богатым человеком. Но впечатления детства и юности не оставят его всю жизнь. Некрасов, писавший о горькой участи народа, в отличие от своих предшественников в этой теме, писал о том, что было известно **ему лично**, через что прошел он сам.

Его первый поэтический сборник – «Мечты и звуки» (1840) – был неудачен. Своей темы, своего голоса Некрасов еще не нашел. И мечты, и звуки были подражательными и неопределенными. Но отрицательно оценивший их Белинский признал «душу и чувство» если не в стихах, то в их авторе. Жуковский, которого начинающий поэт ознакомил с рукописью, посоветовал: «Если хотите напечатать, то издайте без имени. Впоследствии вы напишете лучше, и вам стыдно будет за эти стихи».

В литературу Некрасов вошел через «ворота» журналистики. Журнальная деятельность вернула его и к идее пополнить свое образование – теперь уже самостоятельно, через Публичную библиотеку. Таким образом он приобрел весь свой обширный запас познаний.

Дальнейшие вехи его литературного восхождения – сотрудничество с Белинским в «Отечественных записках», редактирование альманахов «натуральной школы»: «Физиология Петербурга» (1845), где под заглавием «Петербургские углы» был помещен отрывок из незаконченного полуавтобиографического романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», и «Петербургский сборник» (1846), где появились первые

собственно «некрасовские» стихотворения: «В дороге» и «Колыбельная песня». Они открывают две генеральные некрасовские темы: народ и привилегированные сословия.

В 1847 г. Некрасов при поддержке В.Г.Белинского и финансовом участии И.И.Панаева приобрел у П.А.Плетнева журнал «Современник», основанный Пушкиным. После гибели Пушкина «Современник» под рукой осторожного и благонамеренного Плетнева захирел и влачил жалкое существование. Для его покупки были две причины: имя Пушкина и запрет, наложенный Николаем I на основании каких-либо новых изданий («И без того много», - заключил император).

Обладавший великолепными деловыми качествами Некрасов быстро «раскрутил» журнал, не пожалев средств на рекламу, привлек к участию в нем лучшие литературные силы России, подкрепил переводами знаменитых иностранных авторов. «Современник» расцвел. Естественно, что и сам Некрасов здесь публиковался. Для русского читателя «Современник» был прежде всего некрасовским журналом.

В «народной» лирике Некрасова выделяются два тематических пласта: один из них представляет Россию городскую («петербургская» тема), другой – деревенскую.

Некрасов не пошел по кольцовскому пути стилизаций, хотя опыты в этом роде у него были: например, «Огородник» (1846). Песенное начало нередко ощутимо, но и в тех стихотворениях, которые стали известны как песни, - «Тройка» (1846), «Похороны» (1861); в поэме «Коробейники» (1861) - в эту форму отлиты реалистические бытовые картины.

Исследователь поэзии Некрасова Н.Н.Скатов отмечал, что Лермонтов только прислушивался к «говору» мужичков («Родина»), не вводя его в стих. Некрасов сделал это; более того, он обратился к изучению народной жизни. Герой стихотворения «В дороге» просит от ямщика песню, а получает рассказ. Песня возбуждала привычное эстетическое представление, рассказ в стихах давал возможность анализа. Ямщик бесхитростно излагает историю своей женитьбы на дворовой девушке, получившей «барское» воспитание. Судьба несчастной женщины, возвращенной в рабство, к которому она не была приучена, тем больше впечатляет, что ее муж лишь отчасти понимает, почему она угасает на глазах:

А с чего?.. Видит бог, не томил
Я ее безустанной работой...
Одевал и кормил, без пути не бранил,
Уважал, тоись, вот как, с охотой...
А, слышь, бить – так почти не бивал,
Разве только под пьяную руку...
- «Ну, довольно, ямщик! Разогнал
Ты мою неотвязную скуку!..»

- не выдерживает герой. Драматична не только судьба Груши - само непонимание рассказчика-ямщика говорит о многом. Жизнь человека из народа такова, что убогое, рабское существование для него привычно, единственно ему известно.

Деревенская жизнь у Некрасова предстала почти очерком в стихах. «В деревне» (1854) – горестный рассказ старой крестьянки, потерявшей единственного сына-кормильца. Эстетствующая критика была неприятно удивлена прозаическими, как ей казалось, сетованиями («В осень ненастную, в зиму холодную / Кто запасет мне дровец?..») и т.д.). Житейские подробности, детали в ее глазах выглядели пошлыми. Действительно, разве это не пошлость – умирать от холода и голода?

В русскую культурную память Некрасов вошел прежде всего как певец горестного удела народа. Помимо уже названных, этой теме посвящены такие широко известные произведения, как «Несжатая полоса» (1854), «Забытая деревня» (1855), «В полном разгаре страда деревенская» (1863), «Орина, мать солдатская» (1863), «Железная дорога» (1864) и пр. В литературе первой половины XIX века (а в лирике особенно) крестьянская жизнь подавалась «общим планом». Пушкин видит, как «влачится по браздам» «рабство

тощее» - абстрактный образ; Лермонтов наблюдает с едущей «проселочным путем» телеги «дрожащие огни печальных деревень»; «бедные селенья» видит Тютчев – не более того. В некрасовскую лирику вторгается крупный план: гнутся к земле тяжелые колосья, над жницей в раскаленном полуденном воздухе колыхнется столб насекомых, рабочий на строительстве железной дороги долбит мерзлую землю «ржавой лопатой»:

Губы бескровные, веки упавшие,
Язвы на тощих руках,
Вечно в воде по колено стоявшие
Ноги опухли; колтун в волосах;
Ямою грудь, что на заступ старательно
Изо дня в день налегала весь век...

Поэзия Некрасова, как и весь русский реализм, вытекала из источника «натуральной школы». Здесь следует разобраться с содержанием понятия *реалистическая лирика*, реализм в лирике. Не следует смешивать объект изображения (который сам по себе еще не может предопределять художественный метод) с принципами его изображения. Конечно, что изображается – это важно, но более важно – как. Поэзия становится реалистической не тогда, когда обращается к жизни народа, - иначе пришлось бы признать, что Некрасов - реалист только наполовину.

Реализм – изображение действительности вне канонов и ограничений. Жанровая система начала разрушаться еще при Пушкине. Некрасов вводит в стихотворения «разнородные мысли, чувства, картины» (Б.О.Корман). Перестают довлеть себе даже родовые признаки эпоса и лирики. Сюжет «Забытой деревни» - канва для целого романа с тремя линиями: бобылки Ненилы, крестьян, притесняемых соседом-лихоимцем, а также любви вольного хлебопашца и Наташи, которым препятствует управитель. Однако это именно стихотворение, а не конспект романа, и стихотворением его делает лирическая эмоция: горечь и негодование. Эти чувства передавались читателю и толкали на обобщения: в *забытой деревне* видели Россию, где сменялись цари, но не отношение к народу. А народ сохранял простодушную надежду. Строчка: «Вот приедет барин...» - стала крылатой. Н.Н.Скатов пишет о ней как о формуле российской «патерналистской психологии», уповающей на *доброе батюшку-царя / барина*.

Не только эпическое, но и драматическое начало осваивалось некрасовской лирикой. К.И.Чуковский отмечает, что она изобилует диалогами и монологами («Поэт и гражданин», «Орина, мать солдатская», «Крестьянские дети» и пр.), а фабулы сплошь и рядом «театральны» («Огородник», «Железная дорога», «Коробейники»...). Недаром целый ряд пьес А.Н.Островского так или иначе соотносится с Некрасовым (прежде всего, как будет видно ниже, в сатирической теме).

Расширился диапазон, в котором представлен у Некрасова лирический субъект: от *ролевой*, «персонажной» лирики, герой которой ничего общего не имеет с автором («Огородник», «Вино», «Катерина» и пр.), до «автобиографических» стихотворений, в которых он практически тождествен автору: «На Волге», «Рыцарь на час», «Крестьянские дети»... В последнем стихотворении и некоторых других рассказ, как в тургеневском знаменитом сборнике, ведется от лица охотника. (Оба писателя охотой увлекались страстно.) Контакт охотника с деревенской жизнью максимально, по его «барскому» положению, близкий и естественный. Не случайно своих «Коробейников» Некрасов посвятил *Другу-приятелю Гавриле Яковлевичу (крестьянину деревни Шоды Костромской губернии)*. И сама поэма была предназначена для народа. Автор издал ее за свой счет, и ни одно произведение русской поэзии, включая прочие вещи самого Некрасова, не пользовалось в народе такой популярностью, не было им признано за «свое» - автора, как правило, и не могли назвать.

Наряду с произведениями о тяжелой мужицкой доле у Некрасова есть и светлые картины. Они посвящены суровой поэзии крестьянского труда, молодости, любви, будущему. Здесь можно назвать «Зеленый Шум» (1863), фольклорно интонированный:

весенний праздник природы возвращает гармонию и мир в душу человека. Крестьянский мальчик в «Школьнике» (1856) вызывает воспоминание о начале пути Ломоносова:

Не бездарна та природа,
Не погиб еще тот край,
Что выводит из народа
Столько славных, то и знай...

Здесь уместно вспомнить, что Некрасов, вообще много средств тративший на поддержку нуждающихся, на свои деньги открыл и содержал школу для крестьянских детей на родине, в Абакумцеве.

Светлое и горестное существуют в крестьянской жизни рядом. «Мужичок с ноготок» («Крестьянские дети», 1861) с «лошадкой, везущей хворосту воз» на шестом году своей жизни чувствует себя опорой семьи. Это и забавно, и печально, и внушает уважение. «Мучительно мила» душе рассказчика подсмотренная им картинка русской жизни – в этой формуле как раз и отражается ее двойственное восприятие.

Некрасов облек в лирическую форму мысль, выраженную в крыловской басне «Листы и Корни». Труд народа не нуждается в дополнительной поэтизации, приукрашивании, ибо он основа всякой жизни и культуры:

Пожелаем тому доброй ночи,
Кто всё терпит во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста,
Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,
Предаваться мечтам и страстям;
Кто бредет по житейской дороге
В безрассветной, глубокой ночи,
Без понятия о праве, о Боге,
Как в подземной тюрьме без свечи...

(«Ночь. Успели мы всем насладиться...», 1858)

В «Размышлениях у парадного подъезда»:

Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди...

Неожиданное и вроде бы излишнее пояснение («мужики» - «деревенские русские люди») возвращает слову его исконное эпическое, торжественное содержание.

Героической эпопеей крестьянской жизни стала поэма «Мороз, Красный нос» (1863). Начало ее – смерть Прокла, конец – застывает в лесу, в зимнем «заколдованном сне» его молодая вдова Дарья. В воспоминаниях и видениях Дарьи, в слове автора переплетаются две линии: трагическая и мажорная, две истины о народе, о его бедствиях и величии:

Три тяжкие доли имела судьба,
И первая доля: с рабом повенчаться,
Вторая – быть матерью сына раба,
А третья – до гроба рабу покоряться,
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивой силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц <...>
В игре ее конный не словит,
В беде не сробеет – спасет:
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет!

Крестьянка Дарья, княгини Трубецкая и Волконская («Русские женщины») у Некрасова – единый национальный характер, и даже в их социальной «полярности» между ними более сходства, чем можно бы ожидать:

Там люди заживо гниют –	Покинув родину, друзей,
Ходячие гробы,	Любимого отца,
Мужчины – сборище Иуд,	Приняв обет в душе моей
А женщины – рабы.	Исполнить до конца
Что там найду я? Ханжество,	Мой долг – я слёз не принесу
Поруганную честь,	В проклятую тюрьму –
Нахальной дряни торжество	Я гордость, гордость в нем спасу,
И подленькую месть.	Я силы дам ему!

(«Княгиня Трубецкая», 1871)

Народ, воспеваемый Некрасовым – понятие, таким образом, не узко-классовое, а национальное. И заметим здесь, что следом за Пушкиным (Татьяна Ларина) он дает поэтичнейшее его воплощение в женском образе (*Россия-женщина*) и окружает типично русским природным, преимущественно зимним контекстом. Воевода-Мороз в поэме – олицетворение суровой северной природы.

России, ее «врачующему простору» Некрасов посвятил свою маленькую поэму «Тишина» (1857). Ей предшествовали два события. Одно сугубо частное: он вернулся из поездки в Италию:

Как ни тепло чужое море,
 Как ни красна чужая даль,
 Не ей поправить наше горе,
 Размыкать русскую печаль!
 Храм воздыханья, храм печали –
 Убогий храм земли твоей:
 Тяжеле стонов не слышали
 Ни римский Петр, ни Колизей!

 Я внял... я детски умилился...
 И долго я рыдал и бился
 О плиты старые челом,
 Чтобы простил, чтоб заступился,
 Чтоб осенил меня крестом
 Бог угнетенных, Бог скорбящих,
 Бог поколений, предстоящих
 Пред этим скудным алтарем!

Второе событие принадлежало истории. Только что закончилась Крымская война. Израненная страна вошла в тишину. Вошла в полосу нового царствования. В возможность осмыслить то, что было.

И черноморская волна
 Уныло в берег славы плещет...
 Над всею Русью тишина,
 Но не предшественница сна:
 Ей солнце правды в очи блещет,
 И думу думает она.

Есть у Некрасова Россия природная, деревенская, глубинная – и Россия «столичная», вечно пребывающая в волнении, которое по сравнению с этой исконностью выглядит поверхностным. Эта антитеза – в основе маленького отрывка 1858 года:

В столицах шум, гремят витии,
 Кипит словесная война,
 А там, во глубине России –

Там вековая тишина.
 Лишь ветер не дает покою
 Вершинам придорожных ив,
 И выгибаются дугою,
 Целуясь с матерью-землею,
 Колосья бесконечных нив...

Столица, а точнее Петербург, занимает видное место в поэзии Некрасова. Но «городская» лирика, в отличие от «деревенской», почти сплошь безотраднa. Пушкинский «город пышный, город бедный» Некрасову виден только в невыгодном его ракурсе. Пышность рядом с убожеством («Размышления у парадного подъезда») рождает гневную реплику: «Что тебе эта скорбь вопиющая, / Что тебе этот бедный народ?»

Жизнь огромного столичного города, сосредоточенная большей частью в фиктивном «бумажном» мире, в каком-то смысле безосновна, лишена корней. На смену эпической повествовательности приходит мозаика отрывочных кадров. Цикл «На улице» (1850): голодный оборванный вор, пойманный с украденным калачом; проводы молодого рекрута; солдат с детским гробиком под мышкой... Цикл «О погоде (Уличные впечатления)» (1858-65) – подтверждает слова французского критика Ш.Корбэ, что еще до Бодлера Некрасов «сорвал некоторые из *цветов зла*, процветающих в отравленной атмосфере столиц». Калейдоскоп мелькающих картин складывается в угнетающий образ нищеты, отчаяния, смерти, окутанных мрачным петербургским туманом:

Ах, еще бы на мир нам с улыбкой смотреть!
 Мы глядим на него через тусклую сеть,
 Что как слезы струится по окнам домов,
 От туманов сырых, от дождей и снегов!..

Через завесу тумана последовательно проступают такие картины:

Начинается «мутный, ветренный, темный и грязный» день. Везут – и роняют по дороге - убогий одинокий гроб; наконец он на кладбище, и его опускают в яму, уже по колено залитую водой, и заваливают «жидкой грязью».

Порывы «душливого», насыщенного болезнетворными миазмами ветра. Извозчик избивает поленом изможденную клячу.

Под дождем проходит отряд солдат. Герой беседует со стариком-рассыльным, что разносит журнальные корректуры.

Мокрый снег осыпает крестьян, привезших рекрутов. Слышны рыдания женщин.

Опускаются туманные сумерки. Среди облепивших стены торговых вывесок назойливо лезет в глаза реклама гробовщика. Слух терзает дикая какофония звуков: Некрасов создает вообще редкий и, во всяком случае, один из самых ранних звуковых урбанистических пейзажей:

В нашей улице жизнь трудовая:
 Начинают ни свет ни заря
 Свой ужасный **концерт, припевая,**
 Токари, резчики, слесаря.
 А в ответ им **гремит** мостовая!
Дикий крик продавца-мужика,
 И шарманка с **пронзительным воем,**
 И кондуктор с **трубой,** и войска,
 С **барабанным** идущие **боем,**
Понуканье измученных кляч,
 Чуть живых, окровавленных, грязных,
 И детей **раздирающий плач**
 На руках у старух безобразных –
 Всё сливается, **стонет, гудёт,**
 Как-то **глухо и грозно рокочет,**

Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет.
Давка, **говор**... (о чем голоса?
Всё о деньгах, о нужде, о хлебе)...

Вторая часть поэмы открывается картиной крещенских морозов, вымораживающих «петербургскую голь». И петербургская зима, и осень одинаково угрюмы и жестоки: куда только подевались богатые, радостные краски деревенских некрасовских пейзажей («Крестьянские дети», «Рыцарь на час»)!

Петербург Некрасова – лирическая версия *Петербурга Достоевского*. Знаменитый сон Раскольников про избиваемую лошадь (роман вышел в 1866 г.) навеян впечатлением от цикла «О погоде». Раскольников, в сущности, видит во сне стихотворение Некрасова:

Под жестокой рукой человека,
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача.
Вот она зашаталась и стала.
«Ну!» - погонщик полено схватил
(Показалось кнута ему мало) –
И уж бил ее, бил ее, бил!
Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,
Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела... (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).
Он опять: по спине, по бокам,
И, вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим, кротким глазам!..

Эта сцена, где сгустилась вся боль, весь ужас и зло жизни, произвела такое потрясающее впечатление на Достоевского, что он не забыл ее до самой смерти. В его последнем незаконченном романе Иван Карамазов, предьявляющий Богу счет за мировое страдание, вспомнит ее снова: «У Некрасова это ужасно».

И однако, рядом с такими картинками в цикле «О погоде» – горькое рассуждение автора о том, что до сих пор все «гуманные книжонки» о «любопытной жизни бедняков» могли только растрогать до слез читателя, но не могли – увы! - изменить его повседневную бытовую практику:

Не сочувствуй ты горю людей,
Не читай ты гуманных книжонок,
Но не ставь за каретой гвоздей,
Чтоб, вскочив, накололся ребенок!

В знаменитых «Размышлениях у парадного подъезда», напечатанных в 1860 г. в герценовском «Колоколе», Некрасов отталкивается от жанровой зарисовки. Тогда он занимал квартиру на Литейном проспекте; из окна был виден парадный подъезд дома напротив, где жил министр государственных имуществ. У подъезда постоянно толклись просители, и однажды Некрасов наблюдал, как дворники и городской гонят прочь робкую кучку крестьян:

(Знать, брели-то долгонько они
Из каких-нибудь дальних губерний).
Кто-то крикнул швейцару: «Гони!
Наш не любит оборванной черни!»

В «Утре» (1873) поэт из лаконизма извлекает не менее сильный художественный эффект, чем из развернутых описаний. Отстраненное, констатирующее перечисление превращает гнетущее, страшное – в привычно-заурядное:

Проститутка домой на рассвете
 Поспешает, покинув постель;
 Офицеры в наемной карете
 Скачут за город: будет дуэль.

.....
 Дворник вора колотит – попался!
 Гонят стадо гусей на убой;
 Где-то в верхнем этаже раздался
 Выстрел – кто-то покончил с собой...

И еще одна тема появилась в «городской» лирике Некрасова. Это страшная участь женщины (снова – женщины!), но на этот раз уже – обитательницы большого города. В.Гюго, начиная в 1862 г. работу над эпопеей «Отверженные», назвал «падение женщины по причине голода» одной из трех социальных проблем века. Практически одновременно с Гюго в России начнет разрабатывать эту тему Достоевский. А до них – Некрасов: «Когда из мрака заблужденья...» (1846), «Еду ли ночью по улице темной...» (1847).

Последнее стихотворение принадлежит к числу сюжетных, причем сюжетность эта – ярко мелодраматичная. Насильно выданная замуж девушка уходит от мужа, чтобы разделить с любимым человеком нищету и горе. Его болезнь, голод, смерть маленького сына – ступени, ведущие ее вниз:

Я задремал. Ты ушла молчаливо,
 Принарядившись, как будто к венцу,
 И через час принесла торопливо
 Гробик ребенку и ужин отцу.
 Голод мучительный мы утолили,
 В комнате темной зажгли огонек,
 Сына одели и в гроб положили...

Она не спешит с «печальным признаньем», и он ни о чем не спрашивает. Вот так же потом молча уйдет из дома Сонечка Мармеладова, чтобы вернуться с деньгами и лечь на диван, закутавшись в зеленый драдедамовый платок.

Замечательно, что «Еду ли ночью по улице темной...» неизменно относят к числу лучших созданий Некрасова, хотя подобное нагнетание «мучительных» деталей виделось бы безвкусным, фальшивым, нарочитым – короче, с расчетом на «выжимание слезы», если бы к нему прибег человек, не знающий на собственном опыте, что значит умирать от голода и холода, не иметь на свете ни пристанища, ни друзей. Такую искренность подделать невозможно. Недаром этим стихотворением восхищался такой тонкий ценитель, как А.А.Блок. И вообще интересно, что «малохудожественного» Некрасова любили как раз эстеты: не только Блок, но и А.Ахматова, Н.Гумилев, Вяч. Иванов – а «пролетарские» поэты (В.Маяковский, Н.Асеев) были к нему, напротив, равнодушны.

В «Убогой и нарядной» (1859) тема «падения» полемически заострена: *убогая* уличная девушка торгует собой ради куска хлеба, *нарядная* куртизанка – «по призванью». Общество клеймит позором нищую проститутку, но неизменно почтительно к богатству и успеху, какова бы ни была их цена:

Бриллианты, цветы, кружева,
 Доводящие ум до восторга,
 И на лбу роковые слова:
 «Продается с публичного торга!»

«Петербургскую» лирику Некрасова населяет не только городской люмпен, нищета, - но и те, кто сибаритствует на их счет: сытые, холеные, довольные жизнью. Это герои некрасовских инвектив и сатиры.

18.2. Сатира Некрасова

Стоит заметить, что Некрасов владел широким диапазоном комического: от юмора до сарказма. При начале своего литературного пути он писал для театра, преимущественно водевили, и они пользовались успехом. Один из них («Петербургский ростовщик») был экранизирован в советское время под названием «Сватовство гусара». Блестящая одноактная комедия «Осенняя скука» (написана в 1848, опубликована в 1856 г.) как-то нечаянно ответвилась от романа «Три страны света», созданного в соавторстве с А.Я.Панаевой. (Ни этот роман, ни появившееся чуть позднее «Мертвое озеро» удачей не стали: первый загублен описательностью, второй – беспомощной композицией; проза, видимо, вообще не была областью Некрасова, и он знал это сам.)

Герой «Осенней скуки» - пожилой помещик, в глухой осенний вечер изнывающий от безделья в своей деревне. Он изводит слуг мелочными придирками. Однако господствующий тон комедии трудно назвать разоблачительным. Зрителю смешно; но вместе с тем ему сообщается «осеннее» настроение пьесы, передается ее атмосфера. Для середины XIX века это была вещь совершенно новаторская, и русская сцена созрела для нее только спустя полстолетия. Режиссер, поставивший «Осеннюю скуку» в 1902 г. в Петербурге, писал: «За полвека до Чехова, до того «театра настроения», что строил театр Станиславского в Москве, он <Некрасов> дал пьесу, где вой ветра, шум дождя, стук ставней, отпирание замков, беглые тени от фонарей, мелькающих во дворе, шлепанье шагов по грязи введено им как необходимый аккомпанемент к тексту... «Да это точно вчера написано! Да это весь будущий Чехов!» - говорили театралы».

Но преобладает в творчестве Некрасова прямая социальная сатира. Уже в сборнике «Физиология Петербурга» среди прочих типов русской жизни выведен был «человек разумной середины» - в стихотворном очерке «Чиновник» (1844). - «Ни тощ, ни толст» (воспоминание о Чичикове); живет «как многие из нас», «как все» - то и дело повторяет автор. Взятки, карточная игра – массовые пороки, общие страстишки. Жизнь не то чтобы измельчала, а как-то обезличилась. Впрочем, и измельчала тоже. «Современную оду» (1845) обычно трактуют как пример иронии, когда всё сказанное о герое надлежит понимать в прямо противоположном смысле: «И червонцы твои не украдены / У сирот беззащитных и вдов» - читай, *украдены* – и т.п. Но можно прочесть ее и по-другому. *Современная ода* поется не герою, прославившему себя подвигами, а тому, кто **не успел прославиться** воровством и лакейским пресмыкательством перед сильными мира, - это уже редкое явление:

Украшают тебя добродетели,
До которых другим далеко,
И – беру небеса во свидетели –
Уважаю тебя глубоко...

.....
В дружбу к сильному влезть не желаешь ты,
Чтоб успеху делишек помочь,
И без умысла с ним оставляешь ты
С глазу на глаз красавицу дочь...

и т.п.

Герой монолога «Нравственный человек» (1847) поет себе оду сам. Через все стихотворение проходит рефрен, усиливающий сходство с саркастическими песенками Беранже: «Живя согласно с строгою моралью, / Я никому не сделал в жизни зла...» *Нравственный человек* путает с моралью законы общества, а также принятую окружающими систему ценностей и нормы бытового поведения. Эти непоколебимые для него авторитеты поощряют его преследовать судебным порядком приятеля, не представившего в срок небольшого долга; устроить выгодный брак дочери – против ее воли – и т.п. И приятель *нравственного человека*, и его дочь, и жена, и крепостной повар

оказываются жертвами его «строгой морали»: четыре смерти ничуть не обременяют его совести, благо ее нет, а есть одна лишь эта «мораль» - прямая антитеза совести.

Избавлено от упреков совести и «просвещенное» российское дворянство: оно вообще предпочитает обитать в столицах («Забывтая деревня») или в лучшем случае наблюдает быт крестьянина, как граф Гаранский, «в окно своей кареты» («Отрывки из путевых записок графа Гаранского», 1853). Из окна кареты мужики смотрятся, в общем, неплохо; правда, иные огорчают гуманного графа своим изнуренным видом и наводят его на мысль:

Но должно б вразумлять корыстных мужиков,
Что изнурительно излишество в работе.

И рассказы крестьян графа озадачивают, хуже – утомляют («Скучно, наконец, записывать их в книжку...»). Но если это правда – «чего же медлишь ты, сатиры грозный бич?..» Вопрос остается без ответа. Читателю, впрочем, эти рассказы могут напомнить «Путешествие из Петербурга в Москву»: ничего, видно, не изменилось с радищевских времен. Радищев своею книгой только доспел себе тюрьму и ссылку. Вот он, ответ на вопрос графа Гаранского. Стены роскошного особняка укрывают и отделяют его владельца и от крестьян-ходоков с их горем («Размышления у парадного подъезда»), и от «грозного бича» сатиры: «счастливые глухи к добру...»

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках...

Некрасов не рассчитывает устыдить вельмож и вразумить «графов гаранских». Он адресует к общественному мнению, прежде всего – к молодежи и даже детям, завтрашнему и послезавтрашнему дню России («Песня Еремушке», «Железная дорога», «Сеятелям...»). – «Я говорю не для вас, а для Вани», - замечает герой «Железной дороги» генералу, Ваниному отцу, когда тот пренебрежительно отзывается о народе. В мрачные минуты Некрасову казалось, что голос его глухнет, не дойдя до сочувственного слушателя: «И погромче нас были витии, / Да не сделали пользы пером...»

«Книжный» гуманизм – предмет горькой иронии и в «Филантропе» (1853):

Пишут, как бы свет весь заново
К общей пользе изменить,
А голодного от пьяного
Не умеют отличить...

Бедствующий герой «Филантропа» - жертва собственной честности: «Место я имел доходное, / А доходу не имел...». Формула *доходное место* прочно связана с известной пьесой А.Н.Островского. Вообще мотивы комедий Островского сплошь и рядом попадают в некрасовской сатире. Здесь нет прямых влияний: оба автора наблюдают одни и те же социально-психологические симптомы, и в большинстве случаев Некрасов даже предшествует Островскому, так же, как в «деревенской» теме он предшествовал Л.Н.Толстому и писателям демократического лагеря, а в «городской» - Ф.М.Достоевскому. Лирика производит «первичную», эмоциональную разработку тех тем, которые в дальнейшем будут продолжены в аналитических родах – драматургии и прозе. Заслуга Некрасова, что он обращает внимание литературы на целые проблемные пласты русской жизни, нуждающиеся в отображении.

Вот только некоторые тематические параллели «Некрасов – Островский»:

<u>«Секрет» (1851)</u>	<u>«Свои люди – сочтемся» (1850)</u>
<u>«Филантроп» (1853)</u>	<u>«Доходное место» (1857),</u> <u>«Пучина» (1866)</u>
<u>«Колыбельная песня» (1845),</u> <u>«Песня Еремушке» (1859)</u>	<u>«На всякого мудреца довольно простоты» (1868)</u>
<u>«Папаша» (1860)</u>	<u>«Красавец-мужчина» (1883)</u>
<u>«Балет» (1866)</u>	<u>«Бешеные деньги» (1870)</u>
<u>«Современники» (1875)</u>	<u>«Волки и овцы» (1875)</u>

Так, нравственная философия «мудреца» - приспособленца, типа, выведенного и проанализированного Островским в образе Глумова, у Некрасова уже предварительно изложена в «Песне Еремушке» (голос няни) и заклеяна (авторский голос):

В пошлой лени усыпляющий
 Пошлых жизни мудрецов,
 Будь он проклят, растлевающий
 Пошлый опыт – ум глупцов!

«Балет» связан не только с сатирическими комедиями Островского, тема которых – мир, обращенный в рынок, человек, ставший товаром на *ярмарке тщеславия*, - он напоминает и о пушкинской «Пиковой даме»:

Разорило чиновников чванство,
 Прожилась за границею знать;
 Отчего оголело дворянство,
 Неприятно и речь затевать!

.....
 Тщетно юноши рыщут по балам,
 Тщетно барышни рядятся в пух –
 Вовсе нет стариков с капиталом,
 Вовсе нет с капиталом старух!

В сатире «Газетная» (1864-65) прорисовываются черты будущего героя щедринского цикла «Господа Молчалины» (1874-76). Бессмертный грибоедовский тип приспособленца и карьериста предстал – сначала у Некрасова, а позднее у Щедрина – получающим свой нелюбезный приговор из уст собственного сына.

О щедринской сатире заставляет вспомнить и поэма «Современники», запечатлевшая портреты «героев времени», «юбиляров и триумфаторов», наделенных выразительными именами *Шкурин*, *Антихристов* – откупщиков, торгашей, чиновников-взяточников. Тон поэме задает хлесткое вступление:

Я книгу взял, восстав от сна,
 И прочитал я в ней:
 «Бывали хуже времена,
 Но не было подлей».

18.3. Тема «героя времени» в лирике Некрасова

Персонажи, которых поэт в «Современниках» поименовал в приливе сарказма «героями времени», были ими в том лишь смысле, что их торжество означало приход эры торгово-промышленного капитала. Вполне ничтожные сами по себе, они не составляли предмета для иной поэзии, помимо сатирической. Обыкновенно в литературе *герой времени* понимается как тип мыслящей личности с сознанием, сформированным эпохой.

Такой социальный поэт как Некрасов не мог, конечно, обойти эту тему. Она реализовалась многообразно. Но для восстановления полной картины стоит обратить внимание на его интимную лирику, часто оставляемую в тени. И даже в трактовке такой вечной темы заметна наложенная временем печать. Она – в обращении к тому, что часто называют «прозой любви». Это не столько бытовое, будничное, сколько способность видеть наряду с поэтической стороной чувства его «изнанку»: утомление, приливы охлаждения и разочарований, порывы к самоутверждению, мучительство... *Мятежный, роковой* – излюбленные эпитеты. Здесь ближайшие аналоги Некрасова в прозе – Ф.М.Достоевский, а в поэзии – Ф.И.Тютчев. «Денисьевскому» циклу Тютчева соответствует «панаевский» - Некрасова. Чувство Некрасова и А.Я.Панаевой (жены писателя И.И.Панаева, соредатора «Современника»), тоже было «незаконным» и не могло иметь простой судьбы; а тут еще непростые и нелегкие характеры ...

И эти характеры, и их отношения представлены как индивидуальные, изменяющиеся: «панаевский цикл» выглядит своеобразным романом, историей любви в стихах. Грозные дни чувства в его цветении («Если, мучимый страстью мятежной...», 1847), жестокая, испытующая любовная игра («Так это шутка? Милая моя...», 1850), расставания («Да, наша жизнь текла мятежно...», 1850) и возвраты, когда обоим уже ясно, что допиваются последние капли:

Не торопи развязки неизбежной!
И без того она не далека:
Кипим сильнее, последней жаждой полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны...

(«Я не люблю иронии твоей...», 1850)

И опять возвращение иллюзий («Мы с тобой бестолковые люди...», 1851), и снова разрыв («О письма женщины, нам милой...», 1852), и сожаления об утрате («Давно – отвергнутый тобою...», 1855), и раскаяние («Тяжелый крест достался ей на долю...», 1855). Наконец холодное, ироническое обобщение показывает, что любовь умерла – единственная *Она* стала одной из многих:

О слезы женские, с придачей
Нервических, тяжелых драм!
Вы долго были мне задачей,
Я долго слепо верил вам
И много вынес мук мятежных,
Теперь я знаю наконец:
Не слабости созданий нежных, –
Вы их могущества венец.

.....
Зачем не мог я прежде видеть?
Ее не стоило любить,
Ее не стоит ненавидеть,
О ней не стоит говорить...

(«Слезы и нервы», 1861)

И свое чувство, и себя герой видит уже со стороны, в безжалостном трезвом свете рассудка. Истеричная женщина, малодушный мужчина, мечтающий о покое хотя бы ценой лицемерия. – «В лице своем читает скуку / И рабства темное клеймо», – никто из русских поэтов до Некрасова не посчитал возможным говорить об этом мутном и горьком осадке на дне любовной чаши.

И вдруг, спустя многие годы, снова просыпается живая «память сердца» («Три элегии», 1874).

В поэме «Саша» любовная линия уже подчинена социально-психологической, а образ героя объективирован. Агарин – *герой времени* в «лермонтовском» смысле слова. «Дискредитация» его совершается через испытание чувством. Некрасов здесь в своих наблюдениях приближается к такому автору, как И.С.Тургенев (поэма ему и посвящена). Работа над «Рудиным» и «Сашей» была завершена в одном и том же, 1855 году. Оба автора одновременно рисуют портрет человека умного, красноречивого, увлекающегося, – но неустойчивого и слабого: одним словом, типа, который мы привыкли называть «рудинским». Герои оказываются не на высоте чувства, которое сумели внушить, но не поддержать. Их миссия – пробудить к жизни молодые, энергические силы, которые, возможно, сумеют пойти далее своих учителей:

Всё, что высоко, разумно, свободно,
Сердцу его и доступно и родно,

Только дающая силу и власть
В слове и в деле чужда ему страсть. <...>

Что ему книга последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет:

Верить, не верить – ему всё равно,
Лишь бы доказано было умно!

Уже по названиям произведений видно, впрочем, что у Тургенева в центре персонаж-мужчина, а у Некрасова – девушка, Саша. И Агарин охарактеризован более жестко, чем Рудин: в его психологическом портрете есть черточки праздного и, в общем-то, неглубокого скучающего барина. Рудин как личность глубже и драматичнее; его судьбу Тургенев проследил вплоть до героической гибели. Агарин же, исчезнув из жизни Саши, исчезает и из поэмы. Тургенева интересует, в лице Рудина, преимущественно настоящий момент России, Некрасов же более ориентируется на ее будущее – на Сашу. В каком-то смысле она тоже героиня времени, но уже завтрашнего дня.

Углубленно – через лирическую исповедь – разработанный тип современника представлен в «Рыцаре на час» (1862). Страдания его – от того, что глубоких чувств, благородных мыслей и намерений больше в его душе, чем сил сражаться до конца:

Что враги? пусть клеветят язвительней, -
Я пощады у них не прошу,
Не придумать им казни мучительней
Той, которую в сердце ношу!
Что друзья? Наши силы неровные,
Я ни в чем середины не знал,
Что обходят они, хладнокровные,
Я на все безрассудно дерзал...

Собственный внутренний голос осуждает героя куда суровее, чем это сделали бы враги и друзья. Вот она – его казнь.

«Покорись, о ничтожное племя!
Неизбежной и горькой судьбе,
Захватило вас трудное время
Неготовыми к трудной борьбе.
Вы еще не в могиле, вы живы,
Но для дела вы мертвы давно,
Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано...»

В стихотворении «Человек сороковых годов» (1867) малодушие «доброго и честного» героя прямо представлено как историческая психология личности, формировавшейся в эпоху последекабрьского террора:

На всех, рожденных в двадцать пятом
Году, иль около того,
Отяготел жестокий фатум:
Не выйти нам из-под него.
Я не продам за деньги мненья,
Без крайней нужды не солгу...
Но – гибнуть жертвой убежденья
Я не могу... я не могу...

«Не рыдай так безумно над ним, / Хорошо умереть молодым!..» - вырвалось у Некрасова, когда в 1868 г. погиб (утонул) Д.И.Писарев. Не только «среднемасштабный», но и выдающийся человек рискует увязнуть в пошлости, в болоте вынужденных жизнью

компромиссов. Даже когда причина их в беспокойстве о других, не о себе, - так или иначе, это падение.

А теперь его слава прочна:
Под холодную крышку гроба
На нее не наложат пятна
Ни ошибка, ни сила, ни злоба...

Сочетание «герой времени» обычно пишется в кавычках. Герои без кавычек, несомненные, безусловные – они тоже есть у Некрасова. Однако здесь прежде всего приходится говорить о прошлом, хотя и недавнем. Это старый декабрист, вернувшийся из ссылки (поэма «Дедушка», 1870).

Дедушка – тот, у кого есть внук. Название поэмы указывает, таким образом, не только в прошлое, но и в будущее. Маленький Саша, расспрашивая «таинственного деда», слышит от него повесть о далекой земле, куда сослали «за раскол» горсточку русских. Им дали «волю и землю». Изобильная, счастливая жизнь затерянного за Байкалом селения, быт которого преобразуют ссыльные декабристы, предстает у Некрасова своеобразной утопией, хотя и на историческом материале: «Воля и труд человека / Дивные дива творят». Она образует резкий контраст с картинами крепостной России, темной, забитой, ограбленной. В тяжелый час на что может такая страна рассчитывать, на кого опереться?

Красноречивым воззванием
Не разогреешь рабов,
Не озаришь пониманьем
Темных и грубых умов.
Поздно! Народ угнетенный
Глух перед общей бедой.
Горе стране разоренной,
Горе стране отсталой!..

К «декабристской» теме обращается поэт и в «Русских женщинах» («Княгиня Трубецкая» - 1871, «Княгиня М.Н. Волконская» - 1872). Первая часть поэмы о Трубецкой строится на антитезе: сны, заполненные картинами счастливого прошлого, прерываются мрачной явью. Вторая часть – драматизированный диалог Трубецкой с иркутским губернатором, который безуспешно пытается отговорить ее от принятого решения, пугая утратой прав, тяготами пути, ужасами жизни в ссылке. История Волконской излагается в другом ключе: как записки бабушки для внуков. Так снова возникает тема связи поколений: прошлого и будущего. Жертвенный героизм *русских женщин*, в свой черед, имеет корни в истории: в поэме упоминается Наталия Долгорукова (XVIII век), которая последовала за мужем в ссылку через три дня после свадьбы:

Пускай долговечнее мрамор могил,
Чем крест деревянный в пустыне,
Но мир Долгорукой еще не забыл,
А Бирона нет и в помине.

Другой общий с «Дедушкой» и очень важный образ – Христа, с которым, через мотив искупительной жертвы, соотносятся герои Некрасова. В видении Волконской муж предстает в терновом венце; у «дедушки» на шее – «образ распятого Бога».

Наконец, образ пророка (Христа) служит звеном, соединяющим тему героя с темой поэта.

18.4. Тема поэта и поэзии в лирике Некрасова

В некрасовском сборнике 1856 года было опубликовано стихотворение «Поэт и гражданин». Оно манифестирует взгляды автора, как это было у Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом») и Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»). Но стихотворение Пушкина посвящено, условно говоря, определению статуса поэзии в торгово-рыночном обществе; у Лермонтова – отношениям ее с аудиторией и критикой. У Некрасова – диалог поэта не с издателем или критиком, даже не с читателем «вообще» – а с Гражданином.

Притом *Поэт и Гражданин* – не столько выясняющие отношения «стороны», сколько спорящие внутри одного сознания голоса. Иногда стихотворение редуцируется до одной – самой знаменитой – реплики: «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан». *Гражданин* – голос совести, нравственный императив, повелевающий исполнять долг в меру сил:

Нет, ты не Пушкин. Но покуда
Не видно солнца ниоткуда,
С твоим талантом стыдно спать.

Поэт – «сын больной большого века» – с мучительной ясностью видит скромность своего дарования. И по-человечески он слаб: его страшит тот терновый венец, которым мир венчает честную ненависть и искреннюю любовь.

Это «двуголосие» проявляет себя и в том, что тема поэта и поэзии у Некрасова движется в двух расходящихся руслах. Когда его предшественники писали о *поэте-пророке*, они писали о **себе**. Пророк в пушкинском «Пророке» – это Пушкин. В лермонтовском – Лермонтов.

У Некрасова самоотожествление с героем-поэтом происходит лишь там, где он предстает в образе *героя времени* – подверженного сомнениям, слабости, ошибкам. Поэт как идеал и образец – герой (безусловный) и пророк – это стихотворения о **других**: «Блажен незлобивый поэт...» (1852, на смерть Н.В.Гоголя), «Памяти Белинского» (1853), «На смерть Шевченко» (1861), «Памяти Добролюбова» (1864), «Пророк» (1874, навеян воспоминанием о Н.Г.Чернышевском), «Поэту (памяти Шиллера)» (1874)... Практически во всех случаях это некрологи.

Толпа гласит: «Певцы не нужны веку!»
И нет певцов... Замолкло божество...
О, кто ж теперь напомнит человеку
Высокое призвание его?

.....
Вооружись небесными громами!
Наш падший дух взнеси на высоту,
Чтоб человек не мертвыми очами
Мог созерцать добро и красоту...

(«Поэту»)

Добро и красоту Некрасов ставит рядом, они суть органическое **единство**. И в личности человека, наделенного даром пророческого слова, реализован идеальный **синтез поэта и гражданина**. Само понятие *поэт* расширяется: оно охватывает и прозаиков, и публицистов. Но участь поэта-гражданина, проповедующего любовь «враждебным словом отрицанья», противопоставлена отрадному уделу «незлобивого поэта» и становится всё трагичнее:

Со всех сторон его клянут
И только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он, ненавидя!

(«Блажен незлобивый поэт...»)

Пушкинский «Пророк» заканчивается призывом «жечь сердца». У Лермонтова – второй акт этой драмы: люди изгоняют пророка в пустыню. У Некрасова он уже уподобляется своей судьбой Христу:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет – он будет на кресте;
Его послал Бог Гнева и Печали
Рабам земли напомнить о Христе.

Но это стихотворение, напомним, посвящено Чернышевскому. Для себя Некрасов не сооружает в стихах памятников и не воздвигает распятий, во всяком случае таких, которые наводили бы на лестные аналогии. Пушкин не сомневается, что слух о нем «пройдет по всей Руси великой», Некрасов говорит о том же народе: «Быть может, я умру, неведомый ему...» («Элегия», 1874).

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой своей не стяжал;
Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал...

(«Скоро стану добычею тленья...», 1874)

Новое в трактовке старой темы сказалось и в той позиции, которую Некрасов в роли поэта занимает по отношению к *толпе*. Они всегда противостояли друг другу. Некрасов же чувствует себя причастным к ней – именно к толпе, а не к народу: к ее пошлости, низости, духовному рабству:

Зачем меня на части рвете,
Клеймите именем раба?..
Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!..

(«Зачем меня на части рвете...», 1867)

Умирать для того лишь, чтобы «им яснее доказать, / Что прочен только путь неправый», - бессмысленно, а «жить в позоре» - невыносимо тяжело.

Откуда такое мрачное чувство?

«Современник», редактором которого Некрасов состоял много лет, был изданием леворадикальным, по отношению к власти оппозиционным. На этом держалась его популярность: демократический читатель признал в нем «свой» журнал. Но «Современнику» приходилось существовать в условиях жестоких цензурных притеснений. От редактора требовалось лавировать, поддерживать знакомства с «полезными» людьми, к которым Некрасов сплошь и рядом не питал человеческих или хотя бы идеологических симпатий. В журнале сотрудничали известные писатели и критики – как личности очень разные, часто плохо совместимые между собой, каждый с какими-то собственными устремлениями и амбициями. Их отношения тоже приходилось улаживать, и не всегда это получалось. Так, в 1860 г. по поводу статьи Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», посвященной роману Тургенева «Накануне», Некрасов выслушал два ультиматума: критик желал статью опубликовать, писатель возражал против ее публикации. Оба угрожали своим уходом из журнала. Некрасов взял сторону Добролюбова, который, в отличие от Тургенева, был постоянным и незаменимым сотрудником. В результате Тургенев обиделся, и отношения были испорчены уже практически до конца жизни.

Своей деятельностью Некрасов нажил много врагов. А тот образ жизни, к которому вынуждало его положение – многочисленные знакомства, карточная игра, крупные суммы денег, проходившие через его руки, - давал этим врагам обильный материал для клеветы, при помощи которой они рассчитывали очернить его и в какой-то мере преуспели в этих расчетах.

Поэт очень страдал от этого. Но ради дела, ради того, что считал необходимым, он подвергал свое доброе имя сомнительным пересудам. Этому делу он принес в жертву и ту

легкую славу, которой мог бы спокойно достичь со своим талантом, и обратился к злобе дня, не рассчитывая, что о нем будут помнить потомки. О Писареве («Не рыдай так безумно над ним...») он обмолвился словами, которые вполне мог бы сказать о себе:

Но, ты знаешь, кто ближнего любит
 Больше собственной славы своей,
 Тот и славу сознательно губит,
 Если жертва спасает людей...

И – опять – в стихотворении «Зине» (1876), адресованном его гражданской жене З.Н.Викторовой (Некрасов обвенчался с ней накануне смерти):

Я умру – моя померкнет слава,
 Не дивись – и не тужи о ней!
 Знай, дитя: ей долгим, ярким светом
 Не гореть на имени моем, -
 Мне борьба мешала быть поэтом,
 Песни мне мешали быть бойцом.

Но хуже всего оказалось то, что случилось в 1866 году. После покушения Д.Каракозова на Александра II правительство стало спешно «наводить порядок» в стране. «Современник», уже имевший цензурные взыскания, очутился на пороге закрытия. Пытаясь спасти журнал, Некрасов поехал на торжественный обед в честь графа М.Н.Муравьева, на которого в основном эту миссию наведения порядка и возложили. Это был тот самый владелец дома с парадным подъездом, описанного Некрасовым в стихотворении 1860 года. Не так давно Муравьев подавил польское восстание, заслужив при этом прозвище «Вешатель». И ему-то Некрасов прочел хвалебную оду, рассчитывая укрепить положение своего журнала.

Ода не помогла: «Современник» запретили. Зато Некрасова осудили все – и дружно: «Ликует враг, молчит в недоуменье / Вчерашний друг, качая головой...». Он рискнул своей репутацией, полагая, что это оправдано надеждой сохранить для публики единственный уже, по сути дела, идеологически независимый журнал. Не сделай он такой попытки, его, наверное, тоже бы осуждали.

Но тяжелее всего были не насмешки и попреки, а раскаяние: он сам не мог себе простить этого поступка. Практически сразу Некрасов понял свою ошибку: поэт, на которого русское общество привыкло смотреть как на свою совесть, - в этом качестве он был предметом восхищения, в этом качестве был и объектом ненависти, - этот поэт не имел права лгать в своих стихах, во имя чего бы то ни было. Тут была та грань компромисса, которой не следовало преступать. Глас Бога, голос народа – поэт не смел унижать своей миссии и изменять своему призванию. В своем лице Некрасов подорвал веру в самую поэзию, в ее искренность, высокое назначение. Отсюда в его поздней лирике – надрыв и трагедия, чувство тяжкой вины, которую в представлении поэта уравновесить могла только неугасающая любовь к «родной стороне»:

За то, что я, черствея с каждым годом,
 Ее умел в душе моей спасти,
 За каплю крови, общую с народом,
 Мои вины, о родина! прости!..

(«Умру я скоро. Жалкое наследство...», 1867)

Умирал Некрасов от рака, долго и мучительно. Последний прижизненный сборник стихов он так и назвал - «Последние песни», уже зная, что других не будет. Картина И.Н.Крамского запечатлела его в работе над этими песнями: он лежит на диване, исхудавший, с изжелта-бледным лицом, в тон простыням. Среди обступавших его видений одно было светлым – образ матери:

Еще вчера людская злоба
 Тебе обиду нанесла;
 Всему конец, не бойся гроба!

Не будешь знать ты больше зла!
 Не бойся клеветы, родимый,
 Ты заплатил ей дань живой,
 Не бойся стужи нестерпимой:
 Я схороню тебя весной.
 Не бойся горького забвенья:
 Уж я держу в руке моей
 Венец любви, венец прощенья,
 Дар кроткой родины твоей...

(«Баюшки-баю», 1877)

Смерть оборвала работу над произведением, куда вошли все основные некрасовские темы: и миссия поэта, и поиски героя времени, и сатира, и, разумеется, тема народа. Многие ключевые тексты русской литературы остались незаконченными или имитируют незаконченность: «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Война и мир», «Братья Карамазовы»... Сюда же следует отнести поэму «Кому на Руси жить хорошо».

Итоговое произведение Некрасова - не только самое масштабное и богатое всевозможными приемами поэтики: оно в то же время и самое сложное для интерпретации, при своей кажущейся простоте. К тому же советское литературоведение неизменно представляло «Кому на Руси жить хорошо» как поэму революционную, за счет аксиоматических отождествлений типа: Некрасов = Гриша Добросклонов, «рать неисчислимая» = восставший народ и пр. Между тем даже чисто психологически трудно представить, чтобы поэт на краю могилы звал Русь к топору и кровопролитию.

18.5. «Кому на Руси жить хорошо» как народно-христианская утопия

К работе над поэмой Некрасов приступил в 1863 году. Важно иметь это в виду, потому что иногда она по инерции подверстывается к обойме «антикрепостнических» произведений, - а ведь когда писались последние строчки поэмы, крепостное право уже 16 лет как не существовало. Некрасов изображает Русь **пореформенную**. Поэма открывается фольклорным зачином:

В каком году – рассчитывай,
 В какой земле – угадывай,
 На столбовой дороженьке
 Сошлись семь мужиков:
 Семь временнообязанных,
 Подтянутой губернии,
 Уезда Терпигорева,
 Пустопорожней волости...

«Гадать» долго не приходится: «земля» узнается по русским названиям, год – по словечку *временнообязанные*. Так именовалась категория крестьян, которые не внесли еще помещику причитающегося денежного выкупа за свой земельный надел и должны были до тех пор нести прежние повинности: оброк и барщину (которая переименовала только название на издольщину). Таким образом, поэт рисует Русь современную – но почему-то не изменившуюся. Почему? – этот вопрос звучит и в стихотворениях Некрасова:

Новое время – свободы, движенья,
 Земства, железных путей.
 Что ж я не вижу следов обновленья
 В бедной отчизне моей?

Те же напевы, тоску наводящие,
С детства знакомые нам,
И о терпении новом молящие
Те же попы по церквам.

В жизни крестьянина, ныне свободного,
Бедность, невежество, мрак.
Где же ты, тайна довольства народного?..

(«Как празднуют трусу», 1870-76)

Но лирика не давала возможностей для анализа такой масштабной проблемы. Их давала эпопея.

Авторского варианта расположения законченных разделов поэмы не существует, поэтому сейчас они обычно следуют друг за другом в том порядке, в каком писались и печатались. Читатель знакомился с поэмой по частям, на протяжении 15 лет: «Пролог» был напечатан в №1 «Современника» за 1866 г., а заключительная часть «Пир на весь мир» - в №2 «Отечественных записок», уже в 1881 г. Эта последовательность такова:

<*Часть I*, без названия> включает *Пролог* и главы *Поп*, *Сельская ярмонка*, *Пьяная ночь*, *Счастливые*, *Помещик*.

Последыш <из II части>.

Крестьянка <из III части>, включает главы *До замужества*, *Песни*, *Савелий*, *богатырь святорусский*, *Демушка*, *Волчица*, *Трудный год*, *Губернаторша*, *Бабья притча*.

Пир на весь мир, включает *Вступление* и разделы *Горькое время – горькие песни*, *Странники и богомольцы*, *И старое и новое*, *Доброе время – добрые песни*.

В поэме осуществилось органичное соединение фольклоризма с очерковым принципом построения, характерным для «натуральной школы» и ее наследников, в частности Щедрина и писателей демократического лагеря. Обзорная композиция, связанная не фабулой, а проблематикой, позволяла дать широкую панораму русской жизни под заданным углом зрения.

Народность Некрасовской поэмы проявляет себя во всех смыслах слова: и как культурно-национальная общезначимость произведения, и как его тема, и как конечная адресация, и как способ и форма выражения («стиль, отвечающий теме», по известной формуле Некрасова). Проще говоря, поэт писал о народе, для народа и народным языком. Хотя связь Некрасова с фольклором, конечно, не только в языке. Поэма отражает культуру, психологию и быт народа. Используются фольклорные средства типизации (обобщение и идеализация), жанры (песня, плач, сказка, загадка, пословица), художественные приемы. И сложный вопрос общественной жизни высказан устами мужиков, с нарочитой простотой, не позволяющей уйти от ответа в дебри туманных рассуждений: «Кому живется весело, вольготно на Руси?» На конкретный вопрос и отвечать приходится конкретно, рассказами о человеческих судьбах. Понятие о «веселой», хорошей жизни тоже вполне определенное:

«В чем счастье, по-вашему?

Покой, богатство, честь –
Не так ли, други милые?»

Они сказали: так...

Фольклорная **утопия** – сказочная страна «молочных рек и кисельных берегов». Покой, богатство, честь – благополучие и достаток. Кто же может почитать себя таким счастливецом в пореформенной Руси? Конечно, не крестьянин. - «Народ освобожден, но счастлив ли народ?» - этот вопрос и в стихотворении «Элегия» (1874) звучал как риторический. Некрасовские мужики называют шесть – не имен, но мест в социальной иерархии: помещик, чиновник, поп, купец, министр и царь. Соответственно, с каждым из них, согласно первоначальному замыслу, они должны были встретиться – даже с царем,

во время охоты. Но в поэме, в I части, содержится только рассказ о встречах с попом и помещиком. Всё прочее так и осталось в набросках. Вероятно, ответ на вопрос, таким образом поставленный, виделся автору слишком уж очевидным. Дворяне почти перестали жить в пореформенных деревнях, а сельский поп со своей нищей мужицкой паствой и сам нищий. Раздолье помещика тоже покончилось с реформой: ему осталась ненужная земля, для которой нет уже рабочих рук. Оболт-Оболдуев – персонаж, в общем, малосимпатичный, но печалится он вполне искренне и прав в своем замечании, что смешно читать проповеди о труде ничему, кроме праздной жизни, не обученному русскому дворянству. И так, вот уже и нет крепостного права; привилегированный класс лишился части своих привилегий, – но кому же стало лучше?

Мысль о бесплодности чисто механического переустройства русской жизни так важна для Некрасова, что он развернет ее подробно, в сюжете II части – «Последыш» (1872). Она вся держится настроением радостного ожидания перемены: со смертью старого, выжившего из ума князя Утятина должно пропасть и воспоминание о рабской жизни. Но сыновья князя, дорвавшись до наследства, тут же забывают обещания, которыми ублажали крестьян, пока надо было разыгрывать комедию перед старым Утятиним («Со смертью Последыша / Пропала ласка барская...»).

Таким образом, первоначальный замысел отступает: ясно, что мужики не найдут счастливец в разоренной, неустроенной стране. Своеобразным символом ее станет в поэме печальный образ заброшенной усадьбы, которую покинули хозяева (начало III части – «Крестьянка», 1873). Мог ли быть счастливым даже и сам царь, на чью жизнь, как было известно всем, уже неоднократно покушались (и спустя 3 года после смерти Некрасова убили)? В.Г.Короленко вспоминал, каким увидел Александра II незадолго до гибели: «Меня поразило лицо этого несчастного человека <...>. Оно было отекшее, изборожденное морщинами, нездоровое и... несчастное. <...> жалкое лицо несчастного старика... Так начать и так кончить!..» («История моего современника»). Слово *несчастный* повторено трижды – хотя у Короленко, постоянно скитавшегося по тюрьмам и ссылкам «политического преступника», не могло быть особых специальных симпатий к верховной власти и ее носителям. Его болезненно порастил контраст: царь, который провел долгожданную народом реформу, под конец делается жертвой террористов-народников («так начать и так кончить...»).

Естественно, что Некрасов, показывая расстройство жизни «верхов», прежде всего скорбит о народе, чья участь по-прежнему наитяжелейшая. Целая галерея «счастливец» проходит в главе, которая так и называется: «Счастливые». Солдат, которому повезло не умереть ни под пулями, ни под палками, ни от голода; каменотес, который надорвался на стройке, но добрался кое-как до родной деревни; крестьянин-белорус, дома жевавший мякинный хлеб:

А ныне, милость Божия! –
 Досыта у Губонина
 Дают ржаного хлебушка,
 Жую – не нажуюсь!

Крупным планом, в подробностях рассказана жизнь русской крестьянки, Матрены Тимофеевны – по общему мнению, счастливой и удачливой:

Не то ли вам рассказывать,
Что дважды погорели мы,	По мне – тиха, невидима –
Что Бог сибирской язвою	Прошла гроза душевная,
Нас трижды посетил?	Покажешь ли ее?
Потуги лошадиные	По матери поруганной,
Несли мы: погуляла я,	Как по змее растоптанной,
Как мерин, в бороне!..	Кровь первенца прошла,
Ногами я не топтана,	По мне обиды смертные
Веревками не вязана,	Прошли неотплаченные,
Иголками не колота...	И плеть по мне прошла!
Чего же вам еще?	

И ведущий поэму рефрен «Кому живется весело...» постепенно угасает. В IV части «Пир на весь мир» (1877) его уже нет. Зато вдруг возник другой вопрос.

И горячо заспорили
О том, кто всех грешней.
Один сказал: кабатчики,
Другой сказал: помещики,
А третий – мужики.

Купец-прасол твердит о разбойниках, но крестьяне чувствуют, что «разбой тут ни при чем». При чем же кабатчики, помещики и мужики – и почему вообще стали говорить о грехах?

Христианское (и вообще религиозное) сознание опирается на представление о господстве нравственного закона, о справедливости миропорядка. Несчастье людей – предупреждение либо кара за грехи. Можно сказать, что опять всплывает «герценовский» вопрос: кто виноват? Но у Герцена он риторический, фиктивный – именно потому, что сознание Герцена не религиозно. Для него не существует вопроса о **вине** – только о **причинах** неудовлетворительного порядка вещей. Для некрасовских же крестьян, искренне и простодушно верующих, этот вопрос обретает свой первоначальный смысл. За чьи же грехи Бог карает людей?

Первая версия - «кабатчики» - до некоторой степени отзывается начальным нереализованным замыслом автора: показать, что на Руси счастлив только «пьяненький» (фигура Якимя Нагого в I части). Позднее Некрасов от этой идеи отказался: она выглядела слишком уж тощей и не отвечающей масштабному замыслу поэмы. Ради этого не стоило писать эпопею.

Но следы «пьяной» темы в ней остались, и следы значительные. Это, в частности, глава «Пьяная ночь», где описано, как разъезжаются с ярмарки мужики, «отметившие» кто – продажу, кто – покупку. Символический со времен Гоголя образ русской дороги получает очень печальное звучание:

По всей по той дороженьке
И по окольным тропочкам,
Докуда глаз хватал,
Ползли, лежали, ехали,
Барахталися пьяные
И стоном стон стоял!

И сказочная птичка, удружившая мужикам скатертью-самобранкой, делает важную оговорку:

Съестного сколько вынесет
Утроба, то и спрашивай,
А водки можно требовать
В день ровно по ведру.
Когда вы больше спросите,
И раз и два – исполнится
По вашему желанию,
А в третий быть беде!

Это условие, очевидно, потом героям предстояло нарушить – недаром же оно сделано! – и нарваться на «беду». Некрасов то ли не успел довести поэму до этого места, то ли передумал. Интереснее, однако, другое: какую меру птичка считает разумной и умеренной. Оказывается, это ведро (стандартная мера емкости – 12,3 литра) на семь мужиков. То есть 1 ¾ литра на человека в день!

Любопытно и другое: в самом начале поэмы герои в азарте спора отошли по дороге «верст тридцать» от места, где встретились («Домой теперь ворочаться - / Устали, не дойдем»), и садятся «под лесом при дороженьке», а затем –

За водкой двое сбегали,
А прочие покудова
Стаканчик изготовили,
Бересты понадрав.

Не совсем понятно, куда так быстро «сбегали» за водкой некрасовские герои, судя по всему далеко отошедшие от человеческого жилья. Похоже, что Некрасов просто не обратил на эту неувязку внимания: в подсознании любого русского человека (и автора, и его героев) присутствует такое представление, что водка есть везде. Знаменательный факт, в какой-то мере отражающий и подлинное положение вещей. Торговлю алкогольными напитками монополично сохраняло за собой государство, но почему-то именно здесь в отношении цен неизменно держалось умеренности. Русский крестьянин сплошь и рядом голодал – однако пьянствовал. На водку деньги находились, благо она по качеству сплошь и рядом была отвратительной, сущей отравой – но зато стоила дешево. Еще Екатерина II цинично заметила: «Пьяным народом легче управлять». Эта мысль звучит и в стихотворении Некрасова «Вино» (1848), и в поэме (монолог Яким Нагой):

У каждого крестьянина
 Душа что туча черная –
 Гневна, грозна, - и надо бы
 Громам греметь оттудова,
 Кровавым лить дождям,
 А всё вином кончается.

Ценой здоровья народа, с риском его будущего вырождения русское правительство покрывало все огрехи и преступления своей внутренней политики. Замечательно, что при всех сменах властей и политических систем никогда не пропадала необходимость поддерживать народ в одурманенном состоянии. Попытка ввести сухой или хотя бы «полусухой» закон была предпринята только дважды и оба раза с одинаковыми результатами: первый раз – перед Октябрьской революцией, второй – незадолго до «перестройки» и краха Советской власти.

Некрасова не могло не удручать русское пьянство, которое было серьезной социальной проблемой. Потому-то в поэме и звучит голос, обвиняющий кабатчиков (крестьяне, естественно, только непосредственный источник зла видели и воспринимали). Даже монолог Оболт-Оболдуева незаметно перетекает в авторскую оценку:

На всей тебе, Русь-матушка,
 Как клейма на преступнике,
 Как на коне тавро,
 Два слова нацарапаны:
 «Навынос и распивочно».
 Чтоб их читать, крестьянина
 Мудреной русской грамоте
 Не стоит обучать!..

Печалится об этом и Павлуша Веретенников – собиратель народных песен и присловий. Но ему неожиданно и очень убедительно возражает Яким Нагой:

Нет меры хмелю русскому.
 А горе наше мерили?
 Работе мера есть?

Для автора тем более очевидно, что пьянство – не корень, а плод зла, социального неблагоустройства: «Придет печаль великая, / Как перестанем пить...». Счастливый человек не пьянствует. И снова, таким образом, вопрос возвращается к исходной точке: кто всех грешней, кто виноват, что нет на Руси счастливых?

Очень ожидаемый ответ дает второй из спорщиков: помещики. Разумеется, кто как не привилегированный класс должен нести ответственность за развал страны? Убедительно звучит поведенная странником Ионой Ляпушкиным легенда «О двух великих грешниках», выделенная рифмованным стихом – трехстопным дактилем. (Вообще, все вставные истории в поэме обладают индивидуальной ритмикой, как бы имитирующей звучание разных, непохожих друг на друга голосов.) В этой легенде как раз появляется и разбойник (вспомним купца, называвшего их самыми великими

грешниками). История Кудеяра-атамана становится своеобразной меркой, прилагаемой к «помещичьему греху». Покаявшийся на старости лет злодей получает молитвенное откровение: преступления его простятся, когда он срежет своим разбойничьим ножом вековой дуб.

За этим безнадежным трудом застаёт Кудеяра мимоезжий пан Глуховский. Полюбопытствовав о его занятии, он от души веселится при мысли об угрызениях совести и покаянии:

Жить надо, старче, по-моему:
Сколько холопов гублю,
Мучу, пытаю и вешаю,
А поглядел бы, как сплю!

Ощувив «бешеный гнев» при этом ответе, отшельник убивает Глуховского – и в это мгновение рушится громадный дуб. Грехи разбойника прощены.

Такая неортодоксальная мораль – убийства отпускаются грешнику за новое убийство – в духе, если не в букве Евангелия. Бывший разбойник **формально** преступает заповедь «не убий», чтобы **по существу** исполнить заповедь «возлюби ближнего своего». Сострадание к крестьянам – жертвам злодея-пана – берет верх над, казалось бы, благоразумной мыслью, что кающемуся убийце не стоит брать на душу новый грех убийства. Кудеяр пожалел своих страдающих ближних **больше, чем себя**, и за это прощен.

Но как же тяжело должен быть виновен перед Богом и людьми помещик, чтобы небесный суд не только не находил греха его убить, но даже прощал за это былые вины! Он оказывается как бы исключенным из заповеди. Человека - «не убий», а такого негодяя убить похвально. – «Велик дворянский грех!» - заключают крестьяне.

Однако третий спорщик, Игнатий Прохоров, твердит свое: «Велик, а всё не быть ему / Против греха крестьянского». Это звучит как-то даже кощунственно. Тяжко работающий страдалец-мужик – самый большой грешник? И звучит баллада «Крестьянский грех» (она написана пентаном). Староста Глеб, польстившись на посулы наследника богатого адмирала, сжигает завещание, согласно которому адмиральские крепостные отпускались на волю:

На десятки лет, до недавних дней
Восемь тысяч душ закрепил злодей,
С родом, с племенем; что народу-то!
Что народу-то! с камнем в воду-то!
Всё прощает Бог, а Иудин грех
Не прощается.
Ой, мужик! мужик! ты грешнее всех,
И за то тебе вечно маяться!

- «Так вот он, грех крестьянина! / И впрямь страшный грех!» - сокрушенно вздыхают слушатели.

«Иудин грех», непрощаемый – грех *предательства*. Предать можно только близкого, доверяющего тебе человека. Недаром Евангелие осуждает не римлян и не Пилата, а Иуду – соплеменника и сподвижника Христа. Поступок Глеба по отношению к односельчанам потому так сурово оценивается, что Глеб сам – крестьянин, он знает, что такое крепостная кабала, и, зная, из корыстных видов обрекает этой участи своих ближних. В этом смысле он **хуже** мерзавца и палача пана Глуховского: тот – помещик, в крестьянах он даже не видит людей, и неудивительно, что ему их не жаль. О хапуге-писаре, который выжимает из крестьян гроши, отзываются: «Прожженный, из кутейников - / Ему и Бог велел!» «Из кутейников» - т.е. из духовного сословия, чужой для крестьян, и они для него чужие: стало быть, не приходится его и судить. Но:

Худую совесть надобно:
Крестьянину с крестьянина
Копейку вымогать.

Так же герой раннего некрасовского стихотворения «Влас» (1855) несет тяжкое покаяние за подобный грех:

Брал с родного, брал с убогого,
Слыл кашеем-мужиком;
Нрава был крутого, строгого...
Наконец и грянул гром!

Власу худо: кличет знахаря –
Да поможешь ли тому,
Кто снимал рубашку с пахаря,
Крал у нищего суму?

Так же и с Глебом: он **свой** - и он предает.

Почему же все должны нести расплату за одного Глеба?

А в том-то и дело, что он не один. Образы мужиков у Некрасова – не монолитная масса, они разные. Рядом с Матреной, дедом Савелием, Ермилом Гириным и пр. – целая галерея добровольных рабов, холопов по призванию, больших и мелких предателей... Объявленная «свобода» не властна тут же перестроить человека на новый лад. Дворовый человек князя Переметьева гордится, что был его «любимым рабом»:

С французским лучшим трюфелем
Тарелки я лизал,
Напитки иностранные
Из рюмок допивал...

Холоп князей Утятиных Ипат с умилением вспоминает, как князь зимой развлекался, купая его в проруби. Безраздельно предан своему господину и «холоп примерный, Яков верный», историю которого рассказывает странникам бывший лакей.

Ничем не лучше старосты Глеба доносчик Егорка Шутов, «гнусь-человек». Наконец, новое время выдвигает из народа и такой малопривлекательный тип, как мужик-демагог, Клим Лавин.

Каких-то слов особенных
Наслушался: *Атечество,*
Москва первопрестольная,
Душа великорусская.
«Я – русский мужичок!» -
Горланил диким голосом
И, кокнув в лоб посудую,
Пил залпом полуштоф!

Конечно, Некрасов не верит, что таковы мужики в большинстве. Хуже всего – и это главное - что частица Иуды дремлет в душе каждого, даже очень хорошего человека. В поэме странники слышат историю еще одного старосты, Ермила Гирина. Он честен, справедлив; ему безоглядно верят крестьяне. Гирин недоступен искушениям корысти – но при рекрутском наборе вместо своего младшего брата сдает сына вдовы Власьевны. Угрызения совести едва не доводят его до самоубийства: «в деннике с веревкою / Застал его отец». Как Иуда, Ермил хочет повеситься. И, даже исправив свой проступок, он не желает больше служить в должности старосты. Этот случай из почти безупречной жизни Гирина рассказан не для его «разоблачения». Его непосредственный евангельский прототип – это, конечно, не Иуда, а апостол Петр, любимый ученик Иисуса, которому, по легенде, вверены и ключи от царствия небесного. – «Если и все соблазнятся о Тебе, я **никогда** не соблазнюсь», - заверяет Петр Иисуса (Мф., XXVI, 33). Но когда Иисуса арестовывают, он трижды отрекается от своего Учителя. Стало быть, даже в его душе дремлет Иуда, хоть он и был уверен в обратном: «никогда...»

Иудин грех, предательство, вырастает из заботы о своем благе, отдельном от блага ближнего («своя рубашка к телу ближе»). А сила народа – в единстве. Больше того, сам

народ есть единство. Забывая об этом, он предаёт свою собственную сущность, отрекается от того, чем силен. Вот он – «мужицкий грех» и корень несчастья. Не в попечении о своем интересе, а через заботу об общем благе и счастье только и можно прийти к счастью собственному. Это чувствует дьячковский сын Гриша Добросклонов, слагающий свои песни для народа. И он счастлив:

Быть бы нашим странникам под родною крышею,
Если б знать они могли, что творилось с Гришею.

Это счастье любить людей, сознавать, что ты нужен им («...с хорошей песенки духом поднимаются / Бедные, забитые...»). Все помнят, что Грише в поэме пророчится путь «народного заступника». Но он не один. Это и собиратель народных песен Павлуша Веретенников, да и тот же Ермил Гирина, которого крестьяне поминают по-доброму. В трудный час, когда Ермилу срочно понадобились деньги на выкуп мельницы, крестьяне собрали всю сумму, поверив ему на слово. И им не приходится об этом пожалеть. Там, где один за всех, а все за одного, бессильны и притеснители народа:

Хитры, сильны подьячие,
А мир их посильней,
Богат купец Алтынников,
А все не устоять ему
Против мирской казны.

Народные заступники - и русские писатели: именно к ним это выражение применяется в поэме впервые. В главе «Сельская ярмонка» звучат имена Белинского и Гоголя:

То имена великие,
Носили их, прославили
Заступники народные!
Вот вам бы их портретики
Повесить в ваших горенках,
Их книги прочесть...

Путь *народных заступников* узок и тернист. Недаром в песне Гриши возникает образ двух жизненных дорог:

Одна просторная
Дорога – торная,
Страстей раба,

По ней громадная,
К соблазну жадная
Идет толпа. <...>

Другая – тесная
Дорога, честная,
По ней идут

Лишь души сильные,
Любвеобильные,
На бой, на труд.

Источник образа – Евангелие: «Широки врата и просторен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими. Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф., VII, 14-15).

Поэма, как видим, вообще обильна евангельскими реминисценциями. Одна из причин тому – необходимость поставить сложные вопросы о предназначении, смысле жизни и счастье людей в форме, доступной для самого широкого читателя, в том числе даже для читателя из крестьянской среды. Между тем круг чтения народа был страшно

узок и едва ли не ограничивался поименованным в поэме «милордом глупым» (лубочный роман «Похождения английского милорда Георга»). Единственная серьезная книга, в народе читаемая, - как раз Евангелие. Его образы, мотивы, идеи были всем знакомы, и поэт на них опирается. Но делает это не внешним только образом: сам дух Евангелия близок некрасовской поэме. Высокое и трудное счастье *заступников народных* сродни искупительной жертве Христа. В будущем Гриши Добросклонова – «чахотка и Сибирь». Не только Иуде, но также и Христу человек может быть сопричастен; выбор зависит от него. А от этого выбора, в свой черед, зависит будущее народа и страны. Способность человека подняться до жертвенного подвига во благо ближних – вот что определяет характер поэмы Некрасова как народно-христианской утопии. Счастливое будущее придет, когда и если человек найдет в себе такую нравственную силу.

Сила народная,
Сила могучая –
Совесть спокойная,
Правда живучая!

- поется в песне Гриши. Именно эта песня в исследованиях советского времени приводилась в подтверждение тезиса о революционном пафосе поэмы. Вернее, не сама песня, а строфа о «неисчислимой рати», которая в контексте песни имеет совсем иной смысл:

Встали – небужены,
Вышли – непрошены,
Жита по зернышку
Горы nanoшены!

Рать подымается –
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Образ *сева, сеятеля* опять-таки восходит к Евангелию и сопряжен с темой духовной проповеди. В этом именно смысле его использует и сам Некрасов в знаменитом призыве: «Сейте разумное, доброе, вечное!» («Сеятелям», 1876).

Что касается проблемы «Некрасов и революция», то стоит вспомнить один из самых ярких образов поэмы: Савелия, богатыря святорусского. В молодости он с односельчанами убил притеснявшего их немца-управителя. Результат – «Лет двадцать строгой каторги, / Лет двадцать поселения». С каторги и поселения Савелий возвращается уже стариком – но **в ту же самую**, ничуть не изменившуюся жизнь. Русский бунт, по известной пушкинской формуле, остается не только «беспощадным», но и «бессмысленным».

Противопоставляя идее бунта идею любви к людям, Некрасов не расплывается в благодушии. Ему внятна жесткая диалектика жизни, которую он уловил в известных всем строчках: «То сердце не научится любить, / Которое устало ненавидеть!» («Замолкни, Муза мести и печали...», 1855). Рай, к которому зовет Некрасов, - земной. Его не обрести в одиночку, замкнувшись в собственной душевной гармонии. Для «народного православия» путь к личному душевному спасению, игнорирующий беду ближних, - неприемлем. «Дьячок уволенный» толкует мужикам,

Что счастье не в пажитях,
Не в соболях, не в золоте,
Не в дорогих камнях.
«А в чем же?» - «В благодушестве!
Пределы есть владениям
Господ, вельмож, царей земных,
А мудрого владение –
Весь вертоград Христов!..»

Но его прогоняют: «Проваливай!»

Было бы также ошибкой видеть прямого носителя авторской точки зрения в Грише Добросклонове. Это положительный герой, - но юноша-подросток, полный оптимизма, выражает только одну сторону некрасовского видения русских судеб. Гриша верит, что реформа вырвала самый корень зла:

Змея родит змеенышей,
А крепь – грехи помещика,
Грех Якова несчастного,
Грех Глеба родила!
Нет крепки – нет помещика,
До петли доводящего
Усердного раба,
Нет крепки – нет дворового,
Самоубийством мстящего
Злодею своему,
Нет крепки – Глеба нового
Не будет на Руси!

Однако вся поэма показывает, что одни лишь внешние, механические перемены жизни сами по себе ничего не дают, пока ничего не меняется в людях. В ее многоголосном хоре радостные ожидания Гриши дополняются горькой песней нищего отставного солдата («Тошен свет, / Правды нет, / Жизнь тошна, / Боль сильна»), зловещими посулами старого раскольника:

Горе вам, горе, пропащие головы!
Были оборваны, - будете голы вы,
Били вас палками, розгами, кнутьями,
Будете биты железными прутьями!..

Которому пророчеству – раскольника или Гриши - суждено сбыться, зависит от людей, от их доброй воли. На пути всепоглощающей заботы о собственном благополучии, которая их разобщает, лишает силы, они обретут одну лишь беду. Веру в способность народа подняться до высоты христианского идеала – в массе, а не в отдельных лишь своих представителях – Некрасов обретает в том, что в крестьянах живет тяга к *правде-справедливости*.

Может показаться натяжкой, что мужики, начав с поисков счастья, переходят к поиску правды. Но автор очерка об истории русской утопической мысли С.Калмыков отмечает, что уже в 1830-40-е гг. целые группы крестьян отправлялись на поиски мифического Беловодья. Мужик-мечтатель Касьян с Красивой Мечи («Записки охотника» И.С.Тургенева) рассказывает о земле, где «яблоки растут золотые на серебряных ветках и живет всяк человек в довольстве и справедливости». Еще и в 1898 г. три уральских казака были отправлены своими станичниками на поиски Беловодья. Они объехали полмира: Одесса, Константинополь, Афон, Смирна, Патмос, Родос, Кипр, Бейрут, Сидон, Яффа, Иерусалим, Порт-Саид, Суэцкий канал, Цейлон, Сингапур, Сайгон, Гонконг, Шанхай, Нагасаки... Искали не **сытой** земли, а **праведной**. И в пьесе М.Горького «На дне» (1902) Лука рассказывает про человека, «который в праведную землю верил» и попросил ученого найти ее в книгах. И когда в книгах такой земли не обнаружилось, «говорит он ученому: «...Подлец ты, а не ученый...» Да в ухо ему – раз. Да еще... А после того пошел домой и – удавился». Если праведной земли нет – стало быть, и жить незачем.

Недаром русское слово *правда* обладает спектром значений, отсутствующим в европейских языках. И *truth*, и *Wahrheit*, и *vérité* – □*правда-истина*□, но не □*правда-справедливость*□. Русская *правда* одного корня также и с *праведностью*...

И другая черта дорога Некрасову в русском народе: творческий дух, тяга к красоте – чувство по природе своей бескорыстно-духовное. О Якиме Нагом рассказывают, что во время пожара он забывает о припрятанных «целковиках», снимая со стен дешевые

лубочные картинки. Конечно, картинки эти – не бог весть какое искусство. И с литературой так же: только мечтать еще приходится о времени,

Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого –
Белинского и Гоголя
С базара понесет.

Но не народ же в этом виноват! Дело «сеятелей» - просветить его, дать понимание искусства более высокого (и возможность такого понимания). А пока высокой может почитаться уже сама привязанность измученного голодного пахаря к своим лубочным картинкам. Вспоминается красивая народная легенда о выборе веры русским народом, изложенная в «Повести временных лет». В лето 6495 (987) послы князя Владимира, вернувшись из разных стран, доносят: «Ходили к болгарам <...>, и нет в них веселья, только печаль и смрад великий. Не добр закон их. И пришли мы к немцам и видели в храмах их различную службу, но красоты не видели никакой. И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой... <...> пребывает там Бог с людьми...». Таким образом, по утверждению летописца, даже православная вера избрана была по «эстетическому» принципу.

Все это внушает Некрасову поддерживающую его в тяжелые часы веру: сохранится ли имя поэта в потомстве или нет, он исполнит свой долг и призвание, посильно указав людям средства к построению своего земного рая, земли праведной и счастливой. Эта задача и предлагаемые в поэме пути ее решения как раз и позволяют определить жанр «Кому на Руси жить хорошо» как народно-христианской утопии.

18.6. Художественное своеобразие лирики Некрасова

Как уже было сказано, некрасовская поэзия реалистична, и это ее качество определяется переносом центра тяжести на изображение среды, а также полным разрушением «нормативности» в принципах отбора и изображения жизненных фактов. Как следствие, является «многослойность» стиля, отвечающая пестроте содержания («стиль, отвечающий теме»).

Вот, например, часть фрагмента, опубликованного под заглавием «Начало поэмы» (1864). Вернувшись из-за границы, поэт признается, что вдохновляет его только «родная сторона»:

На Западе – не вызвал я ничем
Красивых строф, пластических и сильных,
В Германии я был как рыба нем,
В Италии – писал о русских ссыльных,

- слово «пластический» явно диссонирует с разговорным оборотом «как рыба нем»

Давно то было... Город наш родной,
Санкт-Петербург, как он ни поэтичен,
Но в нем я постоянно сам не свой –
Зол, озабочен или апатичен...

- так же к разным стилям принадлежат зарифмованные слова «поэтичен – апатичен»

Опять леса в уборе вековом,
Зверей и птиц угрюмые чертоги,
И меж деревьев, нависнувших шатром,
Травнистые, зеленые дороги!

- после поэтического описания – прозаическое сравнение:

На первый раз сказать позвольте вам,
 Чем пахнут вообще дороги наши –
 То запах сена с дегтем пополам.
 Не знаю, какво на нервы ваши...

Фрагмент завершается сравнением снопов, мелькающих в зелени, с грудями золота на карточном столе.

Ярким примером могут послужить и знаменитые «Размышления у парадного подъезда». Один слой стихотворения – газетные словечки, отвечающие языку публицистики, репортажа: *холопский недуг, прожекторы, курьеры, шелкоперы*. Описывая мужиков, автор прибегает к народно-поэтической лексике: *русые головы, громы небесные, божье солнце*. В теме «вельможи» подключается стиль высокой элегии: *аркадская идиллия, пленительное небо, благовонная тень, море лазурное*. Авторский голос и оценка подкреплены сигнальными формулами гражданской поэзии: *скорбь вопиющая, народное благо, закон судеб*. Просторечные слова и обороты, реалии «низкого» быта (*то и знай, армячишка, харчевня, овин*) – рядом с «высоким стилем» (*пилигримы, тризна, Провиденье, почил*).

Сравните «Размышления у парадного подъезда» с державинским «Вельможей» (1794), написанным на эту же самую тему, но в строгом согласии с теорией «трех штилей». Автор, герой-вельможа, просители – все линии оды существуют в едином - высоком - стилистическом ключе:

А там – на лестничный **восход**
Прибрел на костылях **согбенный**
 Бесстрашный, старый воин тот,
 Тремя медальми **украшенный**,
 Которого в бою рука
 Избавила тебя от смерти:
 Он хочет руку ту **простерти**
 Для хлеба от тебя куска...

Можно сказать, что стилистической установкой Некрасова является принципиальная разностильность. И это едва ли не единственный поэт «золотого века», для которого разностильность органична, не убивает его стихов, не превращает их в смешную безвкусицу, как это было, например, с В.Г.Бенедиктовым. То, что Некрасов мог позволить себе такое варварское, по понятиям строгого вкуса, смешение, показывает масштаб его дарования: он отказался от хоженых троп, проложил свою собственную – и пришел по ней именно туда, куда собирался. Его «неправильные» стихи производили сильное и, главное, **то самое** впечатление, на которое рассчитывал автор (в отличие от Бенедиктова, который нередко потешал читателей против своего желания).

Поэзия Некрасова, таким образом, была демократической не только по своему предмету и идее, но также по средствам выражения. Отбор их производился исходя из внутренней художественной необходимости данного произведения, а не по внешним канонам какой-то общеобязательной поэтики. Эстетскую критику возмущал такой стилистический, как она полагала, эклектизм, прозаическая интерпретация «высоких» тем – и она взывала к имени Пушкина, забывая, что полустолетием ранее Пушкина попрекали тем же самым.

Выделяя характерные для индивидуального поэтического стиля Некрасова слова-сигналы, К.И.Чуковский отмечает их специфическое наполнение. Так, эпитет **роковой** у Некрасова связан с представлением не о фатальном предопределении судьбы, а о силе социально-политических обстоятельств: *роковое время, роковой путь*. Политическим смыслом насыщено и другое часто встречающееся слово: **пошлость** (с оттенком представления о рутине, застойности жизни): *пошлая лень, пошлый опыт*. Слово **дело** связывается с представлением о служении народу: «за великое **дело** любви», «для **дела** вы мертва давно», «**дело** прочно, когда под ним струится кровь». **Злоба** получает

дополнительный оттенок значения «гражданское негодование»: «Блажен *незлюбивый* поэт...». **Терпение** в зависимости от контекста может связываться с представлением о рабской покорности («Выраженье *тупого терпенья*») либо о мужестве и стойкости («Вы *смелым терпеньем* богаты»). Исследователь фиксирует также привязанность Некрасова к таким эпитетам, как **угрюмый, унылый и суровый**. Наконец, одно из излюбленных слов – **современный**. Некрасов принципиально ориентирован на «злобу дня», на русскую тему: в отличие от других поэтов, он не обращается к созданию исторических картин и к чужим (нерусским) культурам.

Мастерски создается речевая характеристика персонажей некрасовской лирики, представляющих практически все сословия общества. Некрасов избегает, по замечанию К.И.Чуковского, использовать специфические слова: они возникают как редкие исключения, чуть-чуть только «подкрашивая» речь героя. Основой ее всегда остается общенациональный язык, который в каждом конкретном случае получает характерность при помощи (чаще всего) синтаксиса. Фраза может быть более или менее развернутой, содержать повторы, инверсии, параллельные конструкции и т.п. приемы, соотносимые с образом говорящего.

Широко используются художественные средства фольклора, прежде всего при создании образов крестьян. Особенно разнообразно их применение в «Кому на Руси жить хорошо». Это не только синтаксический параллелизм и устойчивые эпитеты, но также дактилические клаузулы («тригласие»), придающие стиху характерную протяжность и напевность. С этой целью конечные слова стиха приращиваются суффиксами (*стари́нушка, леги́хонько*), проклитиками, энклитиками (*погляди́те-тко, Саве́лий-дед*) и т.п. Возможна даже перестановка ударения («Не надо мне ни *се́ребра*, / Ни золота...»). Приближая стих поэмы к естественной разговорной интонации, Некрасов устранил упорядоченное чередование клаузул. Мужское окончание чаще появляется в конце предложения; ему может предшествовать до шести и более дактилических.

В целом некрасовская поэзия ярко индивидуальна; ее стиль резко выделяется на фоне «классической» линии, представленной в середине века Ф.И.Тютчевым; он лежит также в стороне от художественных поисков А.А.Фета и от «стилизаторской» кольцовской традиции. Позднее, в XX веке, некрасовские находки были прочно усвоены русской лирикой.

18.7. Демократическая поэзия середины века и поэты некрасовской школы

Достаточно условное понятие – «демократическая поэзия» - охватывает широкий спектр разнородных литературных явлений, от гражданских тенденций в лирике (иногда даже авторов, примыкавших к фетовскому лагерю) до конкретных поэтических имен, носители которых могли быть ориентированы на различные идейно-художественные традиции: фольклора (как, например, И.С.Никитин), гражданской лирики Лермонтова и декабристов (Н.П.Огарев) или на крупнейшую фигуру этого лагеря, Н.А.Некрасова (поэты-«искровцы» и вся так называемая «некрасовская школа»).

Демократическая поэзия и школа «чистого искусства» - два крыла единого целого, феномена русской лирики середины века. Споры о целях искусства заставляли их чувствовать себя противниками; в действительности же они были взаимодополняющим целым: только в такой форме оно и могло существовать сейчас, когда миновала пушкинская эпоха с ее гармонизацией противоречий.

Хронологически первое имя этого ряда – ближайший друг А.И.Герцена, разделявший многие из его идей, Н.П.Огарёв.

18.7.1. Николай Платонович Огарёв (1813-1877)

Формула «тусклый спутник блестящего Герцена» отражает ту степень предвзятости, с которой исследователи игнорировали творческую индивидуальность одного из самых одаренных русских лириков середины XIX века, – хотя в том, что касается поэзии, не писавший стихов Герцен не мог иметь никакого влияния на своего друга. Если уж разбираться с принадлежностью Огарева к определенной лирической традиции, то это окажется Лермонтов и поэты-декабристы.

Огарев родился в семье крупного помещика; по фамильной легенде, основатель рода был выходцем из Золотой Орды. С А.И.Герценом, своим дальним родственником, Огарев познакомился на тринадцатом году жизни. В 1829 г. они поступили в Московский университет, на физико-математическое отделение, а в 1834 г. оба были арестованы по одному и тому же делу (обвинение в распевании пасквильных песен, порочащих царскую фамилию). В результате Герцен был сослан под наблюдение в Вятку, а Огарев – в Пензенскую губернию.

После смерти отца Огарев унаследовал более 4000 душ и немедленно начал переустройства в своих деревнях. Он освободил своих крестьян, организовал для них фабрики и, растратив миллионное состояние, вполне убедился в утопичности фурьеристских проектов. Когда через 4 года после своей «реформы» он посещает одну из деревень (Верхний Белоомут), чтобы посмотреть, как устроились вольные крестьяне, оказалось, что бедняки попали в кабалу к деревенским богатым. Возможно, что именно этот неудачный опыт подорвал у Огарева доверие к теориям последовательной социальной эволюции и впоследствии даже привел к разногласиям с Герценом: при его полемике с Бакуниным (цикл «К старому товарищу») Огарев сочувствовал бакунинской анархистской идее тотального разрушения государства.

В 1856 г. Огарев эмигрировал в Лондон, позднее перебрался в Женеву; совместно с Герценом издавал альманах «Полярная звезда», а также (по огаревской инициативе) газету «Колокол». В Лондоне он и умер, пережив своего друга, забытый, почти в нищете. Последней спутницей его жизни (после неудачного супружества с М.Л.Рославлевой и гражданского брака с Н.А.Тучковой) стала проститутка Мэри Сатерленд, которую Огарев встретил на лондонском «дне».

Писать стихи Огарев начал в 1840 г.: дебютировал в «Отечественных записках» и стал их постоянным сотрудником. В разгар сражений «фетовцев» с «некрасовцами» он решительно поддержал последних: *чистое искусство*, писал он в статье «Памяти Художника» (1859), – продукт упадка; долг писателя – отразить «все элементы живой общественной жизни».

Собственное творчество Огарева, однако, показывает, что этот тезис он понимал широко, не подразумевая необходимости ограничиться исключительно гражданской лирикой (как, например, Рылеев или сатирики «Искры»). В огаревской поэзии это лишь одна из нескольких линий. Кстати, именно Рылеева он признает здесь своим «отцом», «родным по духу» («Памяти Рылеева», 1859), и пророчит его имени славу в веках – в свободном будущем России, после очистительной грозы, когда «слягут бронзовые кони / И Николая, и Петра».

Но даже в самых риторических стихах Огарева политическая проповедь не теснит и не отменяет поэзии, магии музыкальных созвучий. Знатком и тонким ценителем музыки Огарев был всю жизнь, и это косвенно отразилось в его пристрастии к удвоению рифм, в культе эвфонии; некоторые стихотворения даже обозначены музыкальными терминами: “Crescendo aus der Simphonie meines Ichs”, “Nocturno”, “Auroga-Walzer”, “Scerzo”... Повторы на разных уровнях ведут музыкально-лирическую тему, строфы нанизываются на нить рефрена:

Когда я был отроком тихим и **нежным**,
 Когда я был юношей страстно-мятежным,

И в возрасте зрелом, со старостью **смежном**, -
 Всю жизнь мне все **снова**, и **снова**, и **снова**
 Звучало одно неизменное **слово**:
 Свобода! Свобода!..

(«Свобода», 1858)

В обращении к теме народной жизни Огарев, строго говоря, даже предупреждает Некрасова. Такие стихотворные «очерки», как «Деревенский сторож» (1840), «Кабак» (1841), «Изба» (1842) появляются, когда не слышно еще ни о Некрасове, ни о Никитине, ни даже о «натуральной школе» с ее требованием правды жизненного факта. Феномен Некрасова будет уже вырастать из всего этого. В свою очередь, за огаревской (например) «Избой» видится пушкинская «избушка», где «... дева / Прядет, и, зимних друг ночей, / Трещит лучинка перед ней»:

И лучина бледно
 Перед ней горит.
 Всё в избушке бедной
 Тишиной томит;

Лишь звучит докучно
 Болтовня одна
 Прялки однозвучной
 Да веретена.

Таким образом выстраивается цепочка, ведущая от Пушкина к Есенину, Клюеву и далее в XX век.

Огаревская концепция истории ёмко отражена в небольшой поэме, опубликованной при втором издании в Вольной русской типографии расширенного сборника «Стихотворения» (1858). Ее заглавие повторяет герценовское: «С того берега». Автор откликнулся на казнь итальянских республиканцев Орсини и Пиери, покушавшихся на Наполеона III, противника объединения Италии.

Тонический белый стих стилизует поэму «под былину» - и в то же время плач «по мученикам, по праведным, / Святой вольности угодникам». Сама по себе дерзкая, эта формула становилась еще более вызывающей оттого, что автор прилагает ее к террористам.

Народ присутствует при казни – кто «с горькой горестью», кто с любопытством, - но в безмолвии. Через поэму проходит мрачный лейтмотив: геральдический орел на знамени, под которым выступают охраняющие палачей войска:

Только гул стонал от их поступи,
 Впереди несли знамя военное,
 А на знамени орел сидит,
 А орел – птица кровожадная!
 Кровожадная она и не новая:
 В стары годы ее на знамени
 Гордо-лютые носили римляне.
 И у них был Брут, убил кесаря,
 И была ему слава великая.
 Да не впрок пошло убиение, -
Сам народ был раб, по душе был раб,
 И пошли всё кесари да кесари;
 Много крови лилось человеческой...
 Сказка старая, невеселая!

Таким образом, Огарев приходит к заключению, которое позже сформулирует Герцен в «Письмах к старому товарищу»: «Нельзя людей освободить в наружной жизни

больше, чем они освобождены *внутри*». Убийство тирана – Цезаря или Наполеона III – бессмысленно, если народ не созрел для свободы.

Образ «кровожадного орла» превращается у Огарева в символ логики государственной власти, которая есть не столько власть самодержца, сколько власть **через его посредство**. Действия монархов предопределены общим строем системы, на вершине которой они балансируют, - и могут ли они при этом расшатывать ее основание? От Запада взор повествователя обращается на Восток:

Там мое племя живет, племя доброе.
Кесарь хочет ему сам свободу дать,
Хочет сам, да побаивается.
Если кесарь сам нам свободу даст,
Он не кесарь – новый Дух Святой!
Ну! да как же кесарю нам свободу дать?
У него все ж орел на знамени:
Дух Святой являлся в виде голубя, -
А орел – птица кровожадная!..

Итак, просветительские мечтания о благонамеренном государе, как и романтическое тираноборство, равно видятся Огареву бесперспективными.

Другую группу тем и мотивов представляет та часть творчества Огарева, которая условно может быть названа лирикой души – ее частной, интимной жизни: и здесь он преимущественно продолжает лермонтовскую традицию. Сочетание не совсем обычное: поэт, который предвосхитил Некрасова и в то же время наследовал Лермонтову и Рылееву! Имена очень разнородные; но сложное, расщепленное сознание человека эпохи перелома и не могло сколько-нибудь полно выразить себя в цельном мирозерцании. Не случайно герой тургеневского романа «Новь» (1876) Нежданов удивляется тем стихам, которые выходят из-под его собственного пера: «Этот скептицизм, это равнодушие, это легкомысленное безверие – как согласовывалось всё это с его принципами?» И не находит ответа, потому что сознание «героя этого времени» строится не на «согласовании» и даже не на «управлении», а скорее на «примыкании» разнородных и противоречивых настроений, чувств и помыслов.

В этих своих стихотворениях Огарев тоже обозначает новую тропу для литературы. За 5 лет до выхода (почти одноименного) романа И.А.Гончарова появляется «Обыкновенная повесть» (1842), где уже заявлена тема: опускание души, ее романтического чувства в *обыкновенность* как *обыкновенная история*. Любовные клятвы на берегу реки, под кустами цветущего шиповника, завершаются холодной и спокойной разлукой, забвением...

А там, по берегу реки,
Где цвел тогда шиповник алый,
Одни простые рыбаки
Ходили к лодке запоздалой
И пели песни – и темно
Осталось, для людей закрыто,
Что было там говорено
И сколько было позабыто.

И далее, И.А.Бунин будет признаваться, что замысел его книги «Темные аллеи» навеян строчками этого огаревского стихотворения: «Вблизи шиповник алый цвел, / Стояла темных лип аллея».

Тема воспоминаний о прошлом, которые поднимают в душе бурю чувств, – то сладостных, то мучительных, - тоже звучат как будто пушкинско-лермонтовским эхом. Но в них прорезается современная интонация речи с ее свободными перебивками («Дилижанс»). Вдобавок отсутствующая рифма в стихотворении «К подъезду! – Сильно

за звонок рванул я...» делает эти стихи поразительно похожими на блоковские, хотя написаны они в 1842 году - певец Прекрасной Дамы не скоро еще и родится на свет:

...Что отвечать? Нельзя же показать,
 Что слезы хлынули к глазам из сердца,
 А слово так и мрет на языке.
 Муж улыбнулся, что я так неловок.
 Какую-то я пошлость ей сказал
 И вышел. Трудно было оставаться –
 Поехал. Мокрый снег мне бил в лицо,
 И небо было тускло...

Элегия «На севере туманном и печальном...» (1842) вобрала в себя чувство душевной неприкаянности, неполноты существования, которое тяготится своей прикованностью к *здесь* и *сейчас*, заставляет тосковать на севере – о юге; в Италии – о России. «Монологи» (1844-47) – четыре контрастно сменяющих друг друга состояния души, в которой отчаяние борется с жаждой жить и действовать, - предшествуют подобному же циклу А.А.Григорьева «Борьба», как «Buch der Liebe» (посвящено сестре драматурга Е.В.Сухова-Кобылиной) - григорьевскому «Дневнику любви и молитвы». (Опять-таки, цикл «Buch der Liebe» окрашен сочувственным воспоминанием о Г.Гейне, на что указывает и немецкое название.) Речь здесь не о заимствованиях, а об отражении общего духа времени. У самых разных поэтов внутренний мир современного человека предстает смятенным и «дробным».

Пред истиной нагой исчез и призрак Бога,
 И гордость личная, и сны любви,
 И впереди лежит пустынная дорога,
 Да тщетный жар еще горит в крови...
 («Монологи. I»)

И когда Огарев обращается к едва только успевшим миновать пушкинским временам, видно, как истаяло, пропало их гармоническое мирочувствование. Выразительно развитие пушкинской темы утраты («Под небом голубым страны своей родной...») в элегии «Ехi!». Вот их заключительные строфы:

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
 Для бедной, легковерной **тени**,
 Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни **пени**.

Мне сердце ужасом сковало:
 Как все прошло! Как все пропало!
 Как все так выдохлось давно!
 И стало ясно мне одно,
 Что без любви иль горькой **пени**,
 Как промелькнувшую волну,
 Я просто вовсе бедной **тени**
 В последний раз **не помяну**.

Повторяются образы, даже рифмы. Но у Огарева ужас - там, где у Пушкина всего лишь меланхолическое «увы». *Пропало* – ключевое слово; распалась связь времен. Взамен *сладкой памяти* – безнадежное забвение: *вовсе... не помяну*.

Огарев писал и поэмы. Иногда они уклонялись более в сторону стихотворной повести, как это было еще у Лермонтова, а чуть позже – у Тургенева. Образы *героев времени* – с кавычками и без, представленные в оправе своих биографических обстоятельств (среды), находим в «Деревне», «Господине», «Матвее Радаеве». Бессюжетные лирические поэмы «Зимний путь», «Сон», «Ночь» дают возможность увидеть внутренний мир этого *героя*, строй его мыслей и чувств как первостепенный предмет изображения. «Зимний путь» (1856) автобиографичен (ср. «Германия. Зимняя сказка»): путешествие героя (= автора) по местам, где прошла его молодость, где реют тени воспоминаний, претерпевает такую метаморфозу: *путь в пространстве* → *во времени* → *вглубь собственной души*.

Но мимо, мимо! сердцу больно!
 Не вызывай теней из тьмы!
 Зачем давать слезе невольной
 Остыть на холоде зимы?..

Самая замечательная из огаревских поэм и наиболее любимая самим автором – всё же первая, «Юмор» (1840-41, опубл. 1869). Огарев пытался позже написать и продолжение, но без успеха.

Humeur (фр.) – □настроение□. Именно в таком значении это слово первоначально было усвоено русским языком, когда оно еще однозначно осознавалось как иностранное и писалось «гумор». «Юмор», таким образом, поэма настроения (настроений), и «юмористична» она лишь в самом общем смысле. Юмор подразумевает неожиданность, а где больше неожиданностей, чем в прихотливой череде ассоциаций, когда они движутся внутри сознания, не связанные необходимостью следовать логическим шаблонам (что неизбежно при любой попытке наладить коммуникацию, что-то сообщить, объяснить *другому*).

Однако при этом поэма организована как адресованная некоему молчаливому собеседнику (читателю) речь или, скорее, болтовня. Лирические отступления, занимавшие уже в «Евгении Онегине» до четверти площади текста, в «Юморе» окончательно растворяют в себе сюжет.

Означает ли это, что такой тип повествования ничего не объясняет и не сообщает? Нет; иначе он остался бы личным дневником и не стал литературным фактом. Но объясняет он то, что относится прежде к внутреннему, а уж потом к внешнему: склад личности героя, индивидуально неповторимый и вместе с тем выросший на почве русской жизни 1830-х годов. Как чувствует, как мыслит этот человек наедине с собой (или со своим вторым Я), когда нет нужды оглядываться на уровень, интересы и воззрения *другого*? Эти чувства и мысли – и есть *он сам*, а не *он + другой*.

Но огаревский герой, повторимся, не замкнутая на себя монада. Его истинное Я вырастает на почве его времени и среды, и к ним читатель также получает доступ, но опосредованный. Время и здесь познается по его *героям*.

Видимая бессвязность лирического повествования получает сразу несколько мотивировок. Во-первых, она имитирует свободное движение сознания. Во-вторых, отражает его внутреннюю противоречивость. В-третьих, расковывает мышление и восприятие, что начал делать опять-таки Пушкин («Читатель ждет уж рифмы *розы*...»)

Условный сюжетный каркас «Юмора» - подготовка к заграничному путешествию (I часть) и отъезд (II часть). На впечатления наслаиваются рассуждения; их перебивают случайные ассоциации. Размышления о русском застое, которыми открывается поэма, переходят на положение дел в литературе, отсюда («Но перервемте эту речь...») – на тему разных способов прожить жизнь: разгул, деревенское хозяйствование, военная карьера... Все эти вариации спешат сменить друг друга, ни одна из них не успевает задержаться настолько, чтобы воспринять ее всерьез, - даже самоубийство: «Минута – и твой кончен век!»

Скажу, и брошу пистолет,
 Спрошу печально чашку чая,
 Торговли нашей лучший цвет;
 А жалок мне удел Китая.
 У Альбиона чести нет,
 Святую совесть забывая,
 Имея очень жадный нрав,
 Не знает он народных прав.

Где *чай*, там *Китай*. *Китай* естественно напоминает об англо-китайской войне, но и эта тема не получает развития:

Хотел еще о том о сем,
 О Франции сказать два слова
 И с вами разойтись потом,
 Но мы до времени другого
 Отложим это, - да, о чем

Я начал, бишь? А! вспомнил снова:
 О родине. О край родной!
 Но спать пора нам, милый мой.

Такой принцип композиции может быть определен как *монтажный*. Он сбивает инерцию мышления, которая приучает видеть жизнь в раз навсегда усвоенной системе взаимосвязей и тем самым отрезает возможность узнать и понять новое, своё.

Не лучше ль будет мой рассказ
 Мне написать вам сообразно
 Порядку тайному, что в нас
 Не болтовней безумно-праздной,
 Но **смыслом внутренним души**
 Определяется в тиши?

Случайное скольжение впечатлений внешнего мира – канва, по которой «тайный порядок» души вышивает свой узор. Унылая петербургская мгла – суэта Невского проспекта – Медный Всадник, простирающий руку сквозь ночь, - дворец и Петропавловская крепость, мрачно переглядывающиеся через волны Невы, - Пушкин – литературные и политические шпионы – театр – военный парад – сфинксы у Академии – Восток – татарские предки Огарева – домик Петра и дворец Екатерины – воспоминания детства – рассвет на Неве... Это наружный «сюжет», а сюжет внутренний – гамма настроений, сопровождающих впечатления и мысли. Хандра – изумление – смущение – тоска – скорбь – гнев – презрение – душевная растроганность – восторг в сложном смешении с досадой – насмешка – томящее пророческое предчувствие («Падешь ты, гордый Вавилон!..») – радость – умиление – спокойствие... Здесь нет логического «вытекания» одного из другого – есть многообразные проявления сложной человеческой души.

И в то же время «Юмор» – поэма политическая. Социальные и политические реалии русской жизни поставляют основной материал для рефлексии героя-путешественника, для его духовного самовыражения. Такой редкий и непростой тип конструкции определяет и особенное место поэмы в русской литературе; в литературе английской на этом месте находится не более и не менее как «Паломничество Чайльд Гарольда» (1812-18) Дж. Г. Байрона, а в немецкой – «Германия. Зимняя сказка» (1844) Г.Гейне.

В середине XIX века русская литература уже располагает таким солидным лирическим «активом», что даже бесспорно одаренные авторы провоцируют на то, чтобы встроить их в какую-нибудь традицию, провести параллель.

18.7.2. Алексей Николаевич Плещеев (1825-1893)

Алексей Николаевич Плещеев – очень в этом смысле показательная фигура. Самая его судьба, включившая в себя участие в кружке М.В.Петрашевского, смертный приговор, замененный солдатчиной и длительной ссылкой, как бы в «концентрированном» виде представляет устойчивую русскую модель конфликта между писателем-демократом и правительством.

Плещеев-поэт печатался в разных изданиях, в том числе в «Современнике» и «Русском слове». Он пользовался широкой известностью. Некоторым его стихотворениям («Скучная картина!..», «Домик над рекою...», «Как мой садик свеж и зелен...») эта известность принадлежит и до сего дня.

Влияние Некрасова на поэзию Плещеева было существенным. Однако наиболее «некрасовские» его стихи как раз натянуты и сомнительны по своим поэтическим достоинствам, несмотря на искренность автора. Плещеев не в силах совладать с риторизмом, который Некрасов умел подчинять своим художественным целям. Так, стихотворение «Лунной ночью» (1859) строится на надуманном противопоставлении чувств, пробуждаемых в душе героя ночным светилом. В юности оно будило в нем неясные грезы; сейчас –

Досадно мне, что так бесстрастно,
С недостижимых высот,
Глядит она на мир несчастный,
Где лжи и зла повсюду гнет...

Луна к социальной теме явно «притянута за уши».

Но особенно интересно другое. У читателя Плещеева параллельно с плещеевским текстом в сознании начинает звучать целый хор других – и разных – поэтических голосов. Темы, мотивы, образы, строчки, синтаксические конструкции... Убедитесь сами: слева – Плещеев. Справа –

А в саду сердито выла буря злая, Под окном деревья темные качая, И колючей веткой ель в окно стучала, Как стучит порою путник запоздалый...	То, как зверь, она завоет, То заплачет, как дитя... То, как путник запоздалый, К нам в окошко постучит... <i>(Пушкин)</i>
Домик над рекою, В окнах огонек. Светлой полосой На воду он лег.	Румяной зарею Покрылся восток. В селе за рекою Потух огонек. <i>(Пушкин)</i>
Случайно мы сошлись с вами - И вот расстанемся опять. Вы под чужими небесами Красою будете пленять.	В толпе друг друга мы узнали, Сошлись – и разойдемся вновь. Была без радости любовь, Разлука будет без печали. <i>(Лермонтов)</i>
Только людям на потеху Скоро выбился из сил; И осталось мне сознание, Что я немощен и хил.	Только тешилась мной Злая ведьма-судьба, Только силу мою Сокрушила борьба. <i>(Кольцов)</i>
Запах розы и жасмина, Трепет листьев, блеск луны...	Шепот, робкое дыханье, Трели соловья... <i>(Фет)</i>
А вот и другая картина: Морозная ночь и луна. Равнина, покрытая снегом; Немая вокруг тишина.	Чудная картина, Как ты мне родна: Белая равнина, Полная луна... <i>(Фет)</i>
Выходи же на свиданье, Донья чудная моя! Ночь полна благоуханья, И давно твои лобзанья Жду под сенью миртов я!	Гаснут дальней Альпухарры Золотистые края... На призывный звон гитары Выйди, милая моя! <i>(Толстой)</i>
Я встретил вас, и пробудилось Воспоминанье прежних дней В душе безрадостной моей. И сердце сильно так забилося...	Я встретил вас – и всё былое В отжившем сердце оживило. Я вспомнил время золотое, И сердцу стало так тепло... <i>(Тютчев)</i>
Он шел безропотно тернистой дорогой, Он встретил радостно и гибель и позор; Уста, вещавшие ученье правды строгой, Не изрекли толпе глумящейся укор...	Его еще покамест не распяли, Но час придет – он будет на кресте. Его послал Бог гнева и печали, Рабам земли напомнить о Христе. <i>(Некрасов)</i>
Еще один великий голос смолк, Правдивый голос обличенья!	Смолкли честные, доблестно павшие, Смолкли их голоса одинокие... <i>(Некрасов)</i>

Так и кажется, что он подражает сразу всем. В действительности (исключая, конечно, Пушкина и Лермонтова) строчки Плещеева большей частью **предшествуют** приведенным цитатам. Вообще, мы имеем дело не с заимствованием, а с более сложным явлением. Автор (даже талантливый, как Плещеев), стремившийся к творческой многогранности в духе Пушкина, в это время и при наличии такого множества предшественников и «конкурентов» обречен был в некотором роде лишиться собственного поэтического лица.

Преимущественно или даже исключительно «народная» тема, уходящая корнями в фольклор, представлена в творчестве таких поэтов, как Л.Н.Трефолов (1839-1905), автор знаменитой «Песни о камаринском мужике», крестьянин-самоучка С.Д.Дрожжин (1848-1930). Оба они преклонялись перед Некрасовым. Значительно сдержаннее относился к нему другой крестьянский поэт, самый талантливый после Никитина – Иван Захарович Суриков (1841-1880), вокруг которого сплотились уже авторы его собственного круга – «суриковцы» (своего рода одна школа внутри другой). Он ближе к Кольцову, чем Никитин и тем более Некрасов, к обобщениям фольклорного типа. Но, в отличие от Кольцова, «фольклорность» у него не всегда органически сливается с изображением будней мужицкой жизни. Не чуждо Сурикову и желание освоить некоторые традиции «книжной» поэзии. Среди самых известных его стихотворений – «Детство» («Вот моя деревня, вот мой дом родной...»), песни «Рябина» («Что стоишь, качаясь...») и «В степи» («Снег да снег кругом...»).

В 1850-70-е гг. в литературу входит ряд авторов, большей частью объединившихся вокруг русских демократических изданий – некрасовского «Современника», «Русского слова» (редактор – Г.Е.Благосветлов, с участием Д.И.Писарева) и сатирического еженедельника «Искра», редактором и издателем которого был В.С.Курочкин. По отношению к одному из самых деятельных «искровцев», Д.Д.Минаеву и было впервые пущено в ход словцо «некрасовская школа». Оно не означает, что представители ее обязательно были или чувствовали себя учениками Некрасова. Часто отношения между ними были даже весьма холодными (например, Некрасов и Минаев). Просто демократическая тенденция в поэзии середины века получила имя по наиболее выдающемуся автору.

18.7.3. Сатира поэтов-«искровцев»

Для Некрасова сатира была делом более или менее второстепенным. «Искровцы» же посвятили себя ей всецело. Сатира убедительно реализовывала цель, поставленную перед искусством Н.Г.Чернышевским: быть приговором явлениям жизни. Естественно, что перед «искровцами» встали две взаимосвязанные задачи: обличение общественных уродств и полемика с литературными оппонентами – школой «чистого искусства».

18.7.3.1. Василий Степанович Курочкин (1831-1875)

Василий Степанович Курочкин начал печататься в 1850 г. До начала издания своей «Искры» (с 1859 по 1873), закрытие которой он ненадолго и пережил, Курочкин составил себе репутацию до сих пор непревзойденного переводчика П.Ж.Беранже, чей талант был сродни его собственному. Сочувственное изображение *маленького человека* и язвительное осмеяние человека мелкого, предложенное в демократическом куплетном жанре («Старый капрал», «Знатный приятель» и т.п.), составило славу обоих поэтов. В переводах-переделках Курочкина французские реалии узнаются как русские, хотя к русификации собственно он прибегает нечасто. Так, герой стихотворения Беранже «Мсье Иуда» превращается в «Господина Искарियोта» (1861). Но актуально для отечественного

Чтоб, чашу зла испив до дна,
Непобежденным лечь в могилу.

Редактор: Люблю тебя. Любовь к тебе
Влечет так сладко до могилы
В неравной роковой борьбе
Мои погубленные силы.

Цензор: Люблю тебя. И, не скорбя,
Подобно господам писакам,
Обязан век любить тебя,
Соединясь законным браком.
(Подписывает: «Одобрено цензурою».)

18.7.3.2. Дмитрий Дмитриевич Минаев (1835-1889)

Дмитрий Дмитриевич Минаев, другой знаменитый «искровец», в качестве поэта-сатирика выделяется как мастер острого словца, каламбура и эпиграммы. Хорошее чувство стиля обеспечило ему также успех в жанре пародии. Надо заметить, что минаевские пародии осмеивают, однако, не стиль, не поэтику пародируемого текста, а общественную позицию его автора. Так, цикл «Лирические песни с гражданским отливом» (1863) использует фетовские поэтические «знаки», чтобы ядовито оттенить ими крепостнический пафос публицистики Фета: в форму фетовского стиха облекается содержание его статей. Но и «Лирические песни без гражданского отлива» (1863) тоже метят преимущественно в «содержание» (на этот раз лирики), которое представляется пародисту бессмыслицей:

Тихая звездная ночь.
Друг мой, чего я хочу?
Сладки в сметане грибы
В тихую звездную ночь.

Достается не одному Фету: герой «Гражданских мотивов» (1862-64) навязчиво озабочен судьбой своих ближних и меньших братьев, а вернее возможностью пораспинаться об этой злосчастной судьбе. На сцену вылезает и томящийся в тюрьме узник, и избиваемая *кляча*, и угнетенные американские *негры*... Цель минаевской сатиры, естественно, не Некрасов, а его эпигоны, эксплуатирующие модную «гуманную» тему.

Другой минаевский цикл - «Мотивы русских поэтов» (1865) – своеобразная мини-энциклопедия сложившихся идейных шаблонов.

Мне жаль тебя, несчастный брат!..
Тяжел твой крест – всей жизни ноша.
Не предложу тебе я гроша,
Но плакать, плакать буду рад...

(«Мотив слезно-гражданский»)

Мотив мрачно-обличительный высмеивает убогую беззубость «обличителей»; *слезно-гражданский* – сентиментально-альбомный «гуманизм», *ясно-лирический* – граничащие со слабоумием восторги певцов «чистого искусства», *юбилейный* – заказные панегирики, *бешено-московский* – фанфаронство славянофилов. По ним Минаев проехался и в «Последних славянофилах» (1862): демократам они казались ретроgrадами.

Иди, оставь свой дом и одр, -
Кричат славянские витии, -
И всё, что внес в Россию Петр,
Гони обратно из России...

.....
 Сошлись и молвили они:
 «Вот здесь, среди дедовских угодий,
 Нам близки только в эти дни
 Один Кирилл... один Мефодий».

Пародируя официозного писака М.П.Розенгейма, Минаев создает образ-маску (наподобие Пруткова) – «отставного майора Михаила Бурбонова». В «Дуэте» (1863) цитаты из Розенгейма перемежаются с репликами тупо ему подпевающего Бурбонова. Минаев использует прием «доведения до абсурда»:

М и х а и л Р о з е н г е й м
 Ведь не случай один правит миром, о нет!
 И застою не может в нем быть.
 И дух века подаст в свое время совет,
 Как и что в нем должно изменить.

М и х а и л Б у р б о н о в
 Если в жизни застой обличитель найдет,
 Ты на месте минуты не стой,
 Но пройди по комнате взад и вперед
 И спроси его: где же застой?

Минаев издевается над «благонамеренными» разглагольствованиями, исходят ли они от консерваторов («Дуэт», «Совет» - 1863) или от прогрессистов («Насущный вопрос» - 1868, «Свой своему вовсе не брат» - 1871). Как *правые*, так и *левые* болтуны одинаково далеки от понимания подлинных интересов государства и народных нужд.

Нередок у Минаева использовавшийся также Некрасовым тип сатиры, имеющей внешнюю форму пародии на какое-либо известное произведение или жанр. Его травестирование выставляет в смешном свете не исходный текст, а тот материал, который оформляется по его «модели». Например, «Война и мир» (1868) размером и стилем лермонтовского «Бородина» глумливо пересказывает батальные эпизоды толстовской эпопеи. Пародист насмехается не над Лермонтовым, а именно над Толстым, чья философия истории представляется ему фаталистической:

Да, были люди в наши годы!..
 И будут помнить все народы,
 Что от одной дурной погоды,
 Ниспосланной судьбой,
 Пал Бонапарт, не вставши снова,
 И пал от насморка пустого...
 Не будь романа Льва Толстого,
 Мы не судили б так толково
 Про Бородинский бой!

Из произведений такого типа можно назвать также «Ад», «Евгений Онегин нашего времени», «Кому на свете жить плохо», «Демон»... Этот прием Минаев успешно применяет даже в двухстрочной эпиграмме. Неопределенное, колеблющееся направление газеты «День» он припечатал одной строкой из лермонтовского «Демона»:

«Дню» мадригала лучше нет:
 «Ни *день*, ни *ночь*, ни *мрак*, ни *свет*».

В «Искре» сотрудничали также автор «Дубинушки» В.И.Богданов (1837-1886), П.И.Вейнберг (1831-1908), написавший известный благодаря музыке А.С.Даргомыжского романс «Он был титулярный советник...», и Л.И.Пальмин (1841-1891), создатель популярного впоследствии революционного «Реквиема» («Не плачьте над трупами павших борцов...»)

18.7.3.3. Николай Александрович Добролюбов (1836-1861)

Николай Александрович Добролюбов за свою короткую жизнь, из которой только 4 года пришлось на журнальную деятельность, успел прославиться как выдающийся русский публицист. Он непосредственно и очень тесно сотрудничал с Некрасовым, с 1857 г. возглавив отдел критики и библиографии в «Современнике». Выходец из духовного сословия, подобно Чернышевскому, он стал идеологом оппозиционного разночинства; образ Гриши Добросклонова («Кому на Руси жить хорошо») и в известной степени Рахметова навеян воспоминаниями об этом человеке.

Слава Добролюбова-критика затмила его поэтическую известность. А талант у него был, и незаурядный. Значительное число сатирических стихотворений опубликовано в «Свистке» - приложении к «Современнику». Некоторые черты - общие с Минаевым: циклы-панорамы литературной жизни («Мотивы современной русской поэзии»), поэтические маски. Добролюбов создал их даже три. Это благонамеренный пустозвон-«либерал» *Конрад Лилиеншвагер* (фамилия снова метит в излюбленную мишень Минаева – Розенгейма), тупой шовинист *Яков Хам*, которого автор из цензурных соображений представил как австрийца, и певец чистой красоты *Аполлон Капелькин* (цикл «Юное дарование, обещающее поглотить всю современную поэзию»). Имя *Аполлон* обыгрывало совпадение имени бога – покровителя искусств и «фетовца» А.Н.Майкова. Талант Добролюбова проявил себя здесь как пародический.

Верь, что собственность священна,
Верь, что грех и стыдно красть,
Верь, что вора непременно
Наконец посадят в часть...

- увещевает Конрад Лилиеншвагер какого-то абстрактного «ближнего» в *обличительном стихотворении* (подзаголовок) «Моему ближнему» (1858).

Есть у Добролюбова и стихотворения лирические. Они приоткрывают неоднозначный внутренний мир *нового человека*, который чувствует и свое призвание к жертве, и драматизм этой жертвы. В элегии «Пускай умру – печали мало...» (1861) слышится горечь от сознания, что слова признательности и любви чаще всего звучат на похоронах поэтов. Этот скорбный мотив возникнет и у позднего Некрасова.

...Боюсь, чтоб над холодным трупом
Не пролилось горячих слез,
Чтоб кто-нибудь в усердьи глупом
На гроб цветов мне не принес.
.....
Чтоб всё, чего желал так жадно
И так напрасно я живой,
Не улыбнулось мне отрадно
Над гробовой моей доской.

Сотрудником «Современника» был и М.Л.Михайлов (1829-1865) – сатирик, переводчик Г.Гейне, Р.Бернса и др., писавший также гражданскую лирику.

18.7.4. Иван Саввич Никитин (1824-1861)

В истории русской литературы есть поэт, поразительно сходствующий с Кольцовым. Совпадающие детали биографий сливаются в потоки совпадающих судеб, как бы иллюстрируя собой раннереалистический тезис о влиянии среды на жизнь человека.

Оба они родились в одном и том же городе - Воронеже, в мещанском сословии; отцы у обоих занимались торговлей и были людьми крутыми и властными, сыновей стремились сделать продолжателями своего дела. Оба получили скудное образование, хотя всю жизнь тянулись к просвещению - мечты об университете так и остались мечтами. Стихи Никитина, как и Кольцова, отмечены сильным воздействием устного народного творчества, связь с которым у этих поэтов была самая непосредственная. И Кольцов, и Никитин всю жизнь тянули лямку постылой работы из-за куска хлеба, время от времени пытаясь бунтовать против отцовской тирании; обоим пришлось искать покровительства в литературных кругах, чтобы стихи их вышли в свет. Оба рано умерли от чахотки, и даже могилы их на воронежском кладбище находятся рядом.

Одним словом, если бы личность человека ничего не значила в лавине жизненных обстоятельств, о Никитине было бы нечего сказать, кроме того, что это двойник Кольцова, своего рода дублер, которому было предназначено сыграть его литературную «роль», случись Кольцову умереть в детстве либо вовсе не родиться на свет.

В год смерти Кольцова 18-летний Никитин учился в Воронежской семинарии. Он ее не закончил, и семинарские впечатления отразились позже в мрачноватом «Дневнике семинариста» (1861), единственном его опыте в прозе. Разработка этой темы и ее направление предшествуют «Очеркам бурсь» Н.Г.Помяловского.

Вся лирика Никитина вместилась в недлинный 12-летний отрезок времени, в основном 1850-х гг. (1849-61). Это первая половина некрасовской эпохи, и учебники, как правило, зачисляют Никитина в ряды поэтов - «некрасовцев». Основания для этого имеются, особенно если понимать некрасовское направление широко - как систему идейно-художественных принципов, сложившихся в демократической поэзии середины века. Личного знакомства между Никитиным, почти не выезжавшим из своего Воронежа, и Некрасовым не было. К никитинским стихам Некрасов относился более чем сдержанно; Никитин, вначале им восторгавшийся, в конце жизни горько упрекал своего кумира в фарисействе (стих. «Обличитель чужого разврата...»)

Трудно не увидеть, что стихи Никитина, особенно ранние, действительно вторичны: это перепевы Лермонтова, того же Некрасова, особенно Кольцова - его «песен» и «дум».

Кольцов:	Никитин:
Соловьем залетным Юность пролетела, Волной в непогоду Радость прошумела...	На пирах прошло Моё золото, Радость кончилась С весной красною...
На крест, на могилу, На небо, на землю, На точку начала И цели творений Творец всемогущий Накинул завесу, Наложил печать...	О грозная вечность, Безмолвная вечность! Какую ты скрыла Великую тайну За крепкой печатью - За дверью могилы?..

Однако Никитин скоро понял, что фактура кольцовского стиха так своеобразна, что он не может ее использовать, не превращаясь в подражателя Кольцова. - «Видно, этим размером мне не суждено писать. Так и быть! Честь имею кланяться этому размеру».

Несмотря на это, уже первое из напечатанных стихотворений поэта – «Русь» (1851, публ. – 1853), где используется кольцовский пентан, развивает собственно никитинскую тему – патриотическую. Кольцов воспеваает мир, землю – но не Отечество. У Никитина размашистые пейзажные «мазки» соединяются в портрет великой страны:

Широко ты, Русь,
По лицу земли
В красе царственной
Развернулася!..

Несколько позднее так же – через природу – Никитин создаст и «портрет» русского характера. В стихотворении «Встреча зимы» (1854) мысль об их единстве предстает как концепция всего текста. Так преломляется в лирике реалистический тезис «человека и среды».

...Да и нам ли подчас
Смерть не встретить шутя,
Если к бурям у нас
Привыкает дитя?
Когда мать в колыбель
На ночь сына кладет,
Под окном для него
Песни вьюга поет.
И разгул непогод
С ранних лет ему люб,
И растет богатырь,
Что под бурями дуб...

Пейзажная лирика – вообще сильная сторона Никитина. Он владеет не только обобщенной фольклорной образностью, но и индивидуализированной литературной. Кольцов набрасывал общие планы; Никитин всматривается в детали. И это, между прочим, указывает на установившуюся дистанцию между наблюдателем и объектом. Нужно уже отдалиться от природы, чтобы созерцать и детализировать; нужно ощущать себя чем-то **отдельным** от нее:

<p>Красавица зорька В небе загорелась, Из большого леса Солнышко выходит.</p> <p>Кольцов («Песня пахаря», 1831)</p>	<p>Звезды меркнут и гаснут. В огне облака. Белый пар по лугам расстилается. По зеркальной воде, по кудрям лозняка От зари алый свет разливается. Дремлет чуткий камыш. Тишь - безлюдье вокруг. Чуть приметна тропинка росистая. Куст заденешь плечом – на лицо тебе вдруг С листьев брызнет роса серебристая...</p> <p>Никитин («Утро», 1855)</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Так же и с лирическим героем: у Кольцова это *Я*, у Никитина – *Он*. Взгляд на мужицкую долю задан **со стороны**, и сама эта доля – уже не условно-песенная: это тяжкий подневольный труд. В этом отношении Никитин смыкается не с Кольцовым, а с Некрасовым:

Кольцов	Никитин	Некрасов
<p>Весело на пашне! Ну, тащися, сивка! Я сам-друг с тобою, Слуга и хозяин...</p> <p>«Песня пахаря», 1831</p>	<p>С ранней зорьки пашня черная Бороздами подымается, Конь идет – понурил голову, Мужичок идет – шатается...</p> <p>«Пахарь», 1856</p>	<p>Очи потускли, и голос пропал, Что заунывную песню певал, Как, на соху налегая рукою, Пахарь задумчиво шел полосою.</p> <p>«Несжатая полоса», 1854</p>

Так называемая *ролевая* лирика Некрасова (стихотворения, написанные как монологи персонажа, очевидно несовпадающего с автором) также находит соответствие у Никитина («Рассказ ямщика», «Бурлак», «Песня бобыля» и т.п.). Еще больше характерны для Никитина жанровые сценки, рассказы в стихах - своего рода вариации на темы, предложенные «натуральной школой»: «Ночлег извозчиков», «Жена ямщика» (оба - 1854), ставший популярной песней «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», «Пряха» (оба - 1858) и т.п. Он писал даже поэмы подобного рода, точнее повести в стихах. Среди них особенную известность получил «Кулак» (1858).

Некрасовские мотивы отчетливы не только в «народной» теме, но и в трактовке образа города или фигуры благонамеренного героя-интеллигента, изображенного с горькой иронией: «Уличная встреча» (1855), «Порывы» (1861). (Ср. циклы Некрасова «На улице», «О погоде»; стихотворения «В деревне», «Рыцарь на час», «Человек сороковых годов» и мн. др.)

Так что же – Никитин отошел от Кольцова, чтобы тут же поплестись за Некрасовым? Нет. Во-первых, многие из таких стихотворений написаны раньше Некрасова и независимо от него. Некрасовская «школа» - не эпигонство, а самостоятельное движение разных авторов в общем русле. Во-вторых, такое движение не исключает индивидуальности его участников: разности их оценок, поэтических «тембров» и т.д. Иногда, стремясь «развести» Никитина с его великим современником, указывают на более «узкую» трактовку народной темы: у Некрасова крестьянин вызывает не только сострадание, но и восхищение своим богатством. Никитин же якобы только певец народной скорби. Думается, что это не вполне верно. Дело не только в том, что у Никитина есть и мажорные вещи – та же «Встреча зимы» или такой, например, шедевр, как «Полно, степь моя, спать беспробудно...» (1854).

Можно усмотреть «особость» Никитина уже в самом его положении **между** Кольцовым и Некрасовым. Стихийный пантеизм, усвоенный им из тех же источников, из каких усвоил его Кольцов, до последних печальных дней поэта сохранился на дне его души как доверие к жизни. Юноша Никитин писал в одном из своих первых опытов (1849):

Присутствие непостижимой силы
Таинственно скрывается во всем:
Есть мысль и жизнь в безмолвии ночном,
И в блеске дня, и в тишине могилы...

Среди последних стихотворений - горькое и мрачное «Вырыта заступом яма глубокая...» (1860), об одинокой неоплаканной смерти. И всё же оно заключается образом птицы, рассыпающей свою трель в синем весеннем воздухе. Некрасовские «Последние песни», развивая эту же тему, напротив, представляют мир, по существу замкнутый уже для всего *внешнего*; мир, исполненный неизбывной и неразрешимой горечью надвигающегося конца.

И даже если выделить в качестве ведущей для обоих авторов тему бедствий народа, то можно заметить, что Некрасов замечает исключительно **социальную** несправедливость происходящего; для Никитина же оно видимо диссонирует со всем гармоническим строем **мировой жизни**. Не может быть, чтобы человеческая неправда была в силах одержать верх. Но путь к разрешению этого диссонанса тернист. И в никитинскую лирику органически вплетаются религиозные мотивы: «Сладость молитвы», «С.В.Чистяковой», «Моление о чаше» (все – 1854)... «Моление о чаше» опирается на евангельский эпизод в Гефсиманском саду («да минет меня чаша сия...») и акцентирует одиночество Искупителя перед началом его Страстей («Ученики, как прежде, спали...»), тяжесть принимаемой на себя жертвы. Но Бог не оставляет своего Сына.

Замечательно, что демократическая поэзия середины века активно использовала евангельские мотивы и придавала им очень злободневное, современное наполнение, трактуя подвиг Христа как жертву, добровольно приносимую для людей Человеческим

сыном – не столько *Богом*, сколько *Человеком* («Пускай за общую свободу / Сын человеческий умрет!»). Выражение *общая свобода* даже заставило Никитина прибегнуть к ссылке на источник: Послание апостола Павла к римлянам. Разумеется, Никитин ни минуты не собирается превращать Христа в аллегорическое замещение образа революционера. Но в его глазах, как и в глазах Некрасова, любой человек, отдающий жизнь людям, приносящий **себя** (а не других) в жертву во имя общего блага, имеет своего предшественника в Христе.

...А сам Некрасов скончался 27 декабря 1877 года (8 января 1878 года по новому стилю). Тысячи людей провожали его гроб до Новодевичьего монастыря. Незадолго до смерти студенческая молодежь прислала поэту адрес, написанный по поводу его стихотворения «Скоро стану добычею тленья...»

Скоро стану добычею тленья.
Тяжело умирать, хорошо умереть;
Ничьего не прошу сожаленья,
Да и некому будет жалеть.

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой своей не стяжал;
Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал...

- «Невмоготу слышать твое сомнение: *Да и некому будет жалеть*, - писали Некрасову студенты. – Себялюбив, правда, тот род, которому ты лирой своей не стяжал блеска, и не он тебя пожалеет. Темен народ наш и не скоро еще узнает тебя. Но зачем же забыл ты нас, русскую учащуюся молодежь? <...> Мы пожалеем тебя, любимый наш, дорогой певец народа <...>. Из уст в уста передавая дорогие нам имена, не забудем мы и твоего имени...»

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Составьте библиографию новых исследований о Некрасове и поэтах-«некрасовцах». Сделайте аннотации на 2-3 работы.
2. В чем выразился реализм поэзии Некрасова? Связь с фольклорной традицией? Назовите характерные черты некрасовского языка и стиля.
3. Сравните изображение народной жизни в «деревенской» и «городской» лирике Некрасова. Тождественно ли ее эмоциональное содержание? Почему?
4. Какие стороны и персонажи русской жизни являются объектами сатиры Некрасова? Поэтов-«искровцев»?
5. Есть ли сатирические ноты в портрете *героя времени*? В каких аспектах вообще его образ предстает в некрасовской лирике? Охарактеризуйте своеобразие трактовки темы поэта и поэзии.
6. Можно ли рассматривать «Кому на Руси жить хорошо» как произведение в первую очередь обличительное? Революционное? Как конкретно в поэме представлено отношение автора к «русскому бунту» и его перспективам?
7. Как менялся первоначальный замысел Некрасова в процессе работы над поэмой? Почему вопрос: *кому живется хорошо* - сменяется вопросом: *кто всех грешней*? Вспомните, какие мнения высказали крестьяне, и прокомментируйте их.
8. Какую роль в поэме играют вставные рассказы: «О двух великих грешниках», «Крестьянский грех», «Про холопа примерного, Якова верного»? Зачем Некрасову потребовалась параллель: староста Глеб – Ермил Гирин?
9. По каким признакам поэму можно назвать утопической? В чем выразился христианский дух ее утопизма? Вспомните основные евангельские мотивы и

реминисценции в поэме и опишите их идейные функции. К каким «земным», практическим последствиям приводит, по Некрасову, забвение или же исполнение главных христианских заповедей?

10. Попробуйте объяснить нравственную идею поэмы «Кому на Руси жить хорошо» с позиций теории *разумного эгоизма* Чернышевского.

11. В каких свойствах русского народа видится поэту залог надежды на возрождение и переустройство его жизни к лучшему? Подтвердите примерами из текста.

12. Назовите главные направления поэзии Огарева. Чем его историко-политические воззрения («С того берега») близки герценовским? В каком обличье предстает в лирике Огарева *герой времени*? Можно ли, на ваш взгляд, назвать его героем романтическим? Почему?

13. В чем заключается художественное своеобразие поэмы «Юмор», и как оно «работает» на идейные задачи автора? Что такое *монтажная композиция*, какие цели она преследует? Почему эта поэма вызывает у исследователей сопоставления с «Евгением Онегиным»?

14. Перечислите поэтов некрасовской школы. Какие тенденции и темы Некрасова они развивали? Какими сторонами своего творчества Никитин похож на Некрасова? На Кольцова? Чем от них в принципе отличается?

15. Подготовьте доклад или спецвопрос на одну из следующих тем: «Лирический герой Н.П.Огарева», «Поэзия И.С.Никитина и кольцовская традиция», «Жанр пародии в творчестве поэтов-“искровцев”», «Любовная лирика Н.А.Некрасова в контексте русской поэтической традиции», «Петербург в поэзии Н.А.Некрасова», «Поэма “Кому на Руси жить хорошо”»: к проблеме жанрового своеобразия».

Библиографический список

Основной

1. Скатов Н.Н. Некрасов, современники и продолжатели. – Л., 1973.
2. Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. – М., 1971.

Дополнительный

1. Бухштаб Б.Я. Некрасов. (Проблемы творчества.). – Л., 1989.
2. Бухштаб Б.Я. Русские поэты. – Л., 1970.
3. Гин М.М. О своеобразии реализма Н.А.Некрасова. – Петрозаводск, 1966.
4. Калмыков С. В поисках «зеленой палочки» (Предисловие) // Вечное солнце: Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX - начало XX века). – М., 1979. – С.5-38.
5. Корман Б.О. Лирика Некрасова. - Ижевск, 1978.
6. Путинцев В.А. Н.П.Огарев. Жизнь, мировоззрение, творчество. - М., 1963.
7. Скатов Н.Н. Некрасов. – М., 2004.
8. Степанов Н.Л. Н.А.Некрасов. Жизнь и творчество. – М., 1971.
9. Тонков В.А. И.С.Никитин. Очерк жизни и творчества. – М., 1968.
10. Ямпольский И.Г. Середина века. Очерки о русской поэзии 1840-1870 гг. – Л., 1974.

Лекция 19. Александр Николаевич Островский (1823-1886)

Можно сказать, что Островский – единственный русский писатель XIX века, связавший свою судьбу исключительно с драматургией, с театром. У него были предшественники, были и современники, работавшие в драматургическом роде, – но ни для кого из них эта работа не стала единственным, специальным писательским призванием.

Чем располагала русская сцена в середине позапрошлого века? Трагедии В.А.Озерова давным-давно ушли из репертуара; о пьесах, написанных в XVIII столетии, и говорить не приходилось – только две комедии Д.И.Фонвизина пережили свое время. Как-то особняком существовали «Горе от ума» и «Борис Годунов», авторам которых не довелось увидеть их на сцене вовсе; «Ревизор», премьера которого так разочаровала Н.В.Гоголя, и «Женитьба». Но пусть бы даже все эти вещи игрались и воспринимались адекватно – на полудюжине пьес национальный театр не построишь. Сцена была занята творениями А.А.Шаховского, М.Н.Загоскина, Н.В.Кукольника – второстепенных авторов пушкинской эпохи. Всё это было уже несовременно. А массу репертуара и вовсе составляли переводные французские мелодрамы и водевили, чьи названия говорили за себя: «Белокурая брюнетка», «Муж не муж, жена не жена», «Невесте – 45, приданого – 100000», «Я съел моего друга» и пр. Театр, таким образом, практически утратил свою социальную задачу – формирование общественного мнения.

Феномен Островского явился как ответ на ожидание ключевой, лидирующей фигуры в русской драматургии II половины XIX века. Его творчество связало драматургические «линии» Гоголя и Чехова, располагаясь между ними.

19.1. Раннее творчество Островского: определение проблематики и круга героев

Биография Островского тихая, спокойная. По рождению он принадлежал к среде небогатого духовенства, осевшего в Замоскворечье. Отец его выбился в судейские чиновники и пожелал, как было заведено исстари, пустить по этой дороге и старшего сына. Скрепя сердце Александр подал заявление на юридический факультет Московского университета (он мечтал о словесном). Проучился там три года и все же бросил. Отец пристроил его на должность писца в Совестном суде. Позже опыт, полученный Островским от знакомства с отечественными законами (сначала теоретический, а затем практический), очень пригодился ему в работе над пьесами из русской жизни.

А увлечение театром началось еще в студенческие годы. Это было время успеха «натуральной школы», и писательское «лицо» Островского определилось этими двумя влияниями. Он начал с легкого бытового гротеска, а в 1847 году опубликовал маленькую пьеску «Картины московской жизни. Картина семейного счастья» (сейчас публикуется под названием «Семейная картина»). Уже заглавие как будто обещает будущую «человеческую комедию» в бальзаковско-гоголевском духе: сделана «заявка» на серию («московская жизнь») и обозначено конкретное ее звено («семейное счастье»). Это исследовательская методика раннереалистической школы: даже драматургия 1840-х годов освоила жанр *физиологического очерка*.

Настоящий успех пришел к молодому драматургу после публикации в журнале «Москвитянин» пьесы «Банкрот» (1850), которая, впрочем, была запрещена цензурой к постановке, и на сцене зритель увидел ее только в 1861 г. В.Ф.Одоевский писал: «Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор». На «Банкруте» я поставил номер четвертый».

Позднее Островский переименовал заглавие на «Свои люди – сочтемся!» Пословица переместила фокус пьесы с фигуры «банкрота» Большова на общую коллизию, систему отношений, которыми повязаны все действующие лица – *свои люди*.

Движущей силой этих отношений является обман. Обман лежит в основе аферы купца Большова, вполне банальной, в отличие от затеи Чичикова: это злостное банкротство. На эту мысль его наводят проделки коммерческих партнеров: за ними пропадает взятый в кредит товар – так что же мешает и Большову развернуть встречную махинацию? Уязвимое звено его плана заключается в необходимости найти добросовестного человека, которого можно было бы использовать как подставное лицо и вместе с тем довериться ему вполне. Выбор Большова падает на его собственного приказчика Подхалюзина, которого для пущей надежности он решает привязать женитьбой на своей единственной дочери Липочке.

В персонажной триаде «Большов – Липочка – Подхалюзин» просвечивает как русский, так и мировой драматургический прототип: «Фамусов – Софья – Молчалин» и «король Лир – дочери – зятья». Однако у Островского нет Чацкого. Нет и Корделии: Липочка в своем лице совмещает только Регану с Гонерильей. Заполучив деньги Большова, *свои люди* – дочь и свежее испеченный зять – отказываются выкупить его из долговой ямы.

Первая крупная комедия Островского уже содержала все существенные признаки его будущих пьес. Прежде всего, это конфликт, завязавшийся вокруг денежных отношений, – преемственная линия от Гоголя (вспомним гоголевскую фразу: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»). Затем – место действия, столь важная для реалистов *среда*: Замоскворечье, где традиционно проживало патриархальное купечество и где сложился весьма своеобразный культурно-бытовой «комплекс» житья-бытья по старинке. – «Из-за заборов свисала пыльная акация, сады и огороды с огурцами располагались прямо при домах, и по летней поре купцы бегали друг к другу в гости через улицу или калитками из сада в сад, запахнувшись в домашний халат и в туфлях на босу ногу. Не только дворы, но и мостовые малопроезжих улиц густо зарастали душистой персидской ромашкой», – образно характеризовал замоскворецкий быт исследователь Островского В.Я.Лакшин. В общем, это своего рода Миргород, но непосредственно примыкающий к Москве – соединение колоритное.

Застойное замоскворецкое житье только на первый взгляд мирно и неподвижно. За декорацией патриархальной простоты прокручиваются хитроумные коммерческие комбинации. Все, кто к ним так или иначе причастен, в своей черед делаются жертвами. Л.М.Лотман замечает, что в «Своих людях...» своеобразно воспроизведена структура излюбленного «натуральной школой» очерка-биографии. Пьеса, компактно свернутая во времени, не дает возможность показать жизненный путь героя, но драматург представляет нам биографию Большова, так сказать, синхронным методом. В молодости он «голицами торговал на Балчуге; добрые люди Самсошкою звали, подзатыльниками кормили», – сплетничает сваха. Иными словами, некогда Большов был на том месте, которое сейчас занимает Подхалюзин. Сам же Подхалюзин вспоминает, что он был «мальчишкой взят-с лавки подметать», – этой его репликой заканчивается I действие. А II действие открывается словами мальчика Тишки: «Эх, житье, житье! Вот чем свет тут полы мети!» Тишка – это прошлое Подхалюзина. Большов – его будущее. И в конце комедии Подхалюзин завоевывает для себя это будущее, вытесняя оплошавшего «банкрота». Но... где-то на заднем плане подрастает пронырливый и бойкий Тишка. История обманутого мошенника Большова может повториться и для Подхалюзина. Образуется дурной круговорот обманов.

В купеческой версии «Короля Лира» не осталось материала для трагедии. Побуждения и переживания героев не просто погружены в прозу быта – они снижены и опошлены. Так же сниженно проигрывается в комедии тема *отцов и детей*. Их

антагонизм – не в столкновении идей, а в борьбе за обладание капиталом. И любовная тема приобретает неожиданный поворот: Липочка с ее мечтами о «благородных» женихах сперва слышать не желает о вульгарном приказчике, но он находит верный путь к ее сердцу:

П о д х а л ю з и н: А если за меня вы, Алимпияда Самсоновна, выйдете-с, - так первое слово: вы и дома-то будете в шелковых платьях ходить-с, а в гости или в театр-с – окромя бархатных, и надевать не станем. В рассуждении шляпок или салопов – не будем смотреть на разные дворянские приличия, а наденем какую чудней! Лошадей заведем орловских. <...> Нешто мы в эдаком доме будем жить? В Каретном ряду купим-с, распишем как: на потолках это райских птиц нарисуем, сиренов, капидонов разных – поглядеть только будут деньги давать.

История любви Подхалюзина и Липочки – своего рода поправка к Гоголю, противопоставившего в вышеприведенной цитате чувства и капитал. Чувство таких людей неподдельно рождается на почве денежного интереса: каждый из них для другого – средство достичь успеха, и в этом смысле, как справедливо отмечает А.И.Журавлева, их любовь – искренняя. Замечательна реплика свахи о женихе: «А умен как, просто тебе истукан золотой». Деньги превращаются в универсальный критерий измерения и оценки: ума, любви, талантов... чего угодно!

Свои люди истово верят в эту универсальность, и никакого подлинного конфликта в этом обществе, где все исповедуют одну и ту же веру, возникнуть не может. Однако уже в следующей пьесе – «Бедная невеста» (1852) – появляется ампула «жертвы» темного царства. «Свои люди - сочтемся», как и гоголевская «Женитьба», как и «Сватовство майора» (1848) художника П.А.Федотова разрабатывали тему брака-сделки. «Бедная невеста» вызывает иную живописную аналогию: полотно В.В.Пукирева «Неравный брак» (1862). Драматическое столкновение смыслов и оценок завершает пьесу двумя финальными репликами из толпы, глазеющей на свадьбу:

Ж е н щ и н а: Ишь ты, как плачет, бедная.

С т а р у х а: Да, матушка, бедная: за красоту берет.

Марья Андреевна, героиня пьесы, «бедная» и в первом смысле, и во втором. Бесприданница в товарно-денежном мире обречена так или иначе мыкать горе: бедный-небогатый неотвратимо делается бедным-несчастливым. Так в поле зрения Островского впервые входит тема, позже разработанная в знаменитой трагедии того же названия: «Бесприданница».

После бурного успеха «Банкрута» молодой драматург входит в московскую литературную среду. Особенно тесные связи устанавливаются у него с журналом «Москвитянин», где пьеса была напечатана. Направление «Москвитянина» было отчасти славянофильское, и Островский в начале 1850-х гг. оказался захвачен его идеологией.

И три следующие пьесы образуют своеобразное единство: на первый взгляд кажется, что Островский отклонился от найденной уже дороги, но потом делается ясно, что это «отклонение» было необходимо. Идеино-художественные наработки «москвитянинских» пьес будут органически усвоены в творчестве зрелого Островского.

А.И.Журавлева определяет их жанр как *народную комедию*, в отличие от комедии сатирической. (Определение несколько условное, потому что стихия комического не во всех пьесах, отвечающих этим критериям, доминирует, и по жанру они могут быть даже драмами.) Признаки *народной комедии* следующие:

- Конфликт приобретает внешний характер: это столкновение людей, представляющих единую народную культурно-бытовую среду, с теми, кто из нее, так или иначе, выломился. Иными словами, носителей патриархальной = истинной морали - с дворянами и вообще всеми, кто чужд патриархальному строю жизни. Купечество, осмеянное было в «Своих людях...», здесь предстает едва ли не главным носителем этой подлинной системы ценностей.

- Способ типизации близок к фольклору. Характеры действующих лиц очерчены щедро, крупно, без полутонов и психологических нюансов.
- Предполагается простодушное отношение зрителя к фабуле. Пьеса рассчитана на неискушенную публику, которая привыкла к счастливым «сказочным» развязкам и не меряет их меркой «типичности» и жизненного правдоподобия.
- Пьесы подчеркнута дидактичны, события оцениваются с точки зрения народной морали, выводы часто резюмируются в пословице. Три «москвитянинские» пьесы и озаглавлены пословицами: «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854) и «Не так живи, как хочется» (1855).

Интересно присутствие во всех названиях отрицательной частицы «не». Консервативное мирозерцание не одобряет никаких порывов «за рамки», попыток человека переменить свое место в мире, навязать ему собственную волю. Жизнь держится заведенным порядком и не может, не должна приспособливаться к людским прихотям: потому не суждено сбыться ни мечтам купеческой дочери Дуни Русаковой, увлекшейся баринном Вихоревым, ни корыстным расчетам Вихорева, польстившегося на деньги Дуниного отца: «Не в свои сани не садись». Купцы в пьесе – Русаков, жених Дуни Ваня Бородкин – предстают по воле автора носителями исконной народной морали и здравого смысла, людьми дела и чести. – «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует, - писал в это время Островский. – Исправители найдутся и без нас». Весь критический огонь пьесы оказался, таким образом, сосредоточен на промотавшемся дворянчике: в этом народном мире он – чуждый элемент, и жизнь его пустая. Осуждается и человек, отступивший от тех нравственных норм, которые были внушены ему воспитанием, употребляющий во зло отпущенную ему свободу и власть: деспотичный и взбалмошный Гордей Торцов («Бедность не порок»), своевольный Петр («Не так живи, как хочется»).

Во всех пьесах звучат русские песни, действие «Бедности не порок» приурочено к времени святок, а «Не так живи, как хочется» - к масленице и отнесено вдобавок к XVIII веку: автор любит красочным масленичным гуляньем, на фоне которого разворачиваются события; поэтизируется уходящая в прошлое культурная традиция.

Самая значительная пьеса «москвитянинской трилогии» - «Бедность не порок» - имеет очень простую фабулу. Купец Гордей Торцов хочет выдать свою дочь Любоньку за фабриканта Коршунова. Сердечная привязанность соединяет Любоньку с бедным приказчиком Митей, но она не выступает из воли отца, когда он пренебрегает ее робкой просьбой: «Не захоти ты моего несчастья на всю мою жизнь! Передумай, тятенька!» Прощаясь с Митей, она говорит:

- «Не хочу я супротив отца идти, чтоб про меня люди не говорили да в пример не ставили. Хоть я, может быть, сердце свое надорвала через это, да по крайности я знаю, что я по закону живу, никто мне в глаза насмеяться не смеет».

В соответствии с эстетикой *народной комедии*, такое «правильное» поведение героини должно быть вознаграждено счастливой развязкой – так оно и происходит. Своеобразно «сказочная» тональность пьесы задается еще в начале, где читают вслух «Бову королевича». Желанный поворот сюжета придает самое яркое лицо пьесы – нищий спившийся брат Гордея, Любим Торцов. Он опустился до положения приживала, почти шута – но не поступился своей человечностью. – «Я не Коршунов: я бедных не грабил, чужого веку не заедал, жены ревностью не замучил...»

Благодаря вмешательству брата Гордей Торцов прозревает и отдает дочь за Митю. Эта метаморфоза происходит так внезапно, что критика неизменно находила ее неубедительной. Однако *народная комедия* не стесняется соображениями о необходимости убедительных психологических мотивировок, да и не в состоянии их дать своими средствами. Она действует иначе: апеллирует к вере в человека, в то, что нет

такой глубины падения, откуда невозможно было бы подняться, возродиться душой. Явно неслучаен выбор имен: у Гордея (= гордого) брат – Любим и дочь – Любовь. Ближайшие ему по крови люди – живые носители духа любви, значит и сам он способен к ней. Пусть такая мотивировка кажется примитивной взыскательному читателю – из всех вещей Островского именно *народные комедии* были особенно популярны в народных театрах.

Признаки *народной комедии* имеются также в отдельных сюжетных линиях и персонажах более поздних пьес Островского, особенно в «Горячем сердце» и «Лесе». Новый поворот в его творчестве обозначила комедия 1857 года «Доходное место».

19.2. Судьба традиционного драматического героя в пьесе Островского «Доходное место»

В отличие от Гоголя, Островский часто представлял на сцене симпатичных зрителю, внушающих сочувствие героев. Их жизненные принципы не опираются на безоглядное поклонение деньгам и власти. Однако герой-идеолог типа Чацкого, как было ясно драматургу, в 1860-е гг. не мог сохранить своего прежнего лица и своих прежних отношений к «фамусовскому обществу» = «темному царству». Время изменилось. Для России прошла целая историческая эпоха, и это была эпоха николаевская.

Традиционный сценический герой, условно обозначаемый в монографии А.И.Журавлевой как «тип Чацкого», трансформируется у Островского в трех направлениях:

- фиктивный герой, только внешне напоминающий Чацкого (например, Глумов – «На всякого мудреца довольно простоты»);
- подлинный герой, однако вовсе не похожий на Чацкого внешне (Любим Торцов – «Бедность не порок», Несчастливцев – «Лес»);
- попытка повторить Чацкого приводит к полному или частичному поражению героя (Жадов – «Доходное место»).

В чем причины этого поражения?

Комедия «Доходное место» была запрещена к постановке за день до премьеры: с опозданием, но цензура спохватилась. А ведь взяточники изобличались и раньше: в «Ябед» В.В.Капниста, да и в гоголевском «Ревизоре». Одновременно с «Доходным местом» были написаны (и беспрепятственно появились на сцене) комедии о взятках и печальной участи *маленьких людей*: «Чиновник» Соллогуба и «Свет не без добрых людей» Львова. Министерство народного просвещения находило «не бесполезным допускать характер обличения и гласности там, где они не отклонялись от благонамеренности и приличия» (из отчета цензурного комитета). Иными словами, Островский от искомой благонамеренности отклонился, хотя речи Жадова в «Доходном месте» не содержали в себе ничего крамольного с точки зрения властей. Больше того, комедия заканчивалась разоблачением лихоимцев.

Обратимся к фабуле. Молодой чиновник, выпускник университета, вынес из его стен благородные идеалы и намерения: «Как бы жизнь ни была горька, я не уступлю даже миллионной доли тех убеждений, которыми я обязан воспитанию». Жадов – племянник значительного лица, Вышневого, но не хочет пользоваться его протекцией (Чацкий!) и намерен жить на одно жалованье, пренебрегая «доходными» местами, где можно пощипать просителей. А вот это испытание на долю Чацкого не досталось, Чацкий – человек обеспеченный. Впрочем, он, без сомнения, его бы выдержал. Выдержал бы и Жадов, да вот беда: среди его идеалов – и любовь. Он женится на молоденькой девочке, надеясь и ей преподать свои благородные убеждения. И сталкивается с тем, что в мещанской среде, к которой принадлежит его Полинька, ей уже успели внушить иные понятия о благородстве: не знать, где ход в кухню и из чего щи варятся.

Свой кодекс благородства и у чиновников – сослуживцев Жадова. – «Возьми так, чтобы и проситель был не обижен и чтобы ты был доволен», - поучает старый взяточник Юсов молодого – Белогубова. Как бы для довершения полноты «эксперимента», Белогубов женат на сестре Полинки – Юлиньке. И та гордо похвальноется новыми шляпками и платьями, а Полинка тоскует, сидя дома: муж целыми днями работает, и там и здесь, но на трудовые деньги можно лишь прожить, а не обеспечивать прихоти молодой жены. Масла в огонь подливает теща, наставляющая Полинку:

К у к у ш к и н а: Не давай мужу потачки, точи его поминутно, и день, и ночь: давай денег да давай, где хочешь возьми, да подай. <...> Хоть укради, да подай. Зачем брал? Умел жениться, умеи и жену содержать прилично. <...> Отчего и не приласкать мужа, да надобно, чтобы он чувствовал, за что его ласкают. Вот Юлинька, когда муж привезет ей что-нибудь из городу, так и кинется ему на шею, так и замрет, насилу стащат. А не привезет, так она и губы надует и не говорит с ним дня три. <...> Взятки! Что за слово взятки? Сами ж его выдумали, чтоб обидеть хороших людей. Не взятки, а благодарность! А от благодарности отказываться грех, обидеть человека надо. Коли ты холостой человек, на тебя и суда нет, юродствуй, как знаешь. Пожалуй, хоть и жалованья не бери. А коли женился, так умеи жить с женой... <...> Женились бы на каких-нибудь заблужденных, которым все равно, что барыней быть, что кухаркой, которые, из любви к ним, рады будут себе и юбки стирать и по грязи на рынок трепаться...

В упоминавшейся пьесе Львова герой подвергается гораздо более тяжкому испытанию: заболели дети, нет денег на лекарства; негодяй-сослуживец пытается соблазнить его жену, а другой выкрадывает казенные бумаги, и герою грозит каторга...

Ничего этого нет у Островского. - «Требование художественной правды помогло ему уклониться от дороги гр. Соллогуба и Львова», - написал Н.А.Добролюбов в статье «Темное царство». Писатель удержался от соблазна проверить Жадова мелодраматическими обстоятельствами. А.И.Журавлева замечает, что сложные «гамлетовские» вопросы меры личной ответственности человека в мире, подчиненном своим собственным законам, Островский решает на материале мелочного мещанского быта. Жадова сокрушает не катастрофа, а будничное течение жизни, мелочные попреки, ежедневная глухая борьба, угрозы Полинки уйти к матери... Окончательно добивает его реплика: «За что тебя любить-то? Очень нужно даром-то любить!» Жадов потрясен словом *даром* в применении к любви: оно было бы уместно в устах продажной женщины, а он слышит его от своей юной жены... И он не может уйти от ужасной мысли: а для чего всё это, для чего его ненужная борьба?

« - Я не герой, - говорит Жадов с горечью, явившись просить у дядюшки *доходного места*, - я обыкновенный, слабый человек; у меня мало воли, как почти у всех у нас...»

Интересно, что впоследствии Островский попытается снова «проиграть» ситуацию столкновения правдоискателя с косной средой, откуда *Чацкий* должен выйти победителем. Но относительная малоудачность этих опытов свидетельствует об искусственности такого исхода. В «Богатых невестах» (1875) победа, одержанная *Чацким-Цыплуновым* в финале, выглядит большой натяжкой, а в комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» (1876) *Чацкий-Зыбкин* достигает успеха только благодаря счастливой случайности, что и подтверждается заглавием пьесы. Обе пьесы оказались далеко не на уровне «Доходного места», где драматург придерживается естественной жизненной логики событий.

Социальную остроту «Доходному месту» придает, по замечанию Е.Г.Холодова, как раз капитуляция Жадова, которая во сто раз сильнее, чем все его зажигательные речи, обличает такую жизнь, в которой требуется быть героем, чтобы не стать подлецом. И хотя капитуляция эта запоздала: Вышневецкий попал в руки закона, и Жадов раскаивается в своем отступничестве, - развязка не оставляет утешительного впечатления «торжества справедливости». Честный человек поступил своей честностью, и этого уже ничем не изменить. В таком мире, чтобы оставаться честным, нужно быть готовым пожертвовать

всем: молодостью, радостью жизни, любовью, надеждой на счастье... Нужно быть не просто честным, а подвижником, близким к святости.

Вот в чем состояло новаторство пьесы Островского. Вспомним, как решительно, категорически обозначает свою социальную позицию хотя бы В.Гюго в «Отверженных»: Жан Вальжан получает 19 лет каторги, украв кусок хлеба для голодных детей сестры. Ситуация выстроена таким образом, что читателю просто не уйти от вывода: герой абсолютно прав, общество перед ним (и ему подобными) так же абсолютно виновато.

Такой однозначной простоты у Островского нет. «Среда», конечно, виновата, - но и на Жадове лежит его доля вины. Классический реализм рассматривает отношения личности и общества как взаимоопределяющие, а это предполагает понятие личной ответственности. Своеобразная версия биографии Жадова возникает в пьесе «Пучина» (1866), где изображена печальная история чиновника Кисельникова: зритель видит его в 22, 29, 34 и 39 лет – практически целая жизнь. Опрометчивая женитьба, бедствия, нищета доводят его до служебного преступления; в конце пьесы перед нами затравленный, полубезумный человек. «Пучина» открывается репликами зрителей, расходящихся с представления мелодрамы «Жизнь игрока». Они обсуждают участь ее несчастного героя:

1 – й к у п е ц: Стой твердо, потому один отвечать будешь! <...>

Ж е н а: Да ведь жалко.

1 – й к у п е ц: Ничего не жалко. Знай край, да не падай! На то человеку разум дан.

Эти суждения накладываются на историю злополучного Кисельникова и – задним числом – Жадова. И отношение автора к героям тоже неоднозначно. Современник Островского приводил такой отзыв драматурга о Жадове: «Это – мишура; тряхнули, всё и осыпалось». Но разве не вызывает он сочувствия, разве можно бесповоротно осудить человека только за недостаток сил? Такой же вопрос поставил Тургенев перед читателем своим «Рудиным». Женитьба Жадова только послужила катализатором, ускорившим процесс, который у тургеневского героя растянулся на целую жизнь: последовательное, неумолимое выявление невозможности переделать жизнь одними только высокими идеями и благими намерениями. *Чацкий – Бельтов – Рудин – Жадов*: так выстраивается цепь воплощений этого типа. Сохранение изначальной «фактуры» образа оказывается невозможным, потому что за 30 лет поменялись исторические обстоятельства, а с ними вместе эволюционировал и герой. Роль идеологов оппозиции от фрондирующих и относительно независимых дворян перешла к разночинцам, вынужденным совмещать эту роль и обязательства, ею накладываемые, с нелегкой борьбой за существование.

Не линейны в «Доходном месте» и образы чиновников-лихоимцев. Если А.В.Сухово-Кобылин преследовал исключительно обличительные цели, рисуя своих Варравиных и Тарелкиных, то у Островского Юсов, Белогубов и компания – люди добродушные, даже (по-своему) доброжелательные и честные. Кукушкина – мать, желающая своим дочкам добра, **как она его понимает**. Н.А.Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» (1860) дает драмам Островского название *пьес жизни*, указывая, что на первом плане у него является «не зависящая ни от кого из действующих лиц» среда существования, которая господствует равно над жертвами и злодеями. Даже эти последние, в общем, «более достойны сожаления, нежели вашей злости: они и добродетельны и даже умны по-своему, в пределах, предписанных им рутиною и поддерживаемых их положением; но положение это таково, что в нем невозможно полное, здоровое человеческое развитие».

Когда личность достигает такого масштаба, что в своем противостоянии среде не пожелает смириться, возникает почва для трагедии. Глухой, как бы подземный толчок чувствуется еще в пьесе «Воспитанница» (1859), где притесняемая вздорной «благодетельницей» Надя восклицает: «Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко».

19.3. «Гроза»: внешний и внутренний конфликт

Тема *самодуров* – хозяев «темного царства» – была заявлена Островским практически сразу, с образа Большова («Свои люди – сочтемся»). Слово же прозвучало впервые в комедии «В чужом пиру похмелье» (1856), где выведен другой представитель этого типа: купец Тит Титыч Брусков, помыкающий своим злополучным сыном Андрюшкой. – «Самодур, – поясняет одна из героинь пьесы, – это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...». Тип оказался живучим: Брусков с сыном появляются снова в «Тяжелых днях» (1863). А вот в «Грозе» *самодуры* уже не смешны – они вызывали бы страх, если бы власть не ускользала так неотвратимо из их рук.

Авторское определение жанра «Грозы» (1859) – *драма*. Материалом трагедии, по понятиям того времени, могла служить только история и мифология. С современной же точки зрения, «Гроза», безусловно, трагедия. Прочтение ее как семейно-бытовой драмы свело бы конфликт пьесы к вражде свекрови с невесткой. Между тем из пяти действий «Грозы» только одно протекает в доме Кабановых; прочие события вынесены под открытое небо, на улицы города, на обрывистый берег Волги. Для семейной драмы это нетипично и ненужно. А.И.Герцен увидел в «Грозе», не более и не менее, «знамение, что Россия императорская, Россия военная и дворянская, Россия, которую нам завещал Петр I, окончила свое существование» (статья «Новая фаза русской литературы»).

Пьеса вызвала поток откликов критиков и писателей. Она имела огромный успех на сцене, который получил официальное признание: комиссия при Академии наук присудила драматургу Уваровскую премию.

Действие «Грозы» происходит уже не в Замоскворечье, а в одном из двух придуманных Островским городов. Оба они размещаются в сердце России, в бассейне Волги. В большом губернском городе Бряхимове происходят события «Бесприданницы», «Талантов и поклонников», «Красавца мужчины». В глухом уездном Калинове – события «Грозы», «Горячего сердца» и «Леса».

Декорации I действия (сад на высоком берегу Волги) сразу вводят мотив необъятных пространств, душевного порыва. – «Каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу...» (Кулигин). – «Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела...» (Катерина). Она действительно полетит, только не вверх, а вниз: кинется с обрыва. Эти манящие просторы оттеняют духовное убожество калиновского быта. Неотвратимость конфликта задается столкновением противоположных оценок этого быта – автор подчеркивает его параллелью: – «**Жестокие** нравы, сударь, в нашем городе, **жестокие!**» – сетует Кулигин. И тут же – распевающая реплика Феклуши: «**Бла-алепие**, милая, **бла-алепие!**»

Ни Кулигин, ни Феклуша прямого участия в сюжете не имеют. Но без таких персонажей драма Островского «не живет»; без них непонятна и сама драматическая коллизия. Феклуша – темная суеверная баба, Кулигин – представитель калиновского просвещения. Но его простодушная мечта о «перпету-мобиле» недалеко ушла от рассказней Феклуши про страну неверных, где все люди с песьими головами. Кулигин пытается заинтересовать Дикого проектом установления на городском бульваре солнечных часов. Такое чувство, что для Калинова не прошли еще древние времена. Однако мир не хочет стоять на месте: «Огненного змия стали запрягать», – докладывает странница Кабанихе (даже паровоз калиновцы превращают в мифологему). – «Время-то стало в умаление приходять <...> ...время короче становится».

И здесь тоже запрограммирован конфликт. Напряжение нагнетается. Не только сегодняшнего – даже вчерашнего дня Калинов знать не хочет. Кулигин цитирует Державина: «Умом громам повелеваю», – Дикой сейчас же откликается: «А за эти вот слова тебя к городскому отправить!..»

Внешний конфликт пьесы основан на столкновении времен: древнего, пережившего уже все сроки, и нового, надвигающегося. Упрощенная трактовка «Грозы» строится на упрощенной же интерпретации известной статьи Добролюбова, где Катерина именуется «новым типом русской жизни»: она не хочет жить, «если у нее вырывают то, что нашла она и что ей так дорого». Действительно, Катерина – тип новый, но новизна эта не в каких-то передовых взглядах, которых у нее нет, а в новых отношениях ее вполне «старого», патриархального мирозерцания с окружающей ее сегодня жизнью.

В работе А.И.Журавлевой убедительно показано, что главные антагонисты драмы - Катерина и Кабаниха – обе являются носительницами патриархальной, домостроевской морали. Но Катерина воплощает собой вечный **дух** патриархальных отношений, тот смысл, которым этот уклад жизни некогда был наполнен, в то время как для Кабанихи существенна только внешняя, окостеневшая **форма**. Ей не нужны и даже кажутся непристойными заверения невестки, что та почитает ее как родную мать: важно только, чтобы она кланялась в ноги свекрови и мужу. Недаром, когда Катерина с упоением описывает свое житье в родительском доме, это описание в точности отвечает самому строгому домостроевскому идеалу и Варвара с удивлением замечает: «Да ведь и у нас **то же самое**». На что Катерина отвечает: «Да здесь все **как будто из-под неволи**».

Как ни парадоксально это звучит, по сравнению с Катериной Варвара и Кудряш, и даже сама Кабаниха являются личностями более новой формации. *Новой* - не в смысле лучшей или передовой, а исторически более поздней, соответствующей стадии распада традиционной патриархальной семьи, когда значением обладает только соблюдение приличий, вернее их видимости. – «Делай, что хочешь, только бы **шито да крыто** было», - советует Варвара. (– «И что, сударь, за этими замками разврату темного да пьянства! – сетует Кулигин. – И всё **шито да крыто**...»)

Но в том-то и дело, что такая цельная, чистая натура, как Катерина не может удовлетвориться подобным выходом. «Гроза», по мнению А.И.Журавлевой, не трагедия любви, а трагедия совести – вот он, внутренний конфликт драмы. Катерина искренне хотела бы любить мужа, как велит отцовский закон, - но жалкий, забитый Тихон не может притязать даже на уважение. Неудивительно, что, никому не нужные, чувства Катерины обращаются помимо ее воли на человека, который хотя бы внешне отличается от окружающих. А внутренний голос произносит ей в то же время беспощадный приговор, как неверной жене. Д.И.Писарев в своем, в общем, тенденциозном отзыве о «Грозе» («Мотивы русской драмы», 1864) оспорил пафос добролюбовской статьи: он не увидел в героине никакого «луча света», а только воплощенное малодушие и нелогичность: «Борис живет в том же городе, и, прибегая к маленьким хитростям и предосторожностям, можно было бы кое-когда видеться и наслаждаться жизнью».

Это, по сути, повторение совета Варвары: «Только бы шито да крыто было...». Совет, конечно, практический – но разве может Катерина, уважать себя, последовав ему, - разве вообще допустима сама мысль о жизни во грехе и во лжи для женщины, которую узнают по такому описанию:

Б о р и с: Ах, Кудряш, как она молится, кабы ты посмотрел! Какая у ней на лице **улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится.**

К у д р я ш: Так это молодая Кабанова, что ль?

То, что хорошо для Варвары и Кудряша, не годится для Катерины. Это своеобразный вариант нравственно-психологического типа Татьяны Лариной. Но для Татьяны неважно мнение «света»; Катерина же воспитана в традициях более древней, домостроевской морали, имеющей коллективный характер и опирающейся на авторитет старших. И потому ей не за что удержаться, когда обнаруживается, что мораль эта мертва, а авторитет – мнимый. Реплика Тихона: «Вы ее погубили!» - не есть мнение автора: Тихон никак не годится на роль проводника авторского слова. Будь Кабаниха более терпимой, Катерина все равно не смогла бы жить. Ее смерть символична: это уход из патриархального мира его живой души, того, что придавало ему ценность и смысл.

Остается шелуха, мертвая оболочка. Этот мир обречен, потому что оправдания его существованию более нет. Покинутое душой тело распадается.

Центральный образ-символ драмы – *гроза*. Герои постоянно произносят это слово. – «Недели две надо мной никакой грозы не будет», - радуется Тихон, вырвавшись на время от маменьки. *Гроза* здесь – тираническая власть, попреки. Для Кулигина *гроза* – «электричество». – «Гроза нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали», - азартно спорит Дикой: для него это – кара небес. – «Изо всего-то вы себе пугал наделали... - не соглашается Кулигин. – Не гроза это, а благодать!» Для Катерины *гроза* – властный голос Бога, голос собственной совести. Варваре он не внятен. Именно таков подтекст их диалога в I действии:

В а р в а р а: Я и не знала, что ты так грозы боишься. Я вот не боюсь.

К а т е р и н а: Как, девушка, не бояться! Всякий должен бояться. Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми...

В контексте всей пьесы *гроза* – метафора очищения, катарсиса: через трагедию - гибель светлой героини (*Екатерина* (греч.) – «всегда чистая») – мир прорывается к новому состоянию, отряхает наведенный самодурами морок: даже жалкий Тихон поднимается до негодования, до упрека Кабанихе.

Известно, что вскоре после выхода пьесы история Катерины повторилась в жизни: при аналогичных обстоятельствах утопилась в Волге молодая женщина из купеческой семьи, Александра Клыкова. Реальность подтвердила «придуманный» сюжет.

Своеобразную вариацию темы Островский дал в драме «Грех да беда на кого не живет» (1862), действие которой также происходит в уездном городе. С «Грозой» ее объединяет и мотив супружеской неверности. Молодой лавочник Лев Краснов женится на дочери отставного приказного, в его понятии – «барышне». Татьяна тяготится этим, вынужденным бедностью, браком, а когда случай сталкивает ее с помещиком Бабаевым, предметом ее первого девического увлечения, трагическая развязка становится неизбежной. В этой пьесе русское национальное начало воплощено в характере не женском, а мужском. Краснов – человек сильный, страстный – боготворит жену. Не в силах снести обман и насмешку, то, что его чувством пренебрегли, он убивает Татьяну. Как раз в личности Краснова (считает Е.Г.Холодов) запечатлелся «слом времен» - старого и нового. Он смотрит на жену как на существо высшее, что было бы невозможно для мужа «домостроевской складки»; но, тем не менее, не в состоянии отрешиться от взгляда на нее как на свою собственность: «От мужа только в гроб...»

Спустя несколько лет Островский опять вернется к образу города Калинова - в комедии «Горячее сердце» (1869). Темой ее также станет разложение патриархального уклада, и можно даже провести персонажные параллели: Дикой – Курослепов, Кабаниха – Матрена, Катерина – Параша, Борис – Вася, Кулигин – Аристарх. Но все измельчало, материала для трагедии уже нет. Хотя действие пьесы отнесено за 30 лет назад, чувствуется, что ее замысел навеян более поздним временем, чем замысел «Грозы». Самодуры одурели окончательно, и даже грозная власть денег растрачивается бессмысленно, на праздные фантазии, на игру в разбойников и поливание дорожек в саду шампанским. Апокалиптические мотивы, тема «конца времен» вырождаются в бредовые алкогольные галлюцинации. Не в силах сосчитать, сколько пробили городские часы, Курослепов ужасается: «Пятнадцать!.. Боже мой, Боже мой! Дожили! Пятнадцать! До чего дожили! Пятнадцать! Да еще мало по грехам нашим! Еще то ли будет! Ежели пойти выпить для всякого случая?» Образ *грозы* замещает «лопнувшее небо», которое то и дело чудится герою в пьяном угаре:

К у р о с л е п о в: Лопнуло небо? Так немножко наискось?

Г р а д о б о е в: Да я-то что, астроном, что ли? У меня и без того дела-то по горло. Лопнуло, так починят. Нам-то какое дело!

Купец Хрюков в «Шутниках» (1864), Ахов в комедии «Не всё коту масленица» (1871) тоже норовят покуражиться, но уже не очень-то получается. Жертвы помаленьку ускользают из-под их власти. – «Куда они делись, те порядки, старые, крепкие?.. – бессильно негодует Ахов. – Отчего вы не лежите теперь в ногах у меня по-старому?..» - И слышит в ответ: - «Не всё коту масленица, бывает и великий пост».

Так в разнообразных жанровых тональностях проходит у Островского тема крушения старого мира.

Если взять другой аспект – конфликт мира и человека, то и тут, смотря по масштабу и характеру личности, писатель избирает разные жанровые ключи для его демонстрации. Драма честного, но слабого Жадова. Трагедия чистой и сильной натуры – Катерины Кабановой. И, наконец, комедия умного приспособленца – Глумова.

19.4. Судьба традиционного драматического героя в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты»

Если бы герой комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) был **только** приспособленцем – Молчалиным, ни о каком конфликте, конечно, говорить бы не приходилось. Но Егор Дмитрич Глумов – тип более сложный. В нем, по выражению А.И.Журавлевой, *Молчалин* совмещается с *Чацким*, причем первый эксплуатирует второго. От этой второй, «чацкой» половинки характера приходит и глумовское «горе»: оно тоже «от ума»; это заявленная в заглавии «простота мудреца». Неслучайна эта близость в названиях комедий Грибоедова и Островского.

Новый мир, приходящий на смену старому, обнадеживал Островского в том только смысле, что изживал, наконец, какие-то допотопные формы самодурства. Но он продолжал оставаться рыночным миром, «ярмаркой тщеславия», - он даже еще обнаженнее предстал в этом качестве. Рынок, знающий один закон: спроса и предложения - вот как он теперь выглядел. На продажу пошло всё: талант, красота, совесть. У героя новой комедии Островского тоже есть природный капитал – ум, и до определенного момента Глумов расходовал его на выходы во вкусе Чацкого:

Г л у м о в: Что я делал до сих пор? Я только злился и писал эпиграммы на всю Москву, а сам баклуши бил. Нет, довольно. Над глупыми людьми не надо смеяться, надо уметь пользоваться их слабостями. <...> Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть. Я сумею подделаться и к тузам и найду себе покровительство, вот вы увидите.

Глумов провозглашает наступление великой эпохи демагогии («говорильня»). Демагогу требуется ум, хотя бы его видимость; если ощутим недостаток в собственном, то ум продажный. Вот заветная карта Глумова. Он трепетно выслушивает поучения дурака и пустослова Мамаева, облекает в форму «трактата» убогие и карикатурно-реакционные мыслишки старого консерватора Крутицкого, тут же пишет либеральную «критику» на этот трактат от лица его идеологического «оппонента» (но такой же пустышки и бездарности) Городулина; подмазывается к ханже Турусиной, окружившей себя проходимцами, которые спекулируют на ее диком суеверии; приударяет за стареющей кокеткой Мамаевой, которая горюет, лишившись поклонников... Глумов такой, каким желают его видеть: с Мамаевым он дурак, с Крутицким – ретроград, с Городулиным – болтун-демагог новейшей формации, с Турусиной – религиозный мистик, с Мамаевой – робкий воздыхатель. Своей великолепной пластичностью Глумов, пожалуй, напоминает Чичикова, только более сознательного, более циничного, декларирующего свою философию. *Глумов*, как и обещает его фамилия, *глумится*. Не публично, разумеется. Но презрение Глумова-*Чацкого* к людям, глупостью которых пользуется Глумов-*Молчалин*,

ищет выхода и находит его – в дневнике. Дневник и становится причиной его провала, когда попадает в руки осмеянных. Вот она – «простота мудреца».

В свой черед, люди, чью глупость эксплуатирует «мудрец», глупы лишь весьма относительно. Крутицкий замечает даже, что Глумов «льстив и, как будто, немножко подленек». Вполне возможно, что и прочие в состоянии это заметить: дело не в том, что они **не могут** – они **не хотят** замечать. Зачем им эти наблюдения? Они получают от Глумова то, что им нужно. В конце концов, от его деятельности никто в комедии не пострадал – даже Маша, которую чуть было не выдали за Глумова, оторвав от ее избранника, гусара Курчаева, хладнокровно говорит своей тетке Турусиной:

« - Я московская барышня, я не пойду замуж без денег и без позволения родных. Мне Жорж Курчаев очень нравится, но если вам неуютно, я за него не пойду, и никакой чухотки со мной от этого не будет».

Демонстративно отменяются драматические сюжетные ходы: брак «без позволения» и «чухотка» в постылом замужестве.

И развязка в комедии оказывается двойственная. Не «обиженные» выговаривают Глумову, а скорее он – им. – **«Вы видели, что я притворяюсь, но вам было приятно, потому что я давал вам простор учить меня уму-разуму. Я давно умнее вас, и вы это знаете...»** - «Ну, что нам с тобой считаться – мы свои люди», - даже как-то робко замечает Мамаев. А Городулин, опасаясь дальнейших разоблачений, предупреждает Глумова репликой: «Я ни слова. Вы прелестнейший мужчина! Вот вам рука моя». Стало быть, не только «жертвы» Глумова догадывались о подлинном его лице – и сам Глумов знает, что они догадываются. Всем всё известно. В этой комедии обманов нет обманутых и нет обманщика.

Г л у м о в: Я вам нужен, господа. Без такого человека, как я, вам нельзя жить. <...> (*Крутицкому*.) Когда в кабинете, с глазу на глаз с вами, молодой человек стоит навтыяжку и, униженно поддакивая после каждого слова, говорит: «ваше превосходительство», у вас по всем членам разливается блаженство. <...> (*Мамаеву*.) Вам, дядюшка, я тоже нужен. Даже прислуга ни за какие деньги не соглашается слушать ваших наставлений, а я слушаю их даром. <...> И вам, Иван Иванович, я нужен.

Г о р о д у л и н: Нужен, нужен.

Г л у м о в: И умных фраз позаимствоваться для спича...

Г о р о д у л и н: И умных фраз для спича.

Г л у м о в: И критику вместе написать.

Г о р о д у л и н: И критику вместе написать.

Г л у м о в: И вам, тетюшка, нужен.

М а м а е в а: Я и не спорю, я вас и не виню ни в чем.

Вот подлинно неожиданное, комическое решение темы «интригана». И когда Глумов, выговорившись, в заключение обещает, что никогда не простит своего изгнания («Нет, господа, горько вам достанется»), - после его ухода повисает молчание, не менее многозначительное, чем немая сцена в «Ревизоре». Наконец оно прерывается окончательным приговором «пострадавших»:

К р у т и ц к и й: А ведь он все-таки, господа, что ни говори, деловой человек. Наказать его надо; но, я полагаю, через несколько времени можно его опять приласкать.

Г о р о д у л и н: Непременно.

М а м а е в а: Я согласен.

М а м а е в а: Уж это я беру на себя.

Этот финал как нельзя лучше подтверждает правоту слов Глумова: он нужен. Поражение его – временное, победа в перспективе – несомненна. Эту победу подтвердит и появление Глумова в качестве героя одной из более поздних пьес Островского – «Бешеные деньги» (1870).

Во второй период творчества Островского тема самодуров и «темного царства» оказывается потеснена темой «денежной». Герои его азартно, оголтело гоняются за бешеными деньгами.

19.5. Тема нравственной деградации общества в пьесах Островского. «Женитьба Бальзаминова», «Бешеные деньги», «Волки и овцы»

В богатейших вариациях развернется у Островского гоголевская тема «женитьбы» как коммерческой сделки. Драма «бедной невесты», оказывается, может быть и комедией: все зависит от ее участников. Правда, нехитрые уловки, с помощью которых молоденькая швейка ловит «благородного» жениха, вызывают скорее сочувствие автора и зрителя («Старый друг лучше новых двух», 1860). А вот прожившийся дворянчик Поль Прежнев, чающий опять зажить весело на приданое купеческой вдовушки, - образ чисто сатирический. - «Дай ты мне, коли любишь меня, пять тысяч рублей серебром», - деловито обозначает он цену своей любви молодой жене. Правда, не на ту нарвался: - «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? – тогда я ничего не буду значить!» - так же деловито объясняет Серафима («Не сошлись характерами», 1858). Самооценка очень трезвая. Этот прием невольного саморазоблачения героев Островский также подхватывает у Гоголя и удачно развивает его.

Более сложный образ создается в так называемой «бальзаминовской трилогии», объединенной сюжетом брачных похаживаний мелкого чиновника: «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь, или Женитьба Бальзаминова» (обе – 1861).

Бедный жених, в отличие от *бедной невесты*, фигура комическая. Социально бесправная, несамостоятельная женщина ограничена в выборе своей жизненной дороги; мужчина же призван активно завоевывать себе место под солнцем, и если он опустил до того, что за отсутствием каких-либо талантов, которые можно пустить в ход, превращает себя самого в товар на брачном рынке, - такой мужчина ничего, кроме презрения, вызвать не способен. Мелкий чиновник Миша Бальзаминов – как раз такой экземпляр. Он глуп и ничтожен, это живой символ мещанства: его жизненных целей, морали и даже эстетики. Своеобразную метаморфозу претерпевает мотив *шинели* - мечты, озарившей жизненный путь Акакия Акакиевича. Миша грезит «красиво», и мечта его – голубая в буквальном смысле слова:

Б а л ь з а м и н о в: Сшил бы себе голубой плащ на черной бархатной подкладке. Надо только вообразить, маменька, как мне голубой цвет к лицу! Купил бы себе серую лошадь и беговые дрожки и ездил бы по Зацепе... <...> Жилетка, будто, на мне, маменька, черная, с мелкими золотыми полосками...

Но на «ярмарку тщеславия» Мише сунуться не с чем: нет у него ни образования, ни ума, ни талантов. Однако в своем праве на красивую жизнь он уверен свято, а средство к ней лишь одно – выгодный брак. Кто может польститься на Бальзаминова? Но он, к счастью для себя не задается такими вопросами, а усердно полирует тротуары перед домами богатых невест. В первой пьесе трилогии он было знакомится с семейством купчихи Ничкиной; в следующей – с богатой вдовой Антрыгиной. Наконец, в третьей части ввязывается в авантюру с похищением девиц Пеженовых и попутно попадает к вдове Белотеловой. Постоянно Бальзаминов нарывается на конкурентов и всяческие неприятности, перемахивает через чужие заборы, его цапают за штаны азартные дворовые псы: - «Какой страм-то, маменька! Ты тут ухаживаешь, стараешься понравиться – и вдруг видят тебя из окна, что ты летишь во все лопатки. Что за вид, со стороны-то посмотреть! Невежество в высшей степени...»

И в награду за верность мечте Бальзамину достается то самое «дуракам счастье», которое сулит пословица. Трилогия Островского с ее превосходно выписанными типажам – самого Бальзаминова, его мамы, бойкой свахи Красавиной, задыхающихся от жира и лени купчих - восходит к традиции итальянской буффонной *комедии дель арте*. И главный герой, при всей своей глупости и ничтожестве, вызывает у зрителя нечто вроде

сопереживания: хочется, чтобы его злоключения увенчались хорошим концом. Миша по-детски непосредствен и незлобив; это не хищник-аферист – куда ему! – а относительно безвредный паразит. Бальзаминовское слабоумие отчасти защищает его от нашего осуждения. Он, подобно Хлестакову, парит в заоблачных сферах своих грез, откуда не видна убогая реальность:

Б а л ь з а м и н о в а: Как же ты, Миша, не подумал, куда ты увезешь невесту и на чем? Ведь для этого деньги нужны. <...>

Б а л ь з а м и н о в: А впрочем, маменька, коли правду сказать, я точно в тумане был; мне всё казалось, что коли она меня полюбит и согласится бежать со мной, вдруг сама собой явится коляска; я ее привезу в дом к нам...

Б а л ь з а м и н о в а: На эту квартиру-то?

Б а л ь з а м и н о в: Вы не поверите, маменька, как бывало начну думать, что увожу ее, так мне и представляется, что у нас дом свой, каменный, на Тверской.

В «трилогии» осмеян не сам Бальзаминов, по своему духовному убожеству не заслуживающий никаких сильных эмоций, – осмеяна воплощенная в его фигуре потребительская мечта мещанина о даровых, *бешеных деньгах*. Там, где скудоумие не может служить оправданием, драматург судит своих героев более сурово. Буффонная комедия сменяется сатирической.

«Бешеные деньги» (1870) представляют галерею уже знакомых зрителю Островского типов: разорившиеся баре, живущие кредитами и воспоминаниями о былых временах, – Телятев и Кучумов; мадам Чебоксарова, расчетливо прикидывающая, как выгоднее пристроить красавицу-дочку. Опять нарисовался берущий свой реванш Глумов. И два совершенно новых героя. Первый – делец новой формации, провинциал Васильков. Московское общество потешается над его медвежьими манерами, волжским выговором и диалектными словечками. Но среди этих людей, способных только носиться со своими претензиями и обидами на новое время, отпихнувшее их на обочину, кроме Глумова только Васильков имеет будущее, только он способен попасть в тон веку, уловить, как теперь делаются дела. Предприниматель современного типа, Васильков еще довольно смутно рисовался Островскому, и отношение автора к нему не до конца определилось, однако несомненно, что типологически эта фигура родственна образам гончаровских Штольца и Тушина. Русская литература присматривалась к ним, примеряла на них роль *героя времени*. – «В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее, – рассуждает Васильков. – Напротив, в века фантазии и возвышенных чувств плутовство имеет более простора и легче маскируется».

Второй новый герой, точнее, героиня – Лидия Чебоксарова. Если Васильков внушает автору определенные надежды, то в образе красивой бесприданницы диагностирован устрашающий симптом общественной болезни: меркантильный дух, которым заражено общество, захватил святая святых, твердыню идеала – женскую душу. В отличие от мужчины, предназначенного к общественной карьере, женщина существовала в своем мире, разумеется, не изолированном, но не так тесно и непосредственно соприкасающемся с соблазнами «деловых» компромиссов, с атмосферой духовного разврата. И вот эта стена рухнула. Лидия хладнокровно излагает маменьке свою жизненную философию, как бы полемизируя с пафосом пьесы «Бедность не порок»:

« - Порок! Что такое порок? Бояться порока, когда все порочны, и глупо, и нерасчетливо. Самый большой порок есть бедность. <...> Для меня жизнь там, где блеск, раболепство мужчин и безумная роскошь».

В душе Лидии Чебоксаровой нет места ничему, кроме жажды окружить себя оправой из нарядов и красивой обстановки. Это не инфантильность Миши Бальзаминова, а холодный цинический расчет: Лидия неглупа, ее нельзя назвать невежественной (маменька хвастается ее «образованием»), но все свое обаяние она сознательно бросает на обольщение подходящей жертвы; причем, в отличие от добродушного Бальзаминова, который увлекается по-своему искренно («Мне, маменька, все богатые невесты

красавицами кажутся»), Лидия смотрит на своих ухажеров как паук на мух. Она по расчету выходит за Василькова; обнаружив, что он умеет считать свои деньги, без колебаний бросается на шею то Телятеву, то старику Кучумову, в надежде, что он возьмет ее на содержание; предлагает себя в любовницы Глумову. Когда Василькову открывают глаза на поведение его молодой жены и он в отчаянии хочет стреляться, то получает от Лидии такую отповедь:

Л и д и я: Я притворялась, что люблю вас, притворялась с отвращением; но мне нужно было, чтоб вы заплатили наши долги. Я в этом успела, с меня довольно. Оценили ли вы мою способность притворяться? С такой способностью женщина не погибнет. Застрелитесь, пожалуйста, поскорей! Телятев, не отговаривайте его. Вы мне развяжете руки, и уж в следующий раз я не ошибусь в выборе или мужа, или... ну, сами понимаете, кого.

О своевременной реакции литературы на возникновение этого зловещего женского типа говорит то, что практически одновременно с Островским И.С. Тургенев выводит тип женщины-хищницы в романе «Дым» (1867). Правда, Ирина Осинина, в отличие от Лидии Чебоксаровой, способна на искреннее чувство, на страдания: она не столько цинична, сколько слаба и развращена привязанностью к комфорту.

Общество сверху донизу заражено алчностью: рафинированная культура «верхов», нравственный инстинкт «низов» точно испарились - царит почти неприкрытый разбой. Хозяева постоянного двора в пьесе «На бойком месте» (1865) заманивают проезжающих и опаивают их «зельем», а по ночам не гнушаются выходить и на большую дорогу. В комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1871) лавочник Епишкин для отвода глаз держит овощную торговлю, под этой вывеской промышляя скупкой краденого, причем жена его самым обыденным тоном судачит про это с соседкой:

Ф е т и н ь я: Само собой, что мы овощную и погребок только для виду держим; а настоящий наш товар темный.

М и г а ч е в а: Тут глаз да глаз нужно.

Ф е т и н ь я: Да и хлопотно. Эти самые люди приходят к нам на рассвете; ночью-то они на промысле. Ну, старику-то и тяжело. Кабы зять, так одну ночь сам, а другую зять; да вот нет избранных.

Самый сильный образ пьесы - отставной чиновник Крутицкий. Это чудовищный гибрид Акакия Акакиевича Башмачкина со Скупым рыцарем. Крутицкий полупомешан: денежный угар уже разрушил его личность, психику; безотказно работает только накопительный инстинкт. Он промышляет ростовщичеством, посылает свою племянницу по дворам побираться, а при случае рад продать ее богатому купцу. Через пьесу проходит все тот же гоголевский мотив *шинели*:

К р у т и ц к и й: Чиновник в худой шинели! А не знаешь ты, глупый человек (*оглядываясь*), что я из одной полы пять домов каменных выстрою; из другой полы пять деревень куплю. Тут и твои деньги целы. Все тут, все со мной. (*Ощупывает подкладку шинели и радостно смеется.*) Вот они, вот они!..

«Без денег жить на свете незачем», - такую записку оставляет герой пьесы «Трудовой хлеб» (1874), перед тем как пустить себе пулю в лоб. Вот нехитрая философия этого мира. Даже положительный и простоватый Гаврила в «Горячем сердце» нечаянно пародирует реплику Альбера из «Скупого рыцаря». Альбер сокрушался о поврежденных на турнире доспехах («А грудь своя, гроша ему не стоит...»); Гаврила сетует, что хозяин сломал гитару о его голову: «Голова-то у меня своя, не купленная; а за гитары-то я деньги плачу».

Одна из наиболее удачных пьес этого ряда – комедия «Волки и овцы» (1875). У нее, в отличие от большинства произведений Островского, тяготеющих к описательному и сюжетно размытому жанру «картин», очень стройная, связанная композиция в духе «французской школы», что отмечалось в критике. По мнению Е.Г.Холодова, этот факт

косвенно отражает перестройку всей пореформенной русской жизни на некий «среднеевропейский», «среднебуржуазный» манер.

Зооморфизмы в комедии очень настойчивы. – «Мы **куры, голуби...**» - приbedняется стряпчий Чугунов. О бесприданнице Глафире отзываются так: «Смотрит **лисичкой**, все движения так мягки, глазки томные, а чуть зазевался немножко, так в горло и влепится». Молодой помещик Аполлон Мурзавецкий, оболтус и бездельник, появляется только в сопровождении живой параллели – бестолкового **пса**, которого за глупость прозвали «волчьей котлеткой», хотя у него не менее гордое имя, чем у хозяина: *Тамерлан*. – «Какой же это Тамерлан? – ворчит дворецкий. – Нешто такие Тамерланы бывают? Уж много сказать про него, что Глезор, и то честь больно велика; а настоящая-то ему кличка Шалай. <...> Окромя что по курятникам яйца таскать, он другой науки не знает...». Аполлон тоже не знает другой науки, кроме как стрелять деньги да околачиваться в трактирах. Комически-символична развязка пьесы: волки таки добрались до своей «котлетки»:

М у р з а в е ц к и й: Лучшего друга, ма тант... где пистолеты?

М у р з а в е ц к а я: Что ты... грех какой!

М у р з а в е ц к и й: Нет, застрелюсь, застрелюсь!.. Уж заряжен, ма тант, заряжен.

М у р з а в е ц к а я: Ах, бедный! Как тебе это...

М у р з а в е ц к и й: Да, ма тант, лучшего друга... Близ города, среди бела дня, лучшего друга... Тамерлана... волки съели!

М у р з а в е ц к а я: Тьфу ты! А я думала...

Ч у г у н о в: Близ города, среди белого дня! Есть чему удивляться!.. Нет... Тут не то что Тамерлана, а вот сейчас, перед нашими глазами, и невесту вашу с приданым, и Михайла Борисыча с его именем волки съели, да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались! Вот это подиковинней будет.

Вот центральные «животные» образы, охватывающие всех действующих лиц пьесы: **волки** и **овцы**. Причем это не неизменный статус героев, а скорее амплуа, выступление в котором может быть и временным. Так, в комедии выведены два поколения *волков*: представители старой формации (Мурзавецкая, Чугунов) не брезгают грубым обманом, подделкой документов – и вынуждены остерегаться вмешательства закона. Новые *волки* – цепкий делец Беркутов, вкрадчивая Глафира – предпочитают действовать на законной почве. Глафира женит на себе богатого холостяка Лыняева, Беркутов (тоже «животная» фамилия!), как хищный **беркут**, уносит состоятельную вдовушку Купавину из-под носа незадачливого Мурзавецкого, попутно разоблачая махинации его тетки и Чугунова. По отношению к *овечке* Купавиной эти последние играли роль *волков*, но для Беркутова они сами являются *овцами*.

Герои комедии предельно снижены. Если Мурзавецкая лицемерит и прикидывается женщиной святой жизни, прибегая притом к услугам Чугунова для фабрикации фальшивых документов, то племянник Чугунова Горецкий, который по его заказу пишет «под чужую руку», с простодушно-откровенным цинизмом предлагает очаровавшей его Глафире:

Г о р е ц к и й: Глафира Алексеевна, позвольте для вас какую-нибудь подлость сделать.

Г л а ф и р а: Да ведь уж вы сделали.

Г о р е ц к и й: Велика ли это подлость! Да и за деньги.

Карикатурно реализуется мотив служения прекрасной даме: как рыцарь слагает к ногам возлюбленной свои подвиги, так и Горецкий предлагает всё, чем богат по части талантов. Слово «подлость» еще в ходу, но уже не пугает – «да и за деньги», стало быть не подлость вовсе. Вспоминается реплика одного из персонажей «Пучины»: «Конечно, стыдно брать по мелочи да с кислой рожей, точно ты милостыню выпрашиваешь; а ты бери с гордым видом да помногу, так ничего не стыдно будет».

Овцы этого мира – Лыняев, Купавина – не носители нравственных принципов, а просто слабохарактерные и непрактичные люди. В герои они не годятся, и лучшее, на что им можно рассчитывать, – это попасть к такому хищнику, который предпочтет их не резать, а стричь. Для Глафиры Лыняев – средство обеспечить себе положение и независимость; Купавина для Беркутова – приложение к богатому имению, а ей он полезен тем, что спасает от хищников помельче. На таких «симбиозных» отношениях строится благополучная развязка комедии.

Есть ли в современной русской жизни герой, способный вырваться из тумана этого коммерческого ажиотажа?

19.6. Судьба традиционного драматического героя в пьесе Островского «Лес»

Наряду с «Воспитанницей», а также «Волками и овцами» «Лес» (1871) принадлежит к немногочисленным «усадебным» пьесам Островского, изображающим быт помещного дворянства. Впрочем, на перекрестке дорог, где во II действии встречаются герои, стоит указатель с надписями: на правой – *В город Калинов*, на левой – *В усадьбу Пеньки, помещицы г-жи Гурмыжской*. События, стало быть, разворачиваются вблизи от Калинова, где живут да поживают Дикие и Кабанихи. И здесь та же дичь и глушь. Образ *леса* – такой же символ, как и *гроза*. Это не только место действия и объект нехитрых коммерческих сделок Гурмыжской, распродающей по дешевке на сруб (и название-то усадьбы – *Пеньки!*) строевой лес, чтобы содержать очередного любовника. *Лес* – образ темных дебрей, волчьего царства. – «Как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? – поражается Несчастливцев. – Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятся от горького житья у своих родных: лес, братец».

Это одна из наиболее сложных по структуре пьес Островского, сочетающая признаки трех жанровых разновидностей комедии: *сатирическая* (линия Гурмыжской – Буланова), *народная* (Восмибратов – Петр – Аксюша) и так называемая *высокая комедия* (Несчастливцев).

Образ Гурмыжской продолжает галерею ханжей и лицемеров, чей вздорный, азиатски-деспотичный характер часто обозначается фамилией с татарскими корнями (ср.: Уланбекова, Турусина, Мурзавецкая). Разыгрывая роль благотворительницы, отрешившейся от грубо материальных помышлений, она кончает тем, что выходит замуж за недоучку Буланова, по возрасту годящегося ей во внуки. Невежда и пошляк Буланов, ухватив таким образом за хвост свою птицу счастья, оживает и моментально преображается: начинает уверенно распоряжаться в том самом доме, где только что околачивался на сомнительных правах приживала. В этом отношении он совершенно оправдывает язвительную характеристику, которую дает ему автор устами Гурмыжской (само собой разумеется, что ирония, которой у Гурмыжской нет и в помине, привносится на авторском уровне): – «Ужасно! Он рожден повелевать, а его заставляли чему-то учиться в гимназии».

Формально интригу комедии скрепляет история бедной родственницы Гурмыжской Аксюши, которую держат в доме якобы с намерением устроить ее судьбу путем брака с Булановым, а в действительности – чтобы оправдать присутствие Буланова, которым увлеклась старуха Гурмыжская. Аксюша любит Петра, сына купца Восмибратова, который ведет с помещицей торговые операции; но Восмибратову не расчет женить сына на бесприданнице. Таким образом, и здесь всплывает «денежная» тема.

Третья линия – *высокая комедия* – связана с образом племянника Гурмыжской, внезапно появившегося после 15-летнего отсутствия. Тетка когда-то сэкономила на воспитании сироты, и не получивший приличного образования Геннадий Гурмыжский подался на сцену, в трагики: по понятиям времени – выпал из своего класса и поставил себя практически вне общества. Теперь вместо громкой дворянской фамилии у него звучный актерский псевдоним *Несчастливцев*, судьба мотает его по России в поисках труппы и ангажемента и в какой-то момент ненадолго забрасывает в усадьбу тетки, мимо которой он бредет по дороге из Керчи в Вологду. За ним увязывается случайно встреченный товарищ по несчастью, комик-пьяница Аркашка Счастливец.

Несчастливцев и оказывается тем подлинно героическим типом, который, не повторяя внешне сценическую фактуру образа Чацкого, находит в себе силы реально противостоять диктату и морали «темного», лесного царства. – «Весь своеобразный мир, всё высокое здание, воздвигнутое Островским, гримасничает перед нами, как готические соборы своими каменными ликами, и как кариатиды, впереди в этом храме, воздвигнутом русской тьме и русскому стремлению к свету, высятся три страдальческие фигуры: актера Несчастливеца, пропойцы Торцова и неверной купецкой жены Катерины», – писал А.В.Луначарский.

Сюжет комедии движется суетой вокруг тысячи рублей, которые, переходя из рук в руки, высвечивают характер своего очередного владельца. На такую сумму надувает Гурмыжскую Восмибратов при очередной сделке, и Несчастливцев своим вмешательством способствует возвращению этой тысячи. Гурмыжская вспоминает, что она как раз тысячу должна племяннику; но тут же торопится замазать это случайно вырвавшееся признание, и Несчастливцев чуть ли не силой заставляет ее вернуть долг, когда тетка начинает выживать его из дому. Тысяча рублей – последняя цена, на которой Восмибратов согласен помириться, чтобы взять Аксюшу за Петра. Но Гурмыжской больше улыбается мысль отделаться от Аксюши даром, и в конце концов эту тысячу в качестве приданого дает Несчастливцев: итак, деньги, сделав круг, опять попадают к купцу. Единственный человек, который по доброй воле и бескорыстно расстался с ними, – бродячий актер. – «Комедианты», – пренебрежительно бросает уязвленная Гурмыжская.

Н е с ч а с т л и в ц е в: Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы. Мы коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. <...> Девушка бежит топиться; кто ее толкает в воду? Тетка. Кто спасает? Актер Несчастливцев...

Слышится в комедии и отголосок «темы Чацкого»: получив деньги, Несчастливцев заказывает тройку, чтобы, захватив Аркашку и бедную Аксюшу, с шиком укатить из усадьбы Гурмыжской (ср.: «Карету мне, карету!»). Но вот счастье Аксюши устроилось, и денег на карету больше нет – остается только уйти отсюда, таким же нищим, как пришел. И Несчастливцев обращается к лакею: «Если приедет тройка, ты вороти ее, братец, в город; скажи, что господа пешком пошли».

Магия денег не имеет власти над Несчастливцевым; но он лишен родного угла, семьи, домашнего очага: это та цена, которую он платит за возможность быть бескорыстным, за право жить в мире героев любимого им Шиллера, быть Карлом Моором. Это тоже своего рода бегство от действительности, точнее – выход из нее. Там, где Любим Торцов спивается, Жадов капитулирует, а Катерина кончает с собой, – Несчастливцев уходит в идеальный мир театра, как Дон Кихот – в мир рыцарских романов. Любой комизм имеет в основе своей несоответствие; но *высокий* возникает при несоответствии идеала низменной действительности. Он характерен как раз для романа Сервантеса – это классический пример *высокого комизма*. Донкихотовское начало сильно проявлено и в Несчастливцеве: он – не классицистский герой-резонер, всегда серьезный, правильно-сучный и совершенно не смешной. Несчастливцев смешон – своими

высокопарными тирадами, не всегда безупречного вкуса и стиля, своей житейской наивностью. Но, как и Дон Кихот, он на порядок выше тех, кто его окружает - рабов денег и своих мелких дрянных страстишек.

В 1870-е гг. творчество Островского начинает постепенно клониться к новому повороту: комедийное начало не уходит из него вовсе, но понемногу отступает перед драматическими и даже мелодраматическими мотивами и сюжетами.

Практически всю жизнь Островский был признанным корифеем русской драматургии. На сцене каждый год шла премьера очередной его пьесы, а в журнале (обычно в «Отечественных записках») месяцем раньше или позже появлялась ее публикация. Но путь Островского не был легким. Всю жизнь ему приходилось сражаться с цензурой, а вдобавок с дирекцией Московских императорских театров, так как положение драматурга в этом отношении еще сложнее, чем любого другого писателя: пьеса должна жить не только на бумаге, но и на сцене. Между тем Александр II говорил, что Островский – человек талантливый, но... – «Я приезжаю в театр отдохнуть от трудов и развлечься, а посмотревши пьесы Островского, уезжаю еще более грустный и расстроенный...»

И критика (не вся, разумеется) подпевала недовольству государя. В 1860-70-е гг., на самой вершине творческого расцвета, Островского старательно «хоронили». Вот некоторые «любезные» отзывы: «Гроза» - «похабная пьеса! Никакой светской жизни, всё одни купцы да мужики». «На всякого мудреца довольно простоты» - «скомпоновано слабо и на скорую руку». «Горячее сердце» - «грубая и плоская карикатура». «Бешеные деньги» - «самая дурная из дурных пьес Островского». «Лес» - «произведение слабое». «Поздняя любовь» - «О г. Островский! Отчего вы не умерли до написания своей *Поздней любви!*». «Трудовой хлеб» - «крайне низменный уровень!» «Волки и овцы» - «карикатура и неудачный фарс». «Правда – хорошо, а счастье лучше» - «свидетельствует о явном упадке таланта». «Бесприданница» - «ни одного нового мотива»...

Сама ярость, с которой на драматурга нападали, косвенно подтверждала, что ему удалось затронуть больные стороны русской жизни.

Произведения, созданные им в последнее десятилетие, отзываются какой-то новой нотой. Есть в них, по-прежнему, и трагический пафос, и ядовитая сатира, и даже юмор – но всё это подкрашено цветом мелодрамы. Разумеется, Островский не впал в тон давно скончавшейся романтической школы – он и здесь явился новатором.

19.7. Трансформация жанра мелодрамы в творчестве Островского. «Последняя жертва»

В пьесах 1870-80-х гг. явственно звучит тема, которая раньше никогда не бывала у Островского центральной: это психология и типология любви. На первый план выдвигается образ женщины, ее самоотверженного чувства. Людмила Маргаритова («Поздняя любовь», 1873), чтобы спасти Николая Шаблова, идет на страшный риск, злоупотребляя доверием своего отца и передавая Шаблову бумаги, пропажа которых была бы для Маргаритова гибелью. Наташа Сизакова («Трудовой хлеб», 1874) желает счастья любимому ею человеку, даже когда узнает, что бесовски обобра и брошена им. Вера Филипповна, выданная замуж за старого купца Каркунова («Сердце не камень», 1879), находит утешение в безукоризненном исполнении своего долга и в благотворительности; но она не скрывает, что после смерти мужа даже под угрозой лишения наследства выйдет замуж за приказчика Ераста, хотя уже поняла, что Ераст – человек далеко не безупречный и ненадежный. Образы героинь индивидуализированы - это не типы, а характеры.

Там, где эти характеры оказываются по-человечески мелковатыми, находим мы у Островского и комедийное превращение темы. В «Невольницах» (1880) мужа держат

своих молоденьких жен под присмотром, надеясь неусыпным надзором уберечь их от греха. Романтическая Евлалия Стырова присматривает себе объект для возвышенных чувств – молодого служащего ее мужа, Мулина, не зная, что ее подруга, бойкая Софья Коблова поддерживает с ним вовсе не платонические отношения, причем подкрепляет привязанность Мулина подарками:

Е в л а л и я: Я понимаю только любовь чистую, возвышенную.

С о ф ь я: Возвышенная-то, пожалуй, еще дороже обойдется.

Е в л а л и я: Что вы, что вы! Вы меня удивляете, вы меня поражаете!

С о ф ь я: Да, конечно. Возвышенная любовь гораздо скучнее, она очень надоедает молодым людям; на нее надо много времени даром тратить. Он бы почитал что-нибудь, пошел к приятелям, поиграл в карты, а тут надо возвышаться до возвышенной любви. Это очень тяжелое занятие.

Мелодраматические мотивы – ревность, соперничество, яд – возникают и тут же благополучно испаряются, так как герои этой комедии по природе своей не способны сделаться их носителями.

Комедийно, даже водевильно интерпретирована тема безоглядной страсти в «Красавце-мужчине» (1883). Зоя, без памяти влюбленная в своего красивого мужа Аполлона Окомова, объясняет завистью все попытки окружающих убедить ее, что это заурядный альфонс, бесстыдно эксплуатирующий свой успех у женщин. Подчиняясь мужу, она готова даже принять на себя позор вины за развод, чтобы уступить место богатой невесте, на которой мог бы жениться Окомов, уже совершенно разоривший Зою. И только когда он предлагает ей роль содержанки у своего приятеля, злополучная Зоя прозревает. Как и полагается в комедии, окомовская афера разоблачена, и ему приходится скромно вернуться на место. Можно сказать, что в «Красавце-мужчине», с переменной женской роли на мужскую, повторяется сюжетная коллизия «Бешеных денег» (Васильков – Лидия Чебоксарова).

Одна из самых известных пьес этого периода – «Таланты и поклонники» (1881). Здесь Островский обратился к близкой ему теме театра. В этой среде протекала вся его жизнь, и творческая, и даже личная: в 1869 г. он обвенчался с актрисой М.В.Бахметьевой, от которой у него уже было трое детей. Островскому на собственном опыте было известно, что жизнь часто ставит актера перед жестким выбором: сцена или семья. (Этот мотив появился уже в «Лесе», в связи с образом Несчастливцева.) Отчасти виной тому были господствовавшие предрассудки эпохи; но и не только: жизнь в искусстве могла поглотить артиста полностью, не оставив места для такой привязанности, на основе которой можно было бы создать семью. Это писатель понял еще в то время, когда был страстно увлечен Л.П.Никулиной-Косицкой (одной из самых известных исполнительниц роли Катерины).

Тяжелый выбор между творческим, актерским призванием и любовью, устроенной женской судьбой как раз и стал темой «Талантов и поклонников». Провинциальная актриса Александра Негина талантлива, наделена глубоким чувством внутреннего достоинства, - но сочетание этих качеств оказывается заряжено драматическим конфликтом. Негина не хочет принимать ухаживания богатых покровителей, которые могли бы обеспечить ей успех, хорошую прессу, бенефисы... У нее есть жених, студент Петя Мелузов, - но и он, несмотря на свои передовые взгляды, не допускает мысли, что жена его может играть на сцене. Отдавшись своему чувству к Пете, выйдя за него замуж, Негина должна будет оставить театр. Решение дается ей мучительно, но оно бесповоротно: - «Я актриса... Если б я и вышла за тебя замуж, я бы скоро бросила тебя и ушла на сцену, хотя за маленькое жалованье, да только б на сцене быть. Разве я могу без театра жить?»

Другая пьеса Островского о судьбе актрисы – «Без вины виноватые» (1884) – наиболее точно отвечает жанровым признакам мелодрамы. Это история соблазненной и брошенной девушки, которая поступает в актрисы, избрав себе сценический псевдоним:

Кручинина. Спустя годы судьба сталкивает ее с сыном, которого она считает давно умершим: он тоже делается актером, под фамилией *Незнамова*. Юноша ожесточен клеймом незаконного происхождения, обидой на всех людей - прежде всего на бросивших его родителей. Перипетии, ведущие к узнаванию, и составляют сюжетную основу пьесы: женщина, обманутая возлюбленным, обретает счастье в сыне.

Творческий путь Островского завершается пьесой «Не от мира сего» (1885), где центральный образ – тоже женский. Хрупкая, нежная, идеальная Ксения чужда житейской пошлости, кипящих вокруг нее корыстных расчетов. Родственники, подбирающиеся к наследству, открывают ей глаза на грешки мужа, увлекшегося французской актрисой. Этого оказывается достаточно, чтобы женщина «не от мира сего» оставила этот мир. Критика отмечала преимущественно лирический пафос пьесы, в связи с чем даже появились определения ее как *поэмы* или *стихотворения в прозе*.

Итак, основа мелодраматического сюжета – история любви. Но в зависимости от характера главных действующих лиц эта история может разыгрываться как комедия или как драма.

Наиболее значительный у позднего Островского образец первого рода – комедия «Последняя жертва» (1877). И характеры избранных автором персонажей здесь изменили сам жанр. Первоначально Островский собирался привести брошенную Юлию Тугину к безумию, а ее погубителя Дульчина – к самоубийству. Но в итоге остались лишь намеки на возможность такого поворота событий: Юлия начинает бредить, узнав об измене Дульчина; он, услышав ложный слух о ее смерти, произносит чувствительный монолог перед ее портретом... Но это и всё. В финале, правда, Дульчин потянется к револьверу – когда финансовые его надежды потерпят крах, - но тут же одумается и предпочтет брак с купеческой вдовой Пивокуровой.

Мелодрама оборачивается комедией. Романтический герой, каким предстает красавец Дульчин в женских глазах (Ирина сравнивает его с графом Монте-Кристо), оказывается, всего-навсего марионетка в руках мошенников. Подоплеку надувательства, затеянного с участием Дульчина, хладнокровно обсуждают клубные сплетники:

М о с к в и ч: Смирней надо сидеть с деньгами-то, так целей будут.

Н а б л ю д а т е л ь: И смиренность не поможет.

Р а з н о с ч и к в е с т е й: Недавно и смиренницу одну обобрали.

И н о г о р о д н ы й: Это как же?

Н а б л ю д а т е л ь: Подпуском, как на Волге рыбу ловят.

Р а з н о с ч и к в е с т е й: Сыскали молодого человека, красивого, окопировали [экипировали] его, дали тысячи три-четыре; а он за это, в благодарность, выдал векселей на пятьдесят тысяч. Посадили его в коляску и подпустили в виде жениха, богатого помещика.

И н о г о р о д н ы й: И что же-с?

Н а б л ю д а т е л ь: Месяца через два она и заплатила за него все деньги по вексялям-то.

И н о г о р о д н ы й: Расчет тонкий, без ума такого дела не сделаешь.

Дульчин входит во вкус своей роли, рисуется, позирует; обирая Юлию, разыгрывает угрызения совести и раскаяние. Но это уже последняя ступень падения бывшего *лишнего человека*: от него осталась лишь маска, которую нацепляет на себя «красавец-мужчина» (Окоемов из комедии 1883 года – будущее Дульчина). – «Оно точно, я просил последней жертвы, - цинически рассуждает он сам с собой, прикидывая шансы вытянуть из Юлии еще что-нибудь, - да ведь это только так говорится. Последних жертв может быть много, да еще несколько уж самых последних».

Неподражаемо комична история столкновения двух *волков*, каждый из которых считает другого *овцой*: Дульчина и Ирины. Оба уверены, что словили солидный денежный куш: Дульчин купился на молву о богатом приданом Ирины, она – на слухи о его имении

(давно прожитом). Чтобы отрезать жертве пути к отступлению, Ирина является к нему на квартиру, но в это же самое время Дульчин узнает, что ее приданое – мираж.

И р и н а: Вадим, ты искал страстной любви... счастливцев, ты ее нашел!
<Бросается на шею к Вадиму.> <...> Вы завлекли меня до того, что я прибежала в вашу квартиру, в квартиру молодого человека; для меня отсюда только один выход: под венец.

Д у л ь ч и н: Можно и под венец, только нет никакой надобности.

И р и н а: Как нет надобности?

Д у л ь ч и н: Решительно никакой. У вас приданого только пять тысяч, у меня ни копейки и пропасть долгу. <...> Угодно вам идти со мной под венец?

И р и н а: Я думала, что вы очень богаты.

Д у л ь ч и н: И я думал, что вы очень богаты.

И р и н а: Как я ошиблась!

Д у л ь ч и н: И я ошибся!

И р и н а: Но как же вы говорили, что ищете страстной любви? <...>

Д у л ь ч и н: Всякий смертный имеет право желать страстной любви.

И р и н а: Скажите пожалуйста! Человек, ничего не имеющий, требует какой-то бешеной, африканской страсти. Да после этого всякий приказчик, всякий ничтожный человек... Нет, уж это извините-с. Только люди с большим состоянием могут позволять себе такие фантазии, а у вас ничего нет, и я вас презираю.

Д у л ь ч и н: На ваше презрение я желал бы вам ответить самой страстной любовью, но... что вы сказали о мужчинах, то же следует сказать и о женщинах: на страстную любовь имеют право только женщины с большим состоянием.

Однако и героиня «Последней жертвы» - обманутая и обобранная Юлия Тугина – не собирается бросать к ногам изменника остатки своего состояния и душевного спокойствия (за что, впрочем, ее трудно осуждать). Убедившись, что вести дела своим умом ей не по силам, она выходит замуж за пожилого купца Прибыткова, передав ему в качестве приданого векселя Дульчина. Вчерашнему «Монте-Кристо» светит вульгарная развязка – долговая яма, от которой его спасает другая вульгарная развязка - брак с толстухой Пивокуровой.

Этот комедийный «хэппи-энд» был, по существу, довольно грустным. Энергия страсти, порывы самоотверженности сплошь и рядом падают в пустоту: в унижении и уничтожении любви (пишет В.Я.Лакшин) Островский видел печать эпохи. Трагическую трактовку темы он дает в одном из вершинных своих созданий – драме «Бесприданница» (1878).

19.8. «Бесприданница» как социально-психологическая драма

В «Бесприданнице» Островский не только отразил сегодняшний день – в пьесе, в ее психологической атмосфере, в настроении героев и особенно Ларисы есть что-то трудноуловимое, некое предчувствие духовного и душевного кризиса рубежа веков, декаданса. Недаром драма не была оценена по достоинству при жизни автора, и настоящий успех пришел к ней лишь через 20 лет.

Снова, как и в «Грозе», перед зрителем открывается высокий берег Волги с «видом на большое пространство». Катерине он навевал мечту о полете; в первой реплике Ларисы – тоже тоска, стремление: «Я сейчас всё за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне!..» Там хорошо, где нас нет... Гибельно сбудется мечта Катерины – она полетит вниз с обрыва, и гибельно сбудется мечта Ларисы – она поедет за Волгу с Паратовым, твердо решив не возвращаться домой, и не вернется туда – живой.

Обе драмы буквально пронизаны прогностическими мотивами, репликами. Это не признак романтического фатума, отяготевшего над героями, а проступающее на поверхность чувство неизбежности трагического исхода столкновения **такой** героини с **такими** обстоятельствами. Сумасшедшая барыня пророчит гибель Катерине («в омут с красотой-то...»), сама она со страстным порывом клянется мужу в верности («умереть мне без покаяния, если я...»). Лариса вспоминает о Паратове – и тут же вздрагивает, слыша выстрел из пушки: она еще не знает, что это салют, возвещающий его прибытие. (Еще не закончится этот день, как прозвучит другой выстрел, направленный в Ларису.)

Л а р и с а: Ах, как я испугалась!

К а р а н д ы ш е в: Чего, помилуйте?

Л а р и с а: У меня нервы расстроены. Я сейчас с этой скамейки вниз смотрела, и у меня закружилась голова. Тут можно очень ушибиться?

К а р а н д ы ш е в: Ушибиться! Тут **верная смерть**: внизу мощено **камнем**...

Семантические поля *смерти* и *камня* = *мертвого камня* реализуют значения □холод, безразличие, жестокость□. Люди, подобные мертвым камням, окружают Ларису. И когда она поймет это вполне, то снова подойдет к обрыву: «Ведь так жить холодно...». Но Лариса – не Катерина, ей недостает решимости: «Жалкая слабость: жить, хоть как-нибудь, да жить... когда нельзя жить и не хочется... Какая я жалкая, несчастная. Кабы теперь меня убил кто-нибудь...». И тогда появляется Карандышев со своим пистолетом.

Одиночество Ларисы – от несовместимости с миром Бряхимова, его пошлости, трезвых денежных соображений. Она тяготится своим положением товара, выставленного на продажу. Мать за ее спиной выуживает деньги у состоятельных поклонников на подарки, якобы ко дню рождения; охотно идет навстречу расчетам Кнурова, который заранее уверен, что Лариса уйдет от мужа вскоре после свадьбы, и готовится взять ее на содержание. Вокруг красивой бесприданницы – атмосфера аукциона, «цыганского табора», которым ее зло попрекает Карандышев. Но Ларису больше всего отталкивает не безнравственность, а безобразие, бедность, мелочность мещанских расчетов и мещанских претензий. Она стыдится и матери, и жениха: в городе о них судачат, Карандышев – постоянная мишень для насмешек, особенно теперь, перед свадьбой. – «Лошадь из деревни выписал, клячу какую-то разношерстную, кучер маленький, а кафтан на нем с большого. И возит на этом верблюде-то Ларису Дмитриевну; сидит так гордо, будто на тысячных рысаках едет...» - ехидничает Вожеватов.

В отличие от Катерины, в основе характера которой лежит нравственное начало, Лариса – натура прежде всего эстетическая. Мысли о грехе, совести, долге не занимают ее. Мир и людей Лариса видит в свете своего идеала – красоты, а поскольку она очень молода, то отождествляет красоту с внешней красотостью. Если образ Катерины Кабановой выполнен Островским в стилистике народной песни, то образ Ларисы внутренне соотносится с другим жанром: *жестоким романсом* (вспомним известную экранизацию драмы). «Идеал мужчины» в глазах Ларисы – Паратов, пристрастный к эффектам и гусарскому шику. – «Это мнение умрет со мной», - горячо говорит Лариса. Почти так и станется, только в иной последовательности: она умрет, когда увидит Паратова таким, как он есть.

Красоты же настоящей в жизни, окружающей Ларису, нет вовсе - вернее, вся она воплотилась в самой героине (так же как в Катерине сосредоточился весь свет, вся духовность, излучаемая уходящим старорусским миром). Все, кто окружает Ларису, чувствуют это, но в мерках собственной системы ценностей: «Дорогой бриллиант дорогой и оправы требует», - говорит Кнуров. Из действующих лиц пьесы четверо имеют виды на Ларису, но никто из них, как сама она с горечью убеждается, не питает к ней настоящей любви; она – «вещь», как сгоряча назовет ее в финале Карандышев, услышав, что Кнуров и Вожеватов бросили жребий, кому она достанется.

Через драму повторяющимся эхом проходят реплики, подтверждающие универсальность единственной твердой истины города Бряхимова:

В о ж е в а т о в: **Всякому товару цена есть**, Мокий Парменыч. Я очень молод, а не зарвусь, лишнего не передам (I д., II явл.).

П а р а т о в: Что такое «жаль», этого я не знаю. У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; **найду выгоду, так всё продам**, что угодно (I д., VI явл.).

К н у р о в [Ларисе]: Стыда не бойтесь, осуждений не будет. Есть границы, за которые осуждение не переходит: я могу предложить вам **такое громадное содержание**, что самые злые критики чужой нравственности должны будут замолчать и разинуть рты от удивления (IV д., VIII явл.).

Наконец и сломленная Лариса вынуждена признать эту истину:

Л а р и с а [Карандышеву]: **Каждой вещи своя цена есть**... Я слишком, слишком дорога для вас. <...> (*Со слезами*) Уж если быть вещью, так одно утешение – быть дорогой, очень дорогой. Сослужите мне последнюю службу: подите пошлите ко мне Кнурова (IV д., XI явл.).

Мокий Парменыч Кнуров, чье имя постоянно возникает здесь – воплощение религии денег, живой бог капитала. Его появление подготавливается болтовней лакеев при поднятии занавеса:

И в а н: Отчего это он всё молчит?

Г а в р и л о: «Молчит!» Чудак ты. Как же ты хочешь, чтобы он разговаривал, коли у него миллионы! С кем ему разговаривать? Есть человека два-три в городе, с ними он разговаривает, а больше не с кем; ну, он и молчит. <...>

И в а н: А вот Василий Данилыч из-под горы идет. Вот тоже богатый человек, а разговорчив.

Г а в р и л о: Василий Данилыч еще молод; малодушеством занимается; еще мало себя понимает; а в лета войдет, такой же идол будет.

Таким образом, кнуровская философия разделяется в городе решительно всеми, вплоть до буфетчика, которому тоже кажется естественным, что общаться могут только люди, равные не умами, но капиталами. Реплика проникательного Гаврилы устанавливает и взаимные отношения двух действующих лиц пьесы: Вожеватов и Кнуров (как Тишка – Подхалюзин – Большов в «Своих людях...») – две возрастные стадии одного и того же типа. Это видно также в авторской характеристике Кнурова: *Из крупных дельцов последнего времени, **пожилой** человек, с громадным состоянием. О Вожеватове там же сказано: **Очень молодой** человек, один из представителей богатой торговой фирмы; по костюму европеец.*

Последняя деталь двусмысленна. Она не только указывает на желание Вожеватова следить за модой (по костюму **европеец**), но и внушает невольно мысль, что его цивилизованность – чисто внешней природы (**по костюму европеец**). В модном сюртуке расхаживает тот же дикарь, пьющий с утра шампанское, налитое в чайник («чтоб люди чего дурного не сказали»). Это, конечно, еще не беда. Хуже, что Вожеватов, который с детских лет знаком с Ларисой и считается ее другом, хладнокровно объясняет Кнурову:

В о ж е в а т о в: Да в чем моя близость? Лишний стаканчик шампанского потихоньку от матери иногда налью, песенку выучу, романы вожу, которых девушкам читать не дают.

К н у р о в: Развращаете, значит, понемножку.

В о ж е в а т о в: Да мне что! Я ведь насильно не навязываю. Что ж мне об ее нравственности заботиться; **я ей – не опекун**.

Ответ, напоминающий слова Каина: «Разве я сторож брату моему?» В конце драмы, уступая дорогу Кнурову, Вожеватов не откликнется даже на просьбу Ларисы пожалеть ее: «Не могу, ничего не могу».

По-европейски одевающийся Вожеватов, да и «блестящий барин» Паратов на очень незатейливый, средневековый манер развлекаются шутовством Робинзона;

Вожеватов разыгрывает его, приглашая в Париж. И тут композиционно скрещиваются две линии: Робинзона и Ларисы. Сразу же, как только Вожеватов поясняет, что говорил о трактире под названием «Париж», между ним и Кнуровым заходит разговор о Ларисе и о планах увезти ее в Париж (уже настоящий) в качестве содержанки. Это продолжение развития темы «товара и цены». На красивую любовницу стоит потратиться; нищего паяца можно в лучшем случае раз-другой напоить. И Робинзон, и Лариса – вещи, вся разница в стоимости.

Но и прочие обитатели этого мира тоже имеют свою твердую цену. Ослепительный Паратов, который при своем первом появлении на сцене с пренебрежением отзывается об осторожном машинисте: «Иностранец, голландец он, душа коротка; у них арифметика вместо души-то», – этот Паратов вступает в брак по расчету:

О г у д а л о в а: Понимаю: выгодно жениться хотите. А во сколько цените свою волюшку?

П а р а т о в: В полмиллиона-с.

О г у д а л о в а: Порядочно.

П а р а т о в: Дешевле, тетенька, нельзя-с, расчету нет, себе дороже, сами знаете.

Диалог с матерью Ларисы ведется в шутливо-серьезном тоне: собеседники видят друг друга насквозь. Но как только появляется сама Лариса, Паратов напускает на себя меланхолический вид. Только что он шутил с Огудаловой; недавно, узнав, что Лариса просватана, облегченно вздыхал («Теперь она выходит замуж, значит, старые счета покончены, и я могу опять явиться...»). Сейчас же он актерствует почище Робинзона, разыгрывая оскорбленного страдальца, чтобы вырвать у Ларисы признание в любви и потешить свое самолюбие. Только ради этого он пробуждает в ее душе надежды, которым не суждено сбыться. Недаром Ларисе приходит на память романс «Не искушай меня без нужды...»: она напевает его во втором действии и его же выбирает в третьем, когда гости просят ее спеть.

Но этого мало: из-за глупой стычки с Карандышевым Паратов затевает жестокий розыгрыш с целью посмеяться над ним, хотя прекрасно понимает, что любое оскорбление, нанесенное ее жениху, заденет и Ларису. Он подпоит Карандышева и пригласит Ларису на пикник за Волгу. Отдает ли он себе отчет, что Лариса понимает его приглашение как предложение руки и сердца? Ее Паратов уверяет, что увлекся, но в это плохо верится. В любом случае он **позволил себе** увлечься, зная, что это – лишь развлечение на вечер. Он сделал Ларису не просто игрушкой – средством мелкой мести раздразившему его Карандышеву. Вот ради чего разбита жизнь девушки, которую Паратов уверяет в своих чувствах.

И еще один человек говорит Ларисе о своей любви. Карандышев – один из наиболее сложных, психологически разработанных образов пьесы. Тема *маленького человека* не была новой для Островского. Были простосердечные герои из народа: Митя («Бедность не порок»), Гаврила («Горячее сердце»). Был искатель красивой жизни, дурачок Бальзаминов. Сломленный жизнью Кисельников («Пучина») и добровольно скоморошествующий Оброшенов («Шутники»). Честные труженики Маргаритов («Поздняя любовь») и Корпелов («Трудовой хлеб»). Аркадий Счастливцев – Робинзон из «Бесприданницы» – уже появлялся в «Лесе».

Но образ Карандышева дает почувствовать, что Островский – современник Достоевского. Двойственность заложена уже в самом имени героя: претенциозное *Юлий* плохо соседствует с простецким *Капитоном*; вдобавок уничтожаясь смешной фамилией (*карандыш*, по В.И.Далю – □*коротышка*, *недоросток*□).

Первое появление его в драме дает о нем впечатление невыгодное. Карандышев как будто торопится подтвердить данную ему Вожеватовым характеристику: недалекий, самолюбивый; «прежде и не слыхать его было, а теперь всё “я да я, я хочу, я желаю”». Уже первая реплика героя рекомендует его как человека с претензиями:

К а р а н д ы ш е в: Что за странная фантазия пить чай в это время? Удивляюсь.

В о ж е в а т о в: Жажда, Юлий Капитоныч, а что пить - не знаю. Посоветуйте – буду очень благодарен.

К а р а н д ы ш е в (*смотрит на часы*): Теперь – полдень, можно выпить рюмочку водки, съесть котлетку, выпить стаканчик вина хорошего. Я всегда так завтракаю.

В о ж е в а т о в (*Огудаловой*): Вот жизнь-то, Харита Игнатьевна, позавидуешь. (*Карандышеву.*) Пожил бы, кажется, хоть денек на вашем месте. Водочки да винца! Нам так нельзя-с, пожалуй, разум потеряешь. Вам можно все: **вы капиталу не проживете, потому его нет**, а уж мы такие горькие зародились на свете, у нас дела очень велики; так нам разума-то терять и нельзя.

Над ним в глаза смеются, неприкрыто называют нищим, - он, кажется, ничего не понимает и продолжает хорохориться: приглашает купцов на обед (Кнуров с изумлением оглядывает его, как бы не понимая, **что** это перед ним и почему **оно** заговорило) и очень бестактно комментирует свое намерение жениться на Ларисе, обращаясь к тому же Кнурову: «Да-с, Мокий Парменыч, я рискнул. Я и вообще всегда был выше предрассудков».

Желая «повеличаться», как называет это Огудалова, Карандышев не думая бросает тень на репутацию Ларисы: «рискнул!» Это словечко сразу напоминает о скандальных историях, связанных с попытками Огудаловой «подоить» поклонников дочери и поймать тароватого жениха.

Узнав о прибытии Паратова, Лариса предчувствует беду и умоляет Карандышева уехать. Но напрасно. Чувства к Ларисе Карандышева и Паратова одной природы - эгоистические, собственнические. Для того и другого Лариса – средство самоутверждения. Карандышеву хочется публично торжествовать победу. Из разговора его с Ларисой во II действии делается ясно, что он все-таки чувствует насмешки, но терпит их поневоле («Я много, очень много перенес уколов для своего самолюбия...»).

К а р а н д ы ш е в: Только венчаться – непременно здесь; чтоб не сказали, что мы прячемся, потому что я не жених вам, не пара, а только та соломинка, за которую хватается утопающий.

Л а р и с а: Да ведь последнее-то почти так, Юлий Капитоныч, вот это правда.

К а р а н д ы ш е в (*с сердцем*): Так правду эту вы и знайте про себя! (*Сквозь слезы.*) Пожалейте вы меня хоть сколько-нибудь! Пусть хоть посторонние-то думают, что вы любите меня, что выбор ваш был свободен.

Л а р и с а: Зачем это?

К а р а н д ы ш е в: Как зачем? Разве уж вы совсем не допускаете в человеке самолюбия?

Л а р и с а: Самолюбие! Вы только о себе! **Все себя любят!** Когда же меня-то будет любить кто-нибудь? Доведете вы меня до гибели.

Оказывается, неприглядная правда известна *маленькому человеку*, она мучает его (*с сердцем, сквозь слезы*), но он рад уже хотя бы возможности взять реванш в глазах общества. Это должно вознаградить его за равнодушие невесты. Лариса права – он любит себя (в первую очередь); но «**все себя любят**»: она тоже беспощадна к нему. В этой сцене Карандышев внушает не смех, а сострадание.

Долгожданным триумфом должен был стать карандышевский обед. - «На бутылке-то «бургонское», а в бутылке-то «киндер-бальзам» какой-то...» - страдает Робинзон. Гости потешаются над дрянным портвейном, грошовыми сигарами; над скверным оружием, развешанным на стенах, - и глухо звучит тема надвигающейся катастрофы: - «И этот пистолет пригодиться может...» - оправдывается Карандышев.

Наконец, жених предлагает тост за Ларису. Как и следовало ожидать, он опять восхваляет себя – не невесту: «Она умеет отличать золото от мишуры». Именно после этого гости находят остроумным бросить пьяного хозяина и уехать на пикник, прихватив с собой Ларису. В монологе потрясенного Карандышева – такое отчаяние и боль, что все комическое исчезает начисто.

К а р а н д ы ш е в: Да, это смешно... Я смешной человек... Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны? Я смешон – ну, смейся надо мной, смейся в глаза! Приходите ко мне обедать, пейте мое вино и ругайтесь, смейтесь надо мной – я того стою. Но разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его! Ох, ох! Как мне жить! Как мне жить!

Как бы сильно ни было потрясение, испытанное героем, жить в постоянном и трезвом сознании той правды, которая вырвалась у него в это мгновение, он не может. В последнем действии он опять пытается принять на себя роль сурового судьи, изрекающего приговор с позиции своей нравственной высоты: - «...Она имела время заметить **разницу между мной и ими**. Да, она виновата, но судить ее, кроме меня, никто не имеет права...»

Как и образ Паратова, образ Карандышева строится на контрасте. В первом случае это контраст между внешним блеском, имитацией широкой души – и трезвой, мелкой расчетливостью. Второй случай более сложный. Здесь тоже внешнее не совпадает с внутренним: Карандышев отчаянно старается «войти в роль», но у него нет для этого средств, причем нет так очевидно, что он делается общим посмешищем. Более существенно то, что раздвоена и самая личность героя: сознание Карандышева пытается убедить его, что он достоин той роли, которую стремится играть, - подсознание уверено в обратном. Рассудок и душа его находятся в разладе.

В «Бесприданнице» нет тех явных, внешних форм насилия над личностью, которые практиковало «темное царство» прошлого. Общественное мнение не давит - оно лояльно-безразлично. Никто из героев драмы не желает Ларисе зла, но гибель ее неизбежна. Мир, окружающий героиню, органически чужд красоте, которую она воплощает, так же, как мир «Грозы» был чужд нравственному началу, носительницей которого выступала Катерина. Внешний прогресс и эмансипация сами по себе бессильны дать человеку счастье – *покой и волю*, по формуле Пушкина.

19.9. «Снегурочка» - «весенняя сказка»

Особое место в творчестве Островского занимает историческая и стихотворная драматургия. В качестве бытописателя современной жизни он работал в прозе; обращаясь к сюжетам историческим и фольклорным – переходил на стихи.

И Островский, и его современник А.К.Толстой в исторической теме были наследниками А.С.Пушкина, его «Бориса Годунова». Цель трагедии, по Пушкину, - «судьба человеческая, судьба народная». Если Толстой сделал акцент на первом, то Островский – на втором. Как и следовало ожидать, Островский также обратился к переломным временам русской жизни – событиям Смуты - в драматических хрониках «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (1862), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867), «Тушино» (1867); к эпохе Ивана Грозного – в драме «Василиса Мелентьева» (1868). К XVII веку относится действие комедий «Воевода (Сон на Волге)» (1865) и «Комик XVII столетия» (1872). Опираясь на труды профессиональных историков (в частности Н.И.Костомарова), драматург стремился показать диалектику сложного столкновения интересов разных сословий русского общества – даже там, где речь шла о деле всенациональном. Подлинных исторических побед удастся достичь, когда эти частные интересы отступают, хотя бы временно, перед общим.

Однако самое значительное достижение Островского в этой группе произведений - «Снегурочка» (1873) - основана не на событиях истории, а на фольклорном материале. Сам писатель определил жанр пьесы необычно – *весенняя сказка*. Он очень дорожил этой своей вещью и огорчился, получив о ней холодный отзыв от Некрасова, в чей «Современник» обычно отправлял все новые пьесы. В критике «Снегурочка» встретила противоречивые отзывы, и премьера ее в Малом театре (с музыкой П.И.Чайковского) прошла не очень удачно: стихи Островского «задавила» помпезная постановка в оперном

стиле. Позднее с разрешения автора на текст «Снегурочки» написал одноименную оперу Н.А.Римский-Корсаков.

Остатки народных языческих обрядов в честь Ярилы, подобные тем, что описаны в «Снегурочке», Островский имел возможность наблюдать в костромском имении Щельково, которое когда-то было куплено с торгов его отцом, а в 1867 г. драматург на паях с братом Михаилом выкупил его у мачехи. Поэтические впечатления от природы Щелькова в первую очередь и вдохновили Островского на создание *весенней сказки*, предназначенной для праздничных постановок.

Фантастические сказки с элементами театральной феерии писали еще Аристофан и Шекспир. В отличие от, например, «Сна в летнюю ночь», пьеса Островского тяготеет к трагедии, хотя трагедией не является. Смещение в эту сторону как раз происходит в опере Римского-Корсакова.

Царство берендеев – не безупречная идиллия, в нем есть место имущественному неравенству, корыстным интересам (образы Бобыля и Бобылихи); но социальные мотивы для пьесы малозначимы. Правит царством мудрец и философ, блюститель мира и справедливости:

Н а р о д:

Да здравствует премудрый,
Великий Берендей,
Владыка среброкудрий,
Отец земли своей!
Для счастья народа
Богамы ты храним,
И царствует свобода
Под скипетром твоим!

Это своего рода фольклорная утопия. Но в ее мирном существовании образуется трещина. Гнев Ярилы – охлаждение Солнца – немедленно отзывается в сердцах простодушных берендеев, тесно связанных с природным миром:

Наше лето

Короткое, год от году короче
Становится, а вёсны холодней –
Туманные, сырые, точно осень,
Печальные. До половины лета
Снега лежат в оврагах и лядинах,
Из них ползут туманы по утрам <...>.
В сердцах людей заметил я остуду
Немалую; горячности любовной
Не вижу я давно у берендеев.
Исчезло в них служенье красоте...

В мифологической плоскости пьесы, которая задается Прологом, это несчастье проявляется как компромисс полярных сил мира, подчинение Весны Морозу. Дитя их брака, Снегурочка, – образ чистой, идеальной красоты и гармонии: в ней соединяются весенняя прелесть и строгая торжественность зимы. Но такое соединение неустойчиво, и сама жизнь Снегурочки держится на этом хрупком равновесии. Она дочь Весны и потому заслушивается жаркими песнями пастуха Леля. Вместе с тем она и дочь Мороза. Она хочет любить – и не может. Ей доступно ребяческое ревнивое тщеславие, но не любовь. Холодная красота, по замечанию В.И.Мильдона, чужда русскому национальному идеалу женщины, свет без тепла ближе к злу, чем к добру (ср. в драмах «Горячее сердце», «Светит, да не греет»). Холодный свет в оптике Островского темен. Идеальная холодная красота Снегурочки прогоняет тепло из людских сердец, разрывает любовные узы, соединявшие молодых берендеев с их простодушными подругами.

В этот омрачившийся мир вторгается эгоистическая личная воля, пренебрегая его вековыми законами, бросая вызов его богам и его представлениям о справедливости. Увидев Снегурочку, Мизгирь из нареченного жениха Купавы делается вероломным обманщиком. В царстве берендеев воплощена идея космического равновесия, стабильности, неизменности жизни. Поэтому так трудно им понять, что такое измена. - «Чем же и свет стоит? / Правдой и совестью / Только и держится...» - говорит Берендей. Мир поколебался. Но в свое оправдание Мизгирь дерзко ссылается на те же самые, священные для берендеев, законы природы:

М и з г и р ь:

Смотри туда, Купава! Видишь, Солнце
На западе, в лучах зари вечерней,
В пурпуровом тумане утопает!
Воротится ль оно назад?

К у п а в а:

Для Солнца

Возврата нет.

М и з г и р ь:

И для любви погасшей

Возврата нет, Купава. <...>

К чему слова! Для сердца нет указки.

Немало клятв безумных приберешь

В пылу любви, немало обещаний;

Да разве их запомнишь после? Клятвы

Цепями ты считаешь, я – словами,

Не помню их и сердца не вяжу:

Вольно ему любить и разлюбить.

Любил тебя, теперь люблю другую...

Восстановление изначальной наивной гармонии достигается ценой смерти героини. Но свой выбор Снегурочка совершает сама: - «Пусть гибну я, любви одно мгновенье / Дороже мне годов тоски и слёз».

«Снегурочка» - единственная из пьес Островского с философской проблематикой. Никакие силы Вселенной не властны навязать свою волю человеку: боги – лишь абстракции, отражения чувств его души. Потому фигуры Весны, Мороза, Ярилы в пьесе аллегорически-условны. Они не движут действие, а символически выражают происходящее. Счастье любви, которое узнает Снегурочка, возвращение радости в царство берендеев окупают ее добровольную жертву. Поэтому мудрый Берендей в финале сказки говорит слова, которые могли бы в противном случае показаться жестокими:

Снегурочки печальная кончина

И страшная гибель Мизгирия

Тревожить нас не могут; Солнце знает,

Кого карать и миловать...

Тема *весенней сказки* - вечное обновление жизни, ее бессмертие. Этот акцент задается подзаголовком: Островский не назвал пьесу ни трагедией, ни драмой. Слово *весенняя* внушает представление о бесконечном кругообразном течении природных циклов, где сама смерть – только сон, отдых природы и необходимое условие жизни.

19.10. Художественные особенности драматургии Островского

Творческая судьба Островского связана в первую очередь с Москвой, с Малым театром. Островский – один из литературных *genius loci* Москвы. Именно там его пьесы имели максимальный резонанс и находили наиболее благодарных исполнителей и аудиторию. Петербургские постановки были, как правило, менее удачны. Только в самом конце жизни драматург добился официального признания своих заслуг перед отечественным театром, которое выразилось в назначении его (в конце 1885 г.) директором Московских императорских театров и репертуара.

Театр Островского творчески развивает традицию его предшественников, в первую очередь Гоголя. В отличие от Гоголя, Островский стремился дать в каждой своей пьесе не синтетическую картину общества, а детальный анализ какой-либо отдельно взятой стороны жизни; комизму в его пьесах часто сопутствует драматизм, чего также не было у Гоголя. Взятые в целом, 47 его оригинальных пьес, где действуют 728 персонажей, каждый со своим характером, образуют целый мир, своеобразную «человеческую комедию» Островского. Такой скрупулезный, «поэлементный» анализ, в ходе которого из относительно частных этюдов складывался достаточно завершённый и целостный метаобраз, характерен для поэтики классического реализма на первом этапе его развития. Как уже было сказано, эту методику Островский воспринял от «натуральной школы».

Действие половины его пьес (22) протекает в Москве или Замоскворечье: самый русский, в понимании Островского, город (в отличие от европеизированного Петербурга) в качестве места действия давал возможность художественного исследования комплексного (человек – среда) анализа национальной жизни в «столичном» варианте. Прочие его пьесы посвящены провинции, городам поменьше и совсем маленьким, захолустным: действие пяти пьес протекает в губернском городе, семи – в уездном, в нескольких случаях оно вынесено вовсе за пределы города (например, «На бойком месте» - трактир на большой дороге).

Близость к установкам «натуральной школы» отразилась и в перемещении интереса с интриги на изображение типов и нравов - сюжет как таковой минимален и (или) не завершён, например: «В чужом пиру похмелье», «Не сошлись характерами», «Воспитанница». На родство с жанром «физиологического очерка» указывают обозначения «картины», «сцены» - именно такой подзаголовок имеют 15 его пьес. А.И.Ревякин отмечает также отдельные проявления эпического начала: распространённую экспозицию, обширные ремарки. На «вписанность» событий в общий, более широкий контекст жизни настраивает и такой приём, как начало пьесы с **ответной** реплики персонажа. Вот какими словами могут открываться пьесы Островского:

Н а д я: Нет, Лиза, ты этого не говори: какое же может быть сравнение жить в деревне али в городе?

(«Воспитанница»)

Г л у м о в (за сценой): Вот еще! Очень нужно! Идти напролом, да и кончено дело. (выходя из боковой двери.) Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте!

(«На всякого мудреца довольно простоты»)

Т е л я т е в (что-то жуёт): Ну да, ну да! (В сторону.) Когда он отстанет!

(«Бешеные деньги»)

З ы б к и н а: Ах, ах, ах! Что ты мне сказала! Что ты мне сказала! То-то, я смотрю, девушка из лица изменилась, на себя не похожа.

(«Правда – хорошо, а счастье лучше»)

Кроме «картин», Островский написал 22 комедии, 5 драм, 3 драматические хроники. Явное преобладание комедий указывает на тяготение к благополучным развязкам, хотя называть их «счастливыми» далеко не всегда уместно, да и благополучие,

как правило, имеет относительный (во всяком случае, локальный) характер. Коллизия героя получает удовлетворительное разрешение, но обстоятельства, ее породившие, остаются в неизменности.

Так, в комедии «Доходное место» взяточники разоблачены, Жадов с раскаянием возвращается к своим честным идеям – но жизнь в целом осталась такой, как была, и истории Жадова наверняка суждено повториться, если не в его собственной жизни, то в чьей-нибудь еще (возможно, и с менее удачным финалом). Очень условно счастливыми можно назвать развязки комедий «Бедная невеста», где девушка выходит замуж за старика; «На бойком месте» (действие которой происходит в трактире – настоящем разбойничьем гнезде); а особенно в поздних «комедиях» – «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые», где уж вовсе нет ничего смешного: по современным понятиям это «чистые» драмы. Тем не менее, драмами Островский назвал только 3 пьесы из современной жизни, где развязкой становится гибель главной героини: «Гроза», «Грех да беда на кого не живет» и «Бесприданница». (Есть еще «народная драма» «Не так живи, как хочется» и историческая – «Василиса Мелентьева».)

Таким образом, по сравнению с современными теоретическими представлениями Островский понимает комедию расширенно, и это опять-таки напоминает об аналогично широком смысле термина в составе сочетания *человеческая комедия* (ранее – «Божественная комедия»).

Жанр в пьесе настраивает на направление, в котором реализуется та или иная тема, коллизия, мотив. Так, в «Воспитаннице» молоденькая Надя, которую тиранит «благодетельница», угрожает утопиться. Мотив обозначается, но не получает никакого развития: пьеса заканчивается тем, что Уланбекова собирается выдать Надю замуж за беспутного пьяницу. Исполнит ли она свое намерение, а девушка – свою угрозу, неизвестно. Целью автора было не развернуть ситуацию до конца, а обрисовать типы и обстоятельства. Отсюда и «размытое» обозначение жанра: «**сцены** из деревенской жизни». Когда этот же мотив – «В Волгу кинусь!» – возникает в **драме** («Гроза»), зритель закономерно ожидает драматической развязки. Напротив, в **комедии** («Лес») Аксюша совсем было бросается в пруд, но Несчастливцев ее спасает и устраивает ее счастье.

Социальный и психологический компоненты в пьесах Островского существуют в разных «пропорциях»: иногда явно преобладает первое («Не сошлись характерами»), иногда – второе («Не от мира сего»). Но почти всегда это пьесы бытовые. Убрать из Островского быт (по словам А.И.Журавлевой) – значит получить мелодраму. Быт – не только мещанская мелочная среда, но и повседневные, естественные требования жизни, ее будничные проблемы и надежды. (Эта двойственность быта будет впоследствии очень хорошо показана у Чехова.) Движущими силами сюжета становятся поиски «трудового хлеба» или «бешеных денег», любви или богатой невесты (жениха)... смотря по человеку. Любая «идеология» у Островского соотнесена с бытом и проверяется им: пылкие речи Жадова отступают перед мечтами Полинки о новых шляпках, шиллеровские тирады Несчастливцева подтверждаются великодушной поддержкой, которую он оказывает бедной сироте Аксюше.

Не случайно Островскому довелось создать театр, демократический в самом прямом понимании этого слова. Он писал о том, что, так или иначе, составляло жизнь каждого человека. Только Некрасов еще был так общепонятен: «народные рассказы», например, Л.Н.Толстого написаны совершенно в другом ключе, чем основной массив его произведений, которые были доступны только достаточно образованной аудитории.

Отсюда предпочтение, которое Островский при создании образов своих героев отдает ярким, отчетливым краскам. Он ориентировался на публику, которая ценила, пользуясь его выражением, «сильный драматизм, крупный комизм... горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры». В.И.Немирович-Данченко, сравнивая два феномена, театр Островского и театр Чехова, писал: «Каждая фраза Паратова – каменная, а не лиственная, как у Чехова. Полутона никогда не годятся для Островского. У него свет

и тень, а не полутона». Но это не означает, что психологический рисунок Островского груб и примитивен. Яркость не тождественна одноцветности, которую реализм вообще исключает. Еще Н.А. Добролюбов заметил: «Создавать непреклонные драматические характеры, ровно и обдуманно стремящиеся к одной цели, <...> значило бы навязывать русской жизни то, чего в ней вовсе нет. Говоря по совести, никто из нас не встречал в своей жизни мрачных интриганов, систематических злодеев, сознательных иезуитов. Если у нас человек и подличает, так больше по слабости характера, если сочиняет мошеннические спекуляции, так больше оттого, что окружающие его очень уж глупы и доверчивы...»

Важным элементом в создании образа героя является речевая характеристика. Особенно это относится к драматургии, где характеристика «от повествователя» практически отсутствует, ограничиваясь скупыми авторскими ремарками. Персонажи Островского говорят соответственно своему социальному положению, характеру и ситуации. Несчастливцев («Лес») любит щеголять риторическими фигурами в духе трагических героев, роли которых он исполнял на сцене; Аполлон Мурзавецкий («Волки и овцы») – французскими словечками со сквернейшим выговором, который передается русской транскрипцией: «апрезан келькшоз», «же ву засюр», «миль пардон»:

К у п а в и н а: А вы чаю не хотите?

М у р з а в е ц к и й: Муа? Чаю? Ни за какие пряники! Жаме де ма ви! Бабье занятие!

Малообразованные герои уснащают свою речь полупонятными им и перековерканными «культурными» словами, дешевыми штампами, почерпнутыми из массовой литературы: «Вам придется отвечать за меня перед Богом, правительством и публикою. Мрачную душу мою стерегут злые демоны; я отдал ее им на жертву; я чувствую их приближение. Пистолет заряжен и ждет меня; я с радостью встречу смерть и с адским хохотом закрою глаза свои. Прежде ваш, а теперь ничей, Павлин Устрашимов» («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»). Встречаются и примеры так называемой *народной этимологии*: в нескольких пьесах персонажи употребляют слово «мараль» в значении «дурная слава», явно производя ее от глагола «марать».

В зависимости от собеседника либо от ситуации герои могут использовать речевые маски, изменять тон и манеру речи при перемене своих обстоятельств и целей (Глумов – «На всякого мудреца довольно простоты», Буланов – «Лес», Глафира – «Волки и овцы»). Например, Буланов с прислугой груб, с Аксюзей – дерзко-развязен, с Гурмыжской беседует в угодливом тоне, а сделавшись ее фаворитом и признанным женихом – самоуверенно. Бальзаминову («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!») мать читает настоящее нравоучение на эту тему:

Б а л ь з а м и н о в а: Ты все говоришь: «я гулять пойду!» Это, Миша, нехорошо. Лучше скажи: «я хочу проминаж сделать!»

Б а л ь з а м и н о в: Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше.

Б а л ь з а м и н о в а: Про кого дурно говорят, это – мараль.

Б а л ь з а м и н о в: Это я знаю-с.

Б а л ь з а м и н о в а: Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, - как про нее сказать? Дрянь? Это как-то неловко. Лучше сказать по-французски: «гольтепа!»

Б а л ь з а м и н о в: Гольтепа. Да, это хорошо.

Б а л ь з а м и н о в а: А вот если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, - это «асаже» называется.

Фамилии Островский нередко подбирает «со значением», но уклоняется от искусственно сконструированных говорящих фамилий в духе комедий классицизма. Он берет их из жизни: *Кориунов* (хищный), *Глумов* (насмешливый), *Кручинина*, *Тугина* (печальные). Несколько более сложные случаи: *Бальзаминов* (бальзамин –

распространенный комнатный цветок, ассоциируется с бедным мещанским бытом), *Подхалюзин* (подлый, подхалим и т.п.). В фамилии *Дульчина* из «Последней жертвы» слышится и итальянское «dolce» – □сладкий□, и русское «дуля», «надуть»...

Много внимания Островский уделял подбору заглавий для своих пьес. В основном они могут быть распределены по четырем категориям:

а) пословицы и поговорки: «Свои люди – сочтемся», «Бедность не порок», «На всякого мудреца довольно простоты»;

б) идиомы: «Доходное место», «Бешеные деньги», «Не от мира сего»;

в) обозначение социальной категории, к которой относятся действующие лица: «Богатые невесты», «Бесприданница», «Таланты и поклонники»;

г) символы: «Гроза», «Пучина», «Лес».

Преобладают заглавия пословичного типа, что указывает на интерес драматурга к всеобщим закономерностям жизни. Тем не менее они не заключают в себе идеи пьесы. Философия Островского, - пишет Е.Г.Холодов, - не есть философия пословицы. Отсутствует и герой-резонер. Точку зрения автора представляет вся пьеса в целом.

Еще при жизни Островский создал целую школу русской драматургии. К ней примыкали А.А.Потехин, И.Е.Чернышев, Д.В.Аверкиев; с двумя писателями Островский даже работал в соавторстве: это Н.Я.Соловьев (пьесы «Счастливый день», «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит, да не греет») и П.М.Невежин («Блажь», «Старое по-новому»). Стремясь дать широкой публике адекватное представление о произведениях великих зарубежных драматургов, Островский занимался также переводами, которых у него более сорока: У.Шекспир, Сервантес, К.Гольдони, Н.Макиавелли и многие другие.

Смерть (от приступа стенокардии) застала его за переводом «Антония и Клеопатры» Шекспира. Как создатель национального классического театра, укорененного в народной жизни и мировосприятии, Островский явился для России тем же, чем был Шекспир для Англии, а для Франции – Мольер.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Подготовьте реферат, посвященный истории изучения одной из пьес Островского (любой, по вашему выбору) в отечественном литературоведении.

2. Вспомните драматургические принципы, декларированные Гоголем в «Театральном разезде после представления новой комедии». Какие из них воплощены в пьесе «Свои люди – сочтемся»? Отчего автор изменил ее первоначальное заглавие? Почему история человека, которого ограбила и отреклась от него собственная дочь, представлена не как трагедия, а как комедия?

3. Дайте характеристику пьес «москвитянинского» периода. Какие признаки *народной комедии* вы знаете? Как они реализованы в пьесе «Бедность - не порок»?

4. Что подразумевает А.И.Журавлева, говоря о «трансформации типа Чацкого» в драматургии Островского? Как соотносится с образом Чацкого фигура Жадова в «Доходном месте»? Насколько однозначна авторская оценка героев этой комедии? Можно ли считать ее развязку «счастливой»? Почему цензура запретила постановку пьесы?

5. Изложите вкратце историю полемики вокруг драмы «Гроза». Есть ли в этой пьесе, по мнению А.И.Журавлевой, представители «нового мира»? В чем заключается суть конфликта между Катериной и Кабанихой? А суть внутреннего конфликта, происходящего в душе Катерины? Раскройте символику заглавия драмы и смысл ее финала.

6. Чем отличается «*Чацкий*-Глумов» (в комедии «На всякого мудреца довольно простоты») от «*Чацкого*-Жадова»? Можно ли кого-нибудь из них назвать *лишним человеком* (используйте «определения» этого типа, данные в романах Пушкина и

Лермонтова: см. выше)? А можно ли назвать *лишним человеком* Несчастливцева («Лес»)? Почему?

7. Какая проблема является «общим знаменателем» «бальзаминовского цикла», комедий «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Лес»? Что, по Вашему мнению, означает словечко *бальзаминовщина*? Какое изменение наблюдается в обрисовке женского образа (Лидия Чебоксарова в «Бешеных деньгах»), и чем оно знаменательно? Можно ли утверждать, что Островский осуждает своих *волков* и симпатизирует *овцам*? Объясните ответ.

8. Какие различия в характерах и жизненных установках героев предопределяют комедийную развязку мелодраматического сюжета в «Последней жертве» и трагедийную – в «Бесприданнице»? Можно ли, по вашему мнению, найти «виноватых» в несчастье Ларисы (ее мать, Паратов, Карандышев, она сама)? Чем Лариса отличается от Катерины Кабановой? Какими новыми чертами обогащается образ *маленького человека* в лице Карандышева?

9. Раскройте нравственно-философское содержание «Снегурочки». Почему автор определил пьесу, где главная героиня погибает, как *весеннюю сказку*, а не как трагедию?

10. Опишите художественные особенности драматургии Островского. По каким признакам можно определить его пьесы как реалистические? Каковы жанровые предпочтения драматурга? Чем своеобразны его комедии? В чем проявился демократичный характер театра Островского?

11. Проанализируйте самостоятельно любую из пьес Островского, по выбору, ориентируясь на методики анализа, использованные в сборнике: Анализ драматического произведения (Л., 1988). Обратите внимание на наличие или отсутствие эволюции каждого героя, совпадение в образе внешнего (имиджа) с внутренним содержанием, а также на средства создания образов персонажей при помощи:

12. а) авторской ремарки;

13. б) самохарактеристики и характеристики другими персонажами;

14. в) через их действия и отношение к другим героям;

15. г) за счет внутренних связей, возникающих между образами в структуре произведения (взаимное притяжение или отталкивание, переключки, скрытый или явный параллелизм и т.п.).

Библиографический список

Основной

1. Журавлева А.И. А.Н.Островский – комедиограф. – М., 1981.

2. Ревякин А.И. Искусство драматургии А.Н.Островского. – М., 1974.

Дополнительный

1. Билинкис Я.С. Человек без нравственных ограничений (Опыт А.Н.Островского «На всякого мудреца довольно простоты») // Анализ драматического произведения. – Л., 1988. – С.212-226.

2. Журавлева А.И. Комедия А.Н.Островского «Свои люди – сочтемся!»; «Гроза» А.Н.Островского // Анализ драматического произведения. – Л., 1988. – С.185-212.

3. Лакшин В.Я. Театр Островского. – М., 1985.

4. Лотман Л.М. Островский и русская драматургия его времени. – М.-Л., 1961.

5. Мильдон В.И. Открылась бездна... Образы времени и места в классической русской драме. – М., 1992.

6. Холодов Е.Г. Драматург на все времена. – М., 1975.

7. Холодов Е.Г. Мастерство Островского. – М., 1967.

8. Штейн А.Л. Мастер русской драмы. – М., 1973.

Лекция 20. Иван Александрович Гончаров (1812-1891)

Писатель, творчество которого стало образцом классического реализма, в отличие от большинства авторов XIX века, не принадлежал к дворянскому сословию. Гончаров родился в семье купца, проживавшего в Симбирске. После смерти отца мать отдала сыновей в Московское коммерческое училище. Там будущий автор «Обломова» проучился 8 лет, но курса все же не кончил. Душа его никак не лежала к торговой деятельности, и в 1831 г., уволившись из купеческого звания (что требовалось для поступления в университет), Гончаров пришел на словесное отделение Московского университета. По окончании, в 1835 г., он переезжает в Петербург, и начинается вполне «обыкновенная история» жизни мелкого чиновника. Некоторое разнообразие в нее внесло, пожалуй, только знакомство с семьей академика живописи Н.А.Майкова, детям которого – Аполлону и Валериану – Гончаров стал преподавать русскую словесность. Аполлон станет впоследствии видным поэтом фетовского круга, Валериан – одаренным критиком. Там, в семье Майковых, Гончаров завязал свои первые литературные знакомства и ясно осознал свое призвание. Но свои первые, подражательные опыты он предпочитал не публиковать. Только в 1845 г. Гончаров принес В.Г.Белинскому рукопись романа, от которого критик пришел в восторг. В 1847 году «Современник» его опубликовал, с огромным успехом. Это была «Обыкновенная история».

20.1. «Обыкновенная история»: спор героев и авторская позиция

Как известно, Гончаров видел в трех своих романах своего рода трилогию, хотя ни сюжет, ни персонажи их не объединяют. Писатели XIX века нечасто высказывались печатно о своих произведениях, если не считать мимоходом брошенных замечаний. Гончаров в этом отношении – счастливое исключение: чтобы избавиться от необходимости лично отвечать на вопросы любопытных, он счел за благо письменно объяснить цели и намерения, руководившие им в работе над романами. Так появилась на свет статья «Лучше поздно, чем никогда» (1879). По словам автора, общее начало его романов – последовательная идея «перехода от одной эпохи русской жизни к другой».

В «Обыкновенной истории» эта «переходность» задается с самого начала и, кажется, обещает доставить читателю немало веселых минут. Сонное поместье в провинции, ненадолго всполошенное проводами балованного молодого барчонка в столицу. А там, в Петербурге, – преуспевающий чиновник и делец, у которого день расписан по минутам, с нарастающим изумлением читает письма из деревни. Одно из них, от какого-то давным-давно забытого соседа, состоит целиком из простодушнейших поручений: похлопотать о тяжёбом деле, которое тут же подробно излагается, а заодно о патентах на три чина («и пришлите мне»); внушить «всем вельможам», что какой-то Дрожжов несправедливо оклеветан; познакомиться со стариком Костяковым, который живет где-то на Песках: «отпишите с той же почтой, не поленитесь, жив ли он, здоров ли, что делает, помнит ли меня?..» Второе послание, от не менее прочно забытой деревенской пассии, начинается словами: «Хотя рок разлучил нас, может быть, навеки и бездна лежит между нами...» И в заключение герой с изумлением узнает, что к нему на голову сваливается деревенский племянник:

«Отправляю его, моего друга, прямо к вам: не велела нигде приставать, окромя вас...

Адуев опять покачал головой.

- Глупая старуха! – проворчал он и читал:

«Он, пожалуй, по неопытности, остановился бы на постоялом дворе, но я знаю, как это может огорчить родного дядю, и внушила взъехать прямо к вам. То-то будет у вас радости при свидании! <...> Присмотрите за ним, не балуйте уж слишком-то, да и не взыскивайте очень строго <...>. И начальнику-то, у которого он будет служить, скажите, чтобы берег моего Сашеньку и обращался бы с ним понежнее пуще всего: он у меня был нежненький. Остерегайте его от вина и от карт. Ночью, - ведь вы, я чай, в одной комнате будете спать, - Сашенька привык лежать на спине: от этого, сердечный, больно стонет и мечется; вы тихонько разбудите его да перекрестите; сейчас и пройдет, а летом покрывайте ему рот платочком: он его разевает во сне, а проклятые мухи так туда и лезут под утро...»

Роман, таким образом, начинает читаться как юмористический: столкновение застойной, дремотной жизни провинции и энергичного, жесткого ритма столицы, в которой никому не интересны чужие заботы и желания. А с появлением племянника, так торжественно препорученного дядиным заботам, обозначается и второй конфликт, тесно сопряженный с первым. Александр Адуев – восторженный, пылкий романтик. Петр Иванович Адуев – холодный, трезвый прагматик. С самого начала он стремится охладить нежданного гостя, который с деревенским простодушием все норовит заключить его в объятия; и первые уроки, полученные Адуевым-младшим от дядюшки, даже как-то немного смешиваются в его голове: ворочаясь на пустой желудок в постели, он с недоумением перебирает в памяти его замечания:

«Не хорошо говорю! – думал он, - любовь и дружба не вечны? не смеется ли надо мною дядюшка? Неужели здесь такой порядок? Что же Софье и нравилось во мне особенно, как не дар слова? А любовь ее неужели не вечна?.. И неужели здесь в самом деле не ужинают?»

Соположение мыслей о вечной любви с мыслями об ужине напоминает известную характеристику Ленского: «Всегда восторженная **речь** / И **кудри** черные до плеч». Роман вообще пронизан пушкинскими реминисценциями, не говоря уже о принципе столкновения контрастных типов (Онегин и Ленский – дядя и племянник Адуевы). Пушкина охотно цитирует Александр, хотя понимает его именно в духе Ленского, как байронического поэта. – *«Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей»*, - мрачно сообщает он тетушке, забывая, что у Пушкина дальше идет: *«Всё это часто придает / Большую прелесть разговору»*.

Пушкинское отступление о двух путях, которые могли бы ожидать Ленского в жизни, включает в себя, как помним, вариант судьбы гения, посланного в мир «для славы», - и «обыкновенный удел»: охлаждение душевного пыла с утратой юности. *Обыкновенная история* - название романа Гончарова. Автор не пытается заинтриговать читателя развязкой (хотя она всё же окажется по-своему неожиданной). Ему интересен сам процесс утраты иллюзий, которые рождены возрастом и определенным складом характера. И, будучи явлением «возрастным», они исчезают неизбежно. Ирония происходящего опять-таки подчеркнута заглавием: юный романтик переживает *обыкновенную историю*, хотя мнит себя натурой исключительной. Александр полагает, что его путь в жизни – это первая версия судьбы Ленского («для блага мира / Иль хоть для славы был рожден...»), - но ему уготована вторая.

Не случайно, попытавшись осуществить свои честолюбивые писательские надежды, Александр получает от редактора замечание, что таких людей, как его герой, не бывает. – «Как не бывает? – изумляется он, - да ведь герой-то я сам». Не понимая того, он выносит себе приговор. Не существует, конечно, не его самого, Александра Адуева, - но того человека, которым он себя воображает. Он простодушно пытается разыграть в жизни роль романтического персонажа. И жизнь смеется над ним. В критическом отзыве журналиста на повесть Александра - собственное писательское кредо Гончарова: писатель «должен обозревать покойным и светлым взглядом жизнь и людей вообще, - иначе

выразит только свое *я*, до которого никому нет дела». Свой юношеский эгоцентризм, жажду славы Александр принял за талант:

- «Но зачем же, я не понимаю, вложены были в меня все эти неодолимые побуждения к творчеству?»

- Вот то-то! в тебя вложили побуждения, а самое творчество, видно, и забыли вложить, - сказал Петр Иванович, - я говорил!»

Несостоятельным оказывается и представление героя о себе как о душевно незаурядной личности. В своих понятиях о любви и дружбе Адуев-младший тоже опирается на шаблоны романтической литературы, и здесь дядя на каждом шагу сбивает его с занятых позиций, оперируя житейским здравым смыслом. Победа Адуева-старшего гарантирована, потому что он исходит не из *должного*, а из *реально-наличного*:

- «Люди не способны возвышаться до того понятия о дружбе, какая **должна быть**.

- **Если люди не способны**, так и не должна быть... - сказал Петр Иванович».

Александр – максималист и требует от жизни бессмертия (хотя бы в славе), а от преходящих чувств – вечности. Одно из первых его потрясений связано с тем, как хладнокровно Петр Иванович выбрасывает «залог любви» - кольцо и локон Софьи. Но через два года Александр уже не помнит ни о какой Софье: он влюблен в Наденьку. Восторги сменяются порывами ревности – и вот он уже проклинает неверную невесту и рвется вызвать на дуэль соперника:

- «Граф убьет тебя, как муху, а после над тобой же все будут смеяться; хорошо мщение! А ты ведь не этого хочешь: тебе бы вон хотелось истребить графа. <...>

- Тут решит Божий суд.

- Ну, так воля твоя – он решит в его пользу. Граф, говорят, в пятнадцати шагах пулю в пулю так и сажает, а для тебя, как нарочно, и промахнется! Положим даже, что суд Божий и попустил бы такую неловкость и несправедливость: ты бы как-нибудь ненарочно и убил его – что ж толку? разве ты этим воротил бы любовь красавицы? Нет, она бы тебя возненавидела, да притом тебя бы отдали в солдаты... <...> За что ты хотел стереть графа с лица земли?

- Я уж сказал вам за что! не он ли уничтожил мое блаженство? Он, как дикий зверь, ворвался...

- В овчарню! – перебил дядя.

- Похитил всё... - продолжал Александр.

- Он не похитил, а пришел, да и взял. Разве он обязан был справляться, занята ли твоя красавица или нет? <...> Да и ты сам не отдал ли ее графу обеими руками? оспаривал ли ты ее?

- Вот я и хочу оспаривать, - сказал Александр, вскочив с места, - а вы останавливаете мой благородный порыв...

- Оспаривать с дубиной в руках! – перебил дядя, - мы не в киргизской степи...»

Бедный Александр находит горькое утешение в мыслях, что он выше этих ничтожных и мелких людей, и тогда ирония жизни сокрушает этот его последний бастион, послав ему ту самую «вечную» любовь, по которой он так идеально томился. Юлия Тафаева – своего рода женская ипостась психологического типа Адуева-младшего, тоже воспитанная на чувствительных романах, - своей неизменной любовью в конце концов нагоняет на него смертельную скуку и желание бежать на край света. Припертый к стене собственными своими убеждениями, Александр вынужден негодовать на себя так же, как раньше – на других: «Как я мелок, ничтожен! нет у меня сердца! я жалок, нищ духом!»

Все дядины теории получают блистательное подтверждение. Вплоть до самого эпилога роман развивается в соответствии с читательскими ожиданиями: как уничтожающая критика провинциального романтизма, пасующего в столкновении с действительностью. Иллюзорно-сентиментальные туманы развеиваются от порывов свежего ветра: новая, буржуазная эпоха – для деловых людей, предпринимателей.

Недаром Адуев-старший – не только крупный чиновник, но и владелец фарфорового завода, приносящего хорошую прибыль. Он говорит не столько от своего лица, сколько от лица века. Этот во всех отношениях зрелый человек отстаивает в романе практическую философию **современности**, в то время как Адуев-младший представляет инфантильное, детское отношение к жизни – **прошлое**. Спор этих двух установок (с заранее ясным исходом) предопределяет доминирование в романе стихии диалога.

Однако примерно с середины романа, в самых разгар дядюшкиных над племянником торжеств, незаметно появляется параллельная тема. Она связана с образом молодой жены Адуева-старшего – Лизаветы Александровны. «Тетушка» сочувствует юноше, хотя не может не понимать практической, житейской правоты своего мужа. Ей горько видеть, как постепенно угасают порывы Александра, сменяясь разочарованием и апатией. Уже признав справедливость дядиных рассуждений, Александр все же упрекает его: он прав, но к добру ли, к месту ли его правда?

- «Вы растолковали мне, - говорил Александр, - теорию любви, обманов, измен, охлаждений... зачем? я знал все это прежде, нежели начал любить; <...> и я, в двадцать пять лет, потерял доверенность к счастью и к жизни и состарелся душой. <...> Вы научили меня не чувствовать, а разбирать, рассматривать и остерегаться людей: я рассмотрел их – и разлюбил!

- Кто ж тебя знал! Видишь, ведь ты какой приткий: я думал, что ты от этого будешь только снисходительнее к ним. Я вот знаю их, да не возненавидел...

- Что ж, ты любишь людей? – спросила Лизавета Александровна.

- **Привык**... к ним.

- **Привык!** – повторила она монотонно».

Это едва ли не единственный эпизод романа, где позиция племянника в споре выглядит более сильной, чем у дяди. Зато это эпизод (и спор) ключевой: в нем и речь идет не о частных, пусть и важных вещах, а о вопросе принципиальном. И в возражении Петра Иваныча на вопрос жены чувствуется желание уйти от невыгодного прямого ответа. Это же слово звучит и в другой сцене:

- «Но ведь вы любите же вашу жену?

- Да, конечно. Я очень к ней **привык**, но это не мешает мне делать свое дело».

В эпилоге романа размещается не развязка, как обычно, а кульминация. Читатель становится свидетелем двойной метаморфозы. Адуев-младший, пройдя все искусства, окончательно стряхивает с себя не только юношеские мечтания, но и тоску об их утрате: он делает карьеру и собирается заключить выгодный брак. Но Лизавета Александровна, подавленная сухим рационализмом раз навсегда рассчитанного существования, начинает тихо угасать, и Петр Иваныч вынужден признаться сам себе, что «она убита бесцветной и пустой жизнью»... «Холодный пот выступал у него на лбу. Он терялся в средствах, чувствуя, что для изобретения их нужно больше сердца, чем головы. А где ему взять его?»

Для поправления зла Петр Иваныч готов оставить карьеру, бизнес; ехать в Италию... Но какой неутешительный ответ он получает на свой почти заискивающий вопрос:

- «Вот у нас с тобой и помину не было об искренних излияниях, о цветах, о прогулках при луне... а ведь ты любишь же меня...

- Да, я очень... **привыкла** к тебе, - рассеянно отвечала Лизавета Александровна.

Петр Иваныч начал в задумчивости гладить бакенбарды».

Вот когда оно отзывается, это его слово, его отношение к людям и жизни.

Через весь роман лейтмотивом проходит упоминание о «желтых цветах». Петр Иваныч с неудовольствием читает сентиментальное послание своей бывшей деревенской возлюбленной, которая продолжает перебирать в памяти их давние совместные прогулки у озера. *Желтые цветы* в устах Петра Иваныча превращаются в метафору смехотворных чувствительных переживаний – «искренних излияний». И вот в эпилоге вернувшийся в Петербург племянник с торжеством попрекает дядюшку этой раскопанной им в деревне

забытой историей. Когда-то, давным-давно, Петр Иванович рвал на озере эти желтые цветы для своей красавицы, плакал, писал страстные письма... Адуев-старший был Адуевым-младшим. Теперь *младший* превращается в *старшего*; *обыкновенная история* идет своим чередом.

Но к этому моменту Адуеву-старшему уже пришлось убедиться, что его философия – не истина в последней инстанции. Авторская мысль в романе не закреплена ни за кем из персонажей, даже за Лизаветой Александровной, которая более страдающее лицо, чем герой-«идеолог». Эта мысль растворена в самой романной конструкции, которая представляет собой спор двух истин. Каждая из них в отдельности ущербна, и только взаимно дополняя друг друга они получают духовную ценность. Показав их обоюдную несостоятельность, Гончаров подводит к мысли о гармоничной, полноценной жизни, которая должна органично соединять в себе рациональное и идеальное начала, ум и сердце.

Однако в действительности, какова она есть, автор при всем желании не видит надежной почвы для такого синтеза. В превращении Адуева-младшего есть некий момент равновесия – но лишь момент. Письмо, которое он посылает Лизавете Александровне из деревни после смерти матери, заставляет ее спустя четыре года, когда она увидит его вновь, печально заметить: «Зачем это было только на словах, на бумаге, а не на деле? Это прекрасное мелькнуло, как солнце из-за туч – на одну минуту...»

Печальной иронией отзывается заключительный эпизод романа: по поводу намечающейся выгодной женитьбы Александра дядюшка – наконец-то! – разрешает себя обнять, а племянник – наконец-то! – соглашается взять займы. И то и другое комментируется замечанием: «В первый раз! – И в последний: это необыкновенный случай». Вот он, наконец, давно ожидавшийся героем «необыкновенный случай» в этой *обыкновенной истории*.

Роман Гончарова – одно из первых в русской литературе произведений, где появляется урбанистическая тема. Современная городская цивилизация ускоряет темп жизни, стимулирует энергию, деятельность – и она же вносит холод, жесткость, отчуждение в отношения между людьми («Что делать, ma tante?.. век такой», - говорит Александр). Такова оказывается цена европейского прогресса. Это не заставляет писателя цепляться за ностальгические иллюзии о патриархальном прошлом – но задуматься, нет ли средства избежать крайностей.

Когда Гончаров работал над своим следующим замыслом, пытаясь найти подступы к ответу на этот вопрос, ему было сделано достаточно неожиданное предложение. Русское правительство снаряжало кругосветную морскую экспедицию, конечной целью которой было установление торговых контактов с Японией, в то время очень основательно изолировавшейся от Европы. Для экспедиции требовался секретарь-литератор. Гончаров принял предложение и в конце 1852 г. отправился в путешествие, которое продлилось 2 года. Экспедиция прошла через три океана, побывала в Англии, Африке (которую обогнула у мыса Доброй Надежды), задержалась в Японии, посетила Яву, Сингапур, Гонконг, Шанхай, Ликейские острова, Манилу и вернулась домой через Сибирь. На основании заметок, которые писатель делал в пути, он подготовил книгу «Фрегат „Паллада“» (отдельное издание – в 1858 г.).

Жанр путешествия имел в русской литературе давнюю традицию, начиная еще от «хождений». Но в XIX веке он постепенно сделался периферийным. «Путешествия» продолжали писаться и печататься, но литературными событиями (как произведения А.Н.Радищева, Н.М.Карамзина) уже не становились. Книга Гончарова стала одним из редких исключений. Какую же цель преследовал ее автор? Сам он вспоминает, что путешествие еще у древних считалось «необходимым условием усовершенствованного воспитания», потому что «вглядыванье, вдумыванье в чужую жизнь» дает наблюдателю урок, какого не отыщешь ни в книгах, ни в школах. – «Тут непременно проведешь параллель, которая и есть искомый результат путешествия».

Этой параллелью становится постоянное сопоставление *чужого* со *своим*, иногда выходящее на поверхность текста, чаще подразумеваемое. Нельзя как следует понять свою домашнюю жизнь, не получив возможности взглянуть на нее со стороны, через сравнение с укладом и бытом иных народов. На таком сопоставлении России с другими цивилизациями и строится «Фрегат „Паллада“». Гончаров стремится ознакомить русского читателя с климатическими, географическими, этнографическими особенностями посещаемых им мест, описать их природную конкретику, людей, нравы. Но организующим началом книги становится мысль о движении истории. Это не только путешествие в пространстве, но также путешествие во времени. Передовая, промышленная Англия, увиденная Гончаровым, олицетворяет для него цивилизацию, завтрашний день России; замкнутая феодальная Япония – день вчерашний. Будущее всех народов видится писателю в поэтапном приобщении к прогрессу.

Повествование «Фрегата „Паллады“» лишено сюжета и романтических штампов, над которыми автор посмеивается. Поэтические пальмы, призванные давать в своей тени отдохновение страждущему от зноя путнику, по ближайшем рассмотрении выглядят крайне непрезентабельно: «Пальмы уныло повесили головы; ничто нейдет искать под ними прохлады: они дают столько же тени, сколько метла». Однако «антиромантическое» начало в книге сочетается с не менее сильными романтическими мотивами - особенно в описании моря. Уроженец скромного Симбирска, не привыкший к экзотическому великолепию, вынужден признать реальное существование такого пейзажа, который до этого времени казался ему условно-литературным. Отдельные страницы «Фрегата „Паллады“» сопоставимы разве только с маринами И.К.Айвазовского. Таким образом, чужие края, которые повидал писатель, действительно преподали ему тот «урок», о котором он рассуждал, и в чем-то подвинули его установившееся отношение к жизни.

Параллельно Гончаров продолжает работу над самым знаменитым своим романом, темой которого также в каком-то смысле является прошлое и будущее России.

20.2. «Обломов»: двойственный характер позиции героя. Социальное, психологическое и философское содержание понятия «обломовщина»

«Обломов» (1859) – своеобразный роман-монография, в котором охвачено 37 лет жизни одного героя. В терминологии Н.А.Вердеревской, это *линейно-биографический роман*, последовательно представляющий развитие конкретного типа (характера, личности) в конкретной социально-исторической среде.

Гоголь создавал нарицательные образы, но понятия *хлестаковщина*, *чичиковщина* родились в критике. Гончаров сам сблизил героя и выражаемое им явление русской жизни. Знаменитая статья Н.А.Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859) использует словечко, которое звучит уже в самом романе: его произносит Штольц, повторяет Обломов... В духе своей «реальной критики» Добролюбов делает роман поводом для рассуждений про общественное содержание *обломовщины*, и следом за ним литературоведение преимущественно обсуждало социальный аспект этого понятия. Между тем *обломовщина* - феномен также и психологический, и национальный, и в каком-то смысле даже философский.

Зерном, из которого вырос роман, стал фрагмент «Сон Обломова», опубликованный в 1849 году.

Время цветения «натуральной школы», пристального внимания к среде подтолкнуло Гончарова рассмотреть поближе поместную деревенскую жизнь, то «гнездо», из которого выходили русские лишние люди. «Сон Обломова» - своеобразный

гончаровский вклад в серию утопий, созданных писателями середины века, и это оказалась утопия (или антиутопия?) патриархальная, причем окрашенная грустным юмором. В романе этот эпизод занял место очень замечательное – после слов героя:

« - Однако... любопытно бы знать... **отчего я... такой?..** – сказал он опять шепотом. Веки у него закрылись совсем. – Да, отчего?.. Должно быть... **это... оттого...** - силился выговорить он и не выговорил. <...>

Сон остановил медленный и ленивый поток его мыслей и мгновенно перенес его в другую эпоху, к другим людям, в другое место, куда перенесемся за ним и мы...»

Из Обломовки выходит человек, протянувший с собой через всю жизнь чары пассивной созерцательности. Это мирный уголок, где «все идет обычным, предписанным природой порядком» и даже грозы «бывают в установленное время». Но здесь же - исходная точка, от которой начинает разворачиваться, тихо и незаметно, жизненная драма героя.

Время в Обломовке – циклическое время природы. Сама смерть, кажется, забыла дорогу сюда, настолько здесь ничего не случается. Когда попадает в руки обломовцев письмо, его долго боятся открыть: инстинкт обитателей этой идиллии остерегает их от любого вторжения внешнего мира. Понятия об этом мире у них вполне мифологические:

«Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город, но редкие езжали туда; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слыхали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак – и наконец все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю».

Выстраивается своего рода градация - степень достоверности обломовских сведений быстро уменьшается по мере удаления объекта: о губернском городе **знают**, а кое-кто даже бывал там; подальше – Саратов **или** Нижний (достоверность понижается), где никто из обломовцев не был; про Москву и Питер уже только **слыхали**, а за Питером, опять-таки, французы **или** немцы (неизвестно). Дальше простирается сфера чистого мифа, напоминающего рассказы Феклуши из «Грозы». Но Феклушу слушают невежественные купчихи, между тем как обломовская «картина мира» едина, кажется, для всех, начиная от крестьян и заканчивая их господами.

Это не *темное* царство, но *сонное*. В своем сне Обломов видит тот сон, из которого он вышел и который подточил его духовные силы еще на заре жизни. Живой, резвый мальчик угасает посреди общей лени, физической и умственной апатии, исключаяющей и желание, и самую возможность управления своей жизнью. Над обломовской утопией царит дух сказки, но иной, чем в «Снегурочке». Это чисто русская (к сожалению) сказка о Емеле-дурачке, которую автор называет «злой и коварной сатирой на наших прадедов, а может быть, еще и на нас самих». Она навеивает неопределенные грезы о странах, «где текут реки меду и молока, где никто ничего круглый год не делает» и «навсегда остается расположение полежать на печи, походить в готовом, незаработанном платье и поесть на счет доброй волшебницы».

Порочное воспитание Обломовки герой уносит за собой во взрослую жизнь. Он учится нехотя, становится «ленив и нелюбопытен» (как характеризовал Пушкин своих соотечественников). Окончив юридический факультет, Обломов не может составить простой бумаги, попадает в ловушки полуграмотного Тарантьева. Ему внушено прочное презрение к практической деятельности. Горькой авторской иронией отзывается негодующая речь Обломова в ответ на робкое сравнение его с «другими»:

« - *Другой* работает без усталы, бегают, суетится... не поработает, так и не поест. <...> Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худошав или

жалок на вид? Разве недостает мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать – есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава Богу! <...> Я воспитан нежно... ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, **хлеба себе не зарабатывал...**»

Обломов – умный, благородный человек. Тем более поразительно, что он не слышит, какой приговор сам себе произносит, хвалясь своей бесцельной, паразитической жизнью. Такую систему ценностей навязало ему воспитание; такую возможность к безделью предоставило общество. Крепостное право пожизненно обеспечивает Обломова услугами Захара и трудами еще трехсот захаров, которые вырабатывают в деревне оброк, оплачивая барское лежанье на диване. Недаром в ответ на вопрос друга: «К какому же разряду общества причисляешь ты себя?» – Обломов отвечает: «Спроси Захара».

«Штольц буквально исполнил пожелание Обломова.

- Захар! – закричал он.

Пришел Захар, с сонными глазами.

- Кто это такой лежит? – спросил Штольц. <...>

- Что за диковина? Это барин, Илья Ильич. <...>

- Барин! – повторил Штольц и закатился хохотом.

- Ну, джентльмен, - с досадой поправил Обломов.

- Нет, нет, ты барин! – продолжал с хохотом Штольц.

- Какая же разница? – сказал Обломов. – Джентльмен – такой же барин.

- Джентльмен есть такой барин, - определил Штольц, - который сам надевает чулки и сам же снимает с себя сапоги».

Обломов как бы существует только по отношению к своему крепостному рабу (*барин* – не более чем отношение: *чей-то*); и даже он едва ли не в большей степени раб Захара, чем Захар – его раб. Во всяком случае, обойтись без него Обломов не может.

В романе есть детали, заставляющие вспомнить Манилова: например, книга, раскрытая на уже пожелтевшей странице. Но личность Манилова исчерпывается образом его существования вполне: на большее он и не способен. Хотя Гоголь и имел в виду задачу воскрешения своих «мертвых душ», никому не придет в голову видеть в Манилове *лишнего человека*. Более близкий прототип Обломова – Тентетников, эскизно набросанный во II томе гоголевской поэмы. Он «принадлежал к семейству тех людей, которых на Руси много, которым имена – увальни, лежебоки, байбаки и тому подобные», - пишет Гоголь. Тентетников дает своему автору повод посокрушаться, что нет человека, способного «воздвигнуть и поднять шатаемые вечными колебаньями силы и лишенную упругости немощную волю», - нет духовного вождя и наставника, который указал бы путь в жизни тем, кто за неимением дела опускается в «байбачество».

Задача Гончарова много шире, чем обличение праздного существования помещного дворянства. Еще Добролюбов поместил фигуру героя в одну галерею с Онегиным, Печориным, Бельтовым, Рудиным... Друг от друга они отличаются, по мнению критика, темпераментом и «историческим возрастом»: Обломов еще в университете «прошел» идеи, которыми Рудин воодушевлялся в 30-35 лет; далее настает момент, когда идеи надо претворять в жизнь: время для речей миновало. Но «этого уж обломовцы не в силах снести...». Добролюбов видит *обломовщину* в праздных разглагольствований, даже в кипучей и бестолковой деятельности.

Нет, я души не растрочу моей

На муравьиной работе людей...

- гордо говорит Агарин в некрасовской «Саше». И это тоже *обломовщина*. Она - явление не только классовое, но социальное. – «В каждом из нас, - пишет Добролюбов, - сидит значительная часть Обломова».

Нельзя не заметить, что отношение критика к герою более суровое, чем у автора. Ведь к Обломову привязан энергичный, деятельный Штольц; его полюбила незаурядная девушка – даже фамилия Ольги косвенно указывает на своеобразную «предназначенность»: *Ильинская* (имя Обломова – *Илья*).

« - Ни единой фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет его на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот – никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!» - говорит о нем Штольц.

«Он не поклонится идолу зла! Да ведь почему это? Потому, что ему лень встать с дивана. А стащите его, поставьте на колени перед этим идиолом: он не в силах будет встать», - иронизирует Добролюбов.

«Здесь приходится возразить знаменитому критику, что все эти обвинения опять-таки направлены на *обломовщину* Обломова, а не на него самого, не на его «я», <...> это вовсе не предполагает, что Обломов признал идола и молится ему: его «я» осталось свободным от идолопоклонства», - уточняет Д.Н.Овсяннико-Куликовский, представитель «психологической» школы литературоведения, в своей работе «Из истории русской интеллигенции».

Как видно, отношение к себе герой Гончарова вызывает сложное. Любое утверждение, к нему относящееся, сразу напрашивается на уточнение. «Ничто не совлечет его на фальшивый путь» - да ведь и ни на какой не совлечет! Сразу вспоминается: «Не ошибается тот, кто ничего не делает». С другой стороны, что это мог бы быть за путь? Всегда приводят в пример так называемый «парад гостей» в начале романа: действительно, автор даже сделал некоторую натяжку, заставив явиться в квартиру героя, одного за другим, шесть человек. Обломов не служит, по натуре малообщителен, и появление этих незваных визитеров немного странно, тем более что сказать им Обломову, в общем, нечего. Но Гончарову важно показать, какова альтернатива обломовскому лежанию на диване. Светский щеголь, преуспевающий чиновник, либеральничавший литератор, приживал, сутяга... это всё, конечно, люди деятельные – но кому тепло или светло от их деятельности? Недаром в разговоре со Штольцем Обломов скажет: «Разве это не мертвецы? **Разве не спят они** всю жизнь сидя? Чем я виноватее их, лежа у себя дома и не заражая головы тройками и валетами? <...> Рассуждают, соображают вкривь и вкось, а самим скучно – не занимает это их; сквозь эти крики виден непробудный сон!»

Обломовская апатия двойственна по своей природе. В ней есть пассивный протест против тех форм фиктивной «деятельности», которые предлагает общество. Но этот же протест – удобный предлог для оправдания бездействия, пожизненная индульгенция для лежания на диване. Гончаров не берется растолковывать читателю, какая именно доля вины лежит на человеке, а какая – на обществе; ему тоже важнее решить, *что делать*, а не *кто виноват*. В споре со Штольцем позиции Обломова, конечно, слабоваты. Он исходит из аксиомы, что труд – только выработка средств к существованию; и тогда, разумеется, ему трудиться не нужно: он и так обеспечен. Но Штольц, со своей стороны, тоже исходит из аксиомы, только из прямо противоположной:

« - Да цель всей вашей беготни, страстей, войн, торговли и политики разве не выделка **покоя**, не стремление к этому идеалу утраченного рая?

- И утопия-то у тебя обломовская, - возразил Штольц. <...>

- Для чего же мучиться весь век?

- Для самого труда, больше ни для чего. **Труд** – образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей».

«Обломовской утопии», как ее называет Штольц и какой ее видел читатель в «Сне Обломова», в романе противостоит другая утопия, воплощенная в самом Штольце. Конечно, сказать это о человеке можно только условно – но сам автор, набросав его портрет, замечает: «Сколько Штольцев **должно явиться** под русскими именами!» *Должно* – следовательно, Гончаров сознает, что забегаает несколько вперед (как сделает и Н.Г.Чернышевский со своими *новыми людьми* - тоже персонифицированной утопией).

Кроме того – «под русскими именами». Противовес и альтернативу Обломову Гончаров нашел в герое, которого интуитивно наделил полунемецким происхождением. Автор не пожалел светлых красок для своего героя, его личности (*Stolz* – □гордый□), его деятельности, правда, обрисованной несколько расплывчато. Сам писатель признавал, что «из него слишком голо выглядывает идея». Это неудивительно, раз и сам тип такого деятеля еще только начинает, по Гончарову, формироваться. Но характерно, что апологию труда писатель вложил в уста человека с фамилией *Штольц*. Для немца высказывание «труд – цель жизни» может звучать как не нуждающееся в доказательствах.

Но русского – Обломова – оно совершенно не убеждает. Вся история России живо иллюстрировала обстоятельства, при которых обесмысливался сам труд. Страна, прошедшая через века рабства, работы не на себя, - как она могла к труду относиться? Раб ненавидит труд, рабовладелец презирает. Их идеал – *покой*; это слово и произносит Обломов.

Этот идеал ущербен – в том виде, в каком он присутствует в его сознании, в тех обстоятельствах, какие ему даны. - «На свете счастья нет, но есть покой и воля», - сказал Пушкин. - «Я ищу свободы и покоя», - повторил Лермонтов. Но какая же воля (свобода) в обществе, сплошь состоящем из рабов? Гармония нарушена изначально.

Книга Бытия повествовала: «И благословил Бог седьмой день, и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих...». Это тоже – покой, но творческий; любовное созерцание своего труда. И эта гармония также распалась в изображаемой Гончаровым жизни. *Только-покой* – идеал Обломова, *только-труд* – идеал Штольца.

Стоит повторить: *обломовщина* – явление со многими гранями. Она социальна, как продукт определенного общественного уклада, и она национальна. *Обломовщиной* болен не только Илья Ильич, но и его «гости» (и бесчисленные им подобные), которые «спят всю жизнь сидя»; и Захар (и бесчисленные другие захары), который убежден, что пыль стирать не стоит, потому что она снова наберется. Как национальное явление *обломовщина* внеклассова (Обломов = Захар); а как психологическое – даже вненациональна, хотя Д.Н.Овсяннико-Куликовский отождествлял в ней национальное и психологическое. С его точки зрения, *обломовщина* отражает дефект волевой функции, присущий русскому национальному характеру. Это психологический консерватизм, косность воли и мысли в соединении с боязнью перемен («жизнь трогает!»), тяготение к фатализму, который снимает с человека бремя личных усилий и ответственности. Такой психологический комплекс может проявиться не только у русского, разумеется; но как знаковое, типичное явление он национален. Его корни, опять-таки, уходят в историю России (см. раздел о национальном своеобразии русской культуры).

Есть у психологического аспекта *обломовщины* и другая составляющая. Духовная деятельность человека, ограниченная такими рамками («косность воли и мысли в соединении с боязнью перемен»), поневоле устремляется в единственную остающуюся доступной область – мечты. Гончаровский герой плавает в мечтах, и они получают в его глазах статус самой несомненной реальности:

«Он любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу,

или устроит он новые крестовые походы и воюет, решает участь народов, разоряет города, щадит, казнит, оказывает подвиги добра и великодушия.

Или изберет он арену мыслителя, великого художника: все поклоняются ему; он пожинает лавры; толпа гонится за ним, восклицая:

- Посмотрите, посмотрите, вот идет Обломов, наш знаменитый Илья Ильич!»

Феномен «жизни в мечте» описал в начале XX в. швейцарский психиатр Э.Блейлер. «Преобладание внутренней жизни, сопровождающееся активным уходом из внешнего мира» он назвал **аутизмом** (от «ауто» – «сам», т.е. «замкнутый на себя»). Функция этого психологического механизма – компенсаторная, он смягчает для человека неблагоприятные реальные ситуации, позволяя представить их разрешенными, осуществить свои желания – в мечте. Аутистическое мышление – нормальная реакция психики, восстанавливающей нарушенный баланс. Но, пишет Э.Блейлер, тот, кто удовлетворяется аутистическим путем, имеет меньше оснований или вовсе не имеет оснований к тому, чтобы действовать. Человек полностью погружается в мир послушных ему грез, забывая о неприятной, требующей усилий жизни. За определенной границей начинается патология, даже шизофрения.

Герой Гончарова, конечно, не болен психически. Но жизнь в воздушных замках атрофировала всякую способность к действию, всякую потребность в нем. Он начинает уже терять чувство реальности; годами обдумывая планы переустройства имения, которые так и останутся планами, он горько упрекает крестьян в неблагодарности: «Забочусь день и ночь, тружусь, иногда голова горит, сердце замирает, по ночам не спишь, ворочаешься, всё думаешь, как бы лучше... а о ком? Всё для вас, для крестьян, стало быть, и для тебя. Ты, может быть, думаешь, глядя, как я иногда покроюсь совсем одеялом с головой, что я лежу как пень да сплю; нет, не сплю я, а думаю всё крепкую думу <...>. Неблагодарные!»

Сама любовь Обломова разбилась об установившуюся неспособность **сделать** хоть что-нибудь. Единственная причина этого крушения - мысль о предсвадебных хлопотах. Жизнь его вся разместилась как бы в сослагательном наклонении: не состоялось переустройство имения, поездка за границу, свадьба... Всё осталось в мечтах.

Рисуя болезнь, погубившую доброго, светлого человека, Гончаров не мог не помыслить и о лекарстве. «Штольцевщина» - противоядие от *обломовщины*. Но как это следует понимать? Сама художественная логика романа сопротивляется мысли о голом отрицании. Вспомним еще раз: идея творческого, свободного, счастливого покоя – она представлена в романе только в совокупности обоих образов. *Покой* – идеал Обломова. *Труд* – идеал Штольца. Недаром они так тяготеют друг к другу. И здесь Гончаров, подобно как в «Обыкновенной истории», склоняется к мысли о гармоническом синтезе. Символично, что Илье Ильичу имя дано по имени отца, толкает его на пройденный уже путь; но сам он своему сыну даст имя Штольца – Андрей Ильич. И Штольцу с Ольгой поручит его воспитание. (В числе прототипов Ольги биографы Гончарова называют Е.В.Толстую, серьезное увлечение которой писатель пережил в 1855-56 гг., и «шестидесятницу» Е.П.Майкову, построившую свою жизнь по модели героев Чернышевского.)

Ольга счастлива с мужем; но автор поостерегся и здесь растворить финал в мещанском хэппи-энде. Стоит припомнить оправдывающийся тон Молотова в последнем разговоре с Надей («Молотов» Н.Г.Помяловского): он отдает себе отчет, что невольно внушил ей надежды на что-то большее, чем тихое семейное счастье. А этого большего он дать ей не может. И Ольга после нескольких лет замужества тоже начинает испытывать смутную тоску, неудовлетворенность, - то, что Штолец называет «расплатой за Прометеев огонь». Эти сомнения и вопросы Штолец (и, видимо, сам Гончаров) считает не только неминуемой, но необходимой частью духовной жизни личности, которая без них застыла бы: «Они приводят к бездне, от

которой не допросишься ничего, и с большей любовью заставляют опять глядеть на жизнь... Они вызывают на борьбу с собой уже испытанные силы, как будто затем, чтоб не давать им уснуть...». Гармония не может быть неподвижной – иначе это возрожденный призрак старой Обломовки.

Наконец, как самостоятельное значимое явление, находящее амбивалентную оценку, *обломовщина* предстает специфическим философским феноменом русской культуры. Эта культура двойственна по своим источникам; она сформирована в поле действия двух великих цивилизаций – Востока и Запада, где исторически сложились несовпадающие жизненные установки. Западная культура («фаустовского» типа) нацелена на внешний мир, его аналитическое исследование и перестройку под свои потребности. Человек Запада одержим жаждой самоутверждения, стремится к ускользающей внешней цели, будь то исполнение воли Бога или вечно движущийся прогресс. Тип личности, подобной Обломову, на Западе, как и везде, может существовать – но там он вызовет только отношение негативное или равнодушное, как пустое место. Не будет сложности, не будет и явления, достойного внимания.

Напротив, человек Востока ценит освобождение от желаний, покой. Активность ведет к катастрофе, сильное чувство чревато гибелью в себе самом. С такой точки зрения *обломовщина* тоже оценивается однозначно, но уже как норма. (Не случайно автор «завертывает» своего героя в персидский халат, «без малейшего намека на Европу», в то время как Штольцу сопутствует другая костюмная деталь: прорезиненный рабочий плащ.) Конфуцианские изречения могут показаться прямым комментарием к роману: «Мудрый деятелен, человечный покоен». – «Если не привязываться прочно к миру, то и мирская грязь не пристанет к тебе». – «Стоит лишь единожды что-либо возжелать, и ты окажешься к плену мира страстей».

С позиций восточной системы ценностей Обломов – «положительный» герой, Штольц – «отрицательный»; с позиций западной – наоборот. Ни с точки зрения Востока, ни с точки зрения Запада *обломовщина* не существует как сложное многогранное явление. Его восприятие в таком качестве есть именно факт русской культуры, и в этом смысле «Обломов» – один из самых русских романов, отражающий национальное мироотношение, национальную сущность.

«Обломов» писался более десяти лет. В это время (с 1855 по 1867 гг.) Гончаров служит в должности цензора. Благодаря его участию были пропущены в печать романы Лажечникова, лермонтовский «Демон», сборник стихотворений Некрасова, «Записки охотника» Тургенева, «Тысяча душ» Писемского, «Очерки бурсы» Помяловского и многое другое.

Параллельно – и тоже очень медленно – шла работа над другим романом, рабочие названия которого постоянно менялись.

20.3. «Обрыв»: размышления о будущем России

В отличие от диалогической «Обыкновенной истории» и моноцентрического «Обломова», заключительный роман гончаровской «трилогии» – многоплановый. Он вышел в свет в 1869 году. В статье «Лучше поздно, чем никогда» писатель замечал: «В «Обрыве» больше и прежде всего меня занимали три лица: *Райский*, *Бабушка* и *Вера*, но особенно Райский». Первоначальные заглавия романа – «Эпизоды из жизни Райского», «Художник», «Вера» – только на заключительной стадии уступили место обобщающему символу: *Обрыв*. В него встроена та же семантика раскола, распада, что и в фамилию-заглавие *Обломов*. Жизнь раздроблена, лишена цельности.

Действие первых двух романов Гончарова происходит главным образом в Петербурге. Напротив, в «Обрыве» оно в основном протекает в самом сердце России, на берегу Волги.

Райский – наследник Обломова эпохи *Пробуждения*, как называет Гончаров новый этап жизни страны. Впечатлительная, артистическая натура героя также «унаследована» им от Обломова (вспомним «музыкальные» страницы второго романа); но Райский наделен живым, беспокойным темпераментом. Этого, однако, оказывается недостаточно, чтобы «проснуться» вполне. Райский бросается от одного увлечения к другому, пишет, рисует, музицирует, интересуется людьми (особенно женщинами) и всячески старается их растормошить. Массу сил он тратит на попытку пробудить от невозмутимого спокойствия свою кузину Софью Беловодову; пытается «развивать» Марфеньку, претендует на такую же роль при Вере. Но результат оказывается очень скромным, и неудивительно. Райский рассказывает светской красавице Беловодовой о тяжелой крестьянской жизни – и она, сама того не желая, смущает его вопросом: «**А вы сами, cousin, что делаете с этими несчастными:** ведь у вас тоже есть мужики и эти... бабы?» Весь пафос Райского тут же увядает, и пламенная речь сменяется бормотанием: «Знаю кое-что, **говорю об этом**, вот хоть бы и теперь, иногда пишу, спорю <...>. Но, кроме того, я выбрал себе дело: я люблю искусство и... немного занимаюсь... живописью, музыкой... пишу... - досказал он тихо, и смотрел на конец своего сапога».

Замешательство Райского обнаруживает для него самого, что ответить ему нечего. Видимость бурной деятельности сводится всё к тем же речам, которые еще Добролюбов ставил на вид русским *Обломовым*, да к любительским потугам в искусстве. Комментируя свой замысел, Гончаров замечал, что его герой – носитель очень яркой русской черты: *дилетантизма*. Творческая одаренность в сочетании с духовной ленью, обломовским наследием, заставляет Райского цепляться за тезис о том, что труд – удел бездарности («Рисовать с бюстов, пилить по струнам – годы!»), а таланту достаточно прийти и взять свое. Профессора восхищаются живо прописанными лицами в его картине, - но фигуры!

« - Эта нога короче, у Андромахи плечо не на месте... <...> У вас есть талант, это видно. Учитесь; со временем...» - «Всё учитесь: со временем!» – думал Райский. А ему бы хотелось – не учась – и сейчас».

Сосед досаждал Райскому пикианьем на виолончели: пятьдесят, сто раз звучат одни и те же технические пассажи. И вдруг до него доносится волшебная мелодия. - «Откуда он взял эти звуки? Кто их дал ему? Ужели месяцы и годы ослиного терпения и упорства?»

Обломовская «наследственность» героя поддерживает в нем потребительское отношение к жизни. Талантливый лентяй не чувствует ответственности, возлагаемой на него талантом: необходимости работать над ним, развивать - он желает даром стричь с него купоны в виде удовольствия и славы («Посмотрите, посмотрите, вот идет Обломов, наш знаменитый Илья Ильич!»). Это же отношение Райский переносит и на людей, из любопытства производя над ними психологические эксперименты, наблюдая, прикидывая. Раскинувшееся перед ним поместье – «широкая рама для романа». – «Будем же смотреть, что за сюжеты бог дал мне? Марфенька, бабушка, Верочка – на что они годятся: в роман, в драму или только в идиллию?» Софья – натура для картины; Наташа – для очерка. Ни картина, ни очерк не окончены.

За национально-характерным («русский дилетантизм») в Райском просвечивает типическое. – «Ты просто – Дон-Жуан!» - говорит ему Аянов. Пылкое и притом потребительское поклонение красоте естественно превращает Райского в поклонника женщин.

Как и Тургенев, Гончаров много места отводит в своих произведениях теме любви; она приобретает у него особое значение. Оба автора видели серьезную проблему в утрате цельности человеком и жизнью. Любовь – самое могущественное выражение порыва к синтезу, к гармонии. Но процесс распада зашел далеко, а внешние обстоятельства так далеки от гармонии...

В «Обыкновенной истории», в «Обломове» через любовные истории героев проверяются и их взгляды на жизнь, и их человеческая ценность. В «Обрыве»

Гончаров, по собственному его замечанию, исчерпал почти все образы страстей. Это своего рода «энциклопедия любви». Литературовед В.А.Недзвецкий в своем анализе романа подробно останавливается на этом вопросе.

Действительно, такого многообразия оттенков чувства, страсти (в пределах одного произведения) русская литература до Гончарова не знала. Исключительной тонкостью разработки отличаются и женские характеры. Еще Белинский и Добролюбов восхищались, как шедеврами, женскими портретами в первых двух романах писателя; в «Обрыве» же он, можно сказать, превзошел сам себя.

Почти на грани того, что допускалось строгими понятиями времени, Гончаров касается даже темы слепого, темного плотского влечения, животной «сексуальности». В «Обрыве» эта линия связана в первую очередь с образом «крепостной Мессалины» - Марины, живого воплощения стихии *вечно женского* (в противоположность идеальному *вечно женственному*). На этом уровне нельзя говорить о любви в ее человеческом смысле – это всего лишь проявление ее физиологического «фундамента» в чистом виде. Однако это темное инстинктивное начало дремлет и в духовно развитых людях, с чем приходится столкнуться, например, Райскому (сцена свидания с Марфенькой, ч. II, гл. XIII).

Напротив, полностью сублимировано от физиологии (и так же далеко от любви в собственном смысле слова) неразборчивое кокетство Полины Карповны Крицкой, идущее «от головы», питаемое скукой праздной жизни и глупым тщеславием молодящейся провинциальной «львицы», привыкшей коллекционировать поклонников.

Ступенью выше находится эротизм, своеобразно стилизованный через связь с «античной» темой: Ульяна, жена учителя-латиниста Леонтия Козлова, пожизненно поработанного ее красотой, профилем «античной камеи». Магнетическое воздействие красоты Ульяны на мужчин – чары внешней формы, заставляющей Райского досадливо размышлять, что эта «римская голова полна тьмы, а сердце пустоты», - что, впрочем, не мешает и ему поддаться этому победному магнетизму.

Иначе, с другой стороны с античной темой связан в «Обрыве» образ Софьи Беловодовой, которой сопутствуют настойчивые сравнения с прекрасной мраморной статуей, Пигмалионом которой Райский тщетно желает стать. Это красота холодная, бесстрастная и безупречная; перед ее невозмутимостью «русскому Дон-Жуану» приходится отступить.

Культурные ассоциации в любовной теме «Обрыва» вообще очень богаты. Гончаров показывает своего рода современные вариации характерных культурно-исторических стилей, интерпретаций чувства. Наряду с античным поклонением физической красоте, это поклонение платоническое, в «средневековом» духе: линия Ватутина и Татьяны Марковны. В конце романа их прошлые отношения проясняются для читателя и накладываются на модель «рыцарь и прекрасная дама» (Волохов пренебрежительно именуется Ватутина «сахарный маркиз»).

Как трогательная сентиментальная повесть оформлена история любви Райского и Наташи. Она даже жанрово закреплена в таком качестве: читатель узнает о ней из написанного Райским «легкого очерка».

Любовь-идиллия, мещанский бидермейер – невинное, послушное природе и авторитету старших чувство, связывающее Марфеньку и Викентьева. Оно находит для себя единственно возможное проявление в браке. Марфенька – идеальная будущая жена, мать и хозяйка, кроткая и простодушная. Имя героини отсылает к древнему прототипу: евангельской Марфе, домовитой и хозяйственной, патриархальной и чисто земной (при всей своей идеальности) женщине. Гончаров мыслил свою героиню как вариант того вечно женского типа, который у Пушкина представлен в образе Ольги Лариной. Татьяна и Ольга, по Гончарову, представляют две взаимодополняющие стихии жизни: традиция, послушание, доверие к авторитету – и

страстный поиск нового, самостоятельного пути. К образу Татьяны восходит одна из центральных фигур романа – Вера.

Райского приковывает к Вере романтическая любовь-страсть, ревнивая и проходящая в своем развитии разные стадии. Появление Веры долго подготавливается: проходит третья часть романа, прежде чем эта загадочная фигура выступает на сцену – и долго еще остается загадочной. Она внушает Райскому любопытство, эгоистический интерес, приступы мучительной ревности к неизвестному сопернику; желание уехать, чтобы положить конец своим страданиям, а вместе с тем желание длить их и дальше. Он терзает и Веру, наконец оскорбляет ее, - и только пройдя через стыд и раскаяние, поднимается до способности сочувствия, горячего желания оказать Вере помощь и защиту.

Имя Веры в каком-то смысле тоже символично. Поместье Малиновка, где происходит основное действие романа, повествователь сравнивает с «эдемом», райским садом до грехопадения. *Райский* – фамилия героя, который на протяжении всего романа ищет свою *веру* в жизни, и *Вера* является ему в образе живой, но ускользающей от него девушки. *Вера* не дается в руки просто так. Мотив *райского сада* и *грехопадения* подкрепляется также в описании знакомства Веры с Марком Волоховым: он срывает (чужие = запретные) *яблоки*.

С чувством Веры к Волохову в романе связана тема любви – заблуждения сердца. Она рождается из губительного любопытства, самолюбивого желания воздействовать на чужую душу и ум; из сердечной неискренности и стремления жить по своей воле. Волохову суждено разыграть роль *змия-искусителя*, после чего померкнет безмятежная красота *Эдема*. В символическом видении предстает образ пустых полей с полыньей, лопухом и крапивой; сада, поросшего «былием». Изменилась, струнулась с места человеческая жизнь - изменилась и природа, утратив свою безмятежность: в конце романа, как будто впервые в этом мире, приходит осень: улетели птицы, обнажается роща, и Волга почернела; «на всем лежал какой-то туман».

Другого рода – любовь Тушина к Вере: по словам Гончарова, «глубокая, разумно человеческая, основанная на сознании и убеждении в нравственных совершенствах Веры» («Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“»). Ответная привязанность Веры ближе к теплой, спокойной дружбе, основанной на уважении и приязни: еще один лик возможной (в будущем) любви.

Через любовный сюжет проводит Гончаров и социально-историческую проблематику своего романа. В «Обрыве» он дает оценку путям русского прогресса, его опасностям и перспективам. И здесь, как в предшествующих произведениях, будущее видится ему вырастающим из завоеваний многовековой русской культуры, соединения ее традиций с европейской цивилизованностью.

Недаром именно Гончаров первым дал глубокую оценку «Горю от ума» в статье «Миллион терзаний» (1872): он увидел в пьесе Грибоедова то, что волновало и занимало его самого - вечную борьбу старого с новым. В «Обрыве» отражается глубокое убеждение писателя, что прогресс – не механическая «отмена» одного другим. Движение вперед, порывающее с традициями, для Гончарова не имеет будущего, это – *обрыв*. Но так же не имеет будущего и консервация патриархальности. О безнадежной наивности свидетельствуют слова одного из героев романа, Леонтия Козлова: «Вся программа, и общественной и единичной жизни, у нас позади: все образцы даны нам». Простодушный учитель древних языков не видит даже того, что происходит даже у него дома. Привязанность к давно минувшим временам сделала Козлова слепым в окружающей его жизни.

Для Гончарова нет *правды* и *лжи*, стабильно закрепленных за *старым* и *новым*. Есть *старая ложь* – в романе это образ подлеца и взяточника генерала Тычкова, которого терпят и даже лебезят перед ним – но только до поры до времени.

Старая правда воплощена в образах Татьяны Марковны Бережковой – «бабушки» - и Марфеньки, ее живого продолжения. В конце романа Гончаров раскрывает и символический подтекст этого образа, говоря о «великой бабушке – России». Татьяна Марковна, по словам Гончарова, - «старая, консервативная русская жизнь». В ней предстают нераспавшимися те ее начала, которые в «Грозе» А.Н.Островского оказались обособлены в Кабанихе и Катерине: форма и дух патриархального уклада. Действительно, своей властностью и приверженностью к обычаям Бережкова внешне может напомнить Кабаниху; но ее сердечная теплота, человечность указывают на то, что здесь *старая правда* сохранила свою цельность и жизнеспособность, в отличие от того, что мы видим в драме Островского. В пользу этой жизнеспособности говорит и образ Марфеньки, которая обещает в будущем стать такой же *бабушкой*.

Носитель *новой правды*, тип, как виделось автору, нарождающийся (подобно Штольцу в «Обломове») – Тушин. Его образ дан несколько декларативно, по тем же причинам, что и образ Штольца. Писатель подчеркивает в нем свою любимую мысль: «С умом у него дружно шло рядом и билось сердце». – «Райский удивлялся до наивности каким-то наружно будто **противоположностям, гармонически уживавшимся в нем**: мягкости речи, обращения – с твердостью, почти методической, намерений и поступков, ненарушимой правильности взгляда, строгой справедливости – с добротой, тонкой, природной, а не выработанной гуманностью, снисхождением, - далее – смеси какого-то трогательного недоверия к своим личным качествам, робких и стыдливых сомнений в себе – с смелостью и настойчивостью в распоряжениях, работах, поступках, делах». Тушин также выведен как тип практического деятеля: у него прекрасно устроенное имение, пильный завод, лесное хозяйство – ему даже сопутствует прозвище «лесничего» (указание на связь с природой); в конце романа появляется и определение «заволжский Роберт Оуэн». Таким образом, выстраивается ассоциативная цепочка: *Тушин – Оуэн – утопия – счастливое будущее*.

Наконец, представитель *новой лжи* в «Обрыве» - Марк Волохов. Этот образ вызвал много нареканий на автора, особенно со стороны демократических кругов, видевших в нем клеветническую карикатуру на «нигилизм» (см., например, статью М.Е.Салтыкова-Щедрина «Уличная философия»). По этой же причине «Обрыв» получал сдержанную оценку в советском литературоведении (А.Г.Цейтлин, Н.К.Пиксанов). Гончаров решительно возражал против таких обобщений. Волохов виделся ему тоже своего рода «русским дилетантом», подобно Райскому, только опасным: «Он бросается к самым ярким крайностям, где роль его заметнее, а дела и труда меньше» (Предисловие к роману «Обрыв»).

Вера, стремящаяся найти **свою** дорогу в жизни, с максимализмом юности склонна искать самобытного, яркого, взрывающего стереотипы. Она не столько **обольщена** Марком, сколько **обольщается** им – внешне он более всех прочих отвечает ее запросам. Вера еще не видит, что Марк – личность не самобытная, а эгоцентрическая, не яркая, а демонстративная. В своем стремлении освободиться от авторитетов она рвется прочь от бабушки с ее «мудростью».

С другой стороны, бабушкины попытки удержать влияние на свободолюбивую, порывистую натуру Веры при помощи допотопных романов с их прописной моралью – не та цена, которой можно купить ее доверие. И наступает крушение.

Гончаров вводит в роман тему повторения ошибок прошлого, которые человек склоняется вычеркнуть из своей жизни, отменить неудачный опыт. «Грех» Веры - повторение «греха» бабушки, о котором она пожелала забыть, - возвращается к ней в судьбе внучки.

«Вот где смысл ошибки обеих женщин: в гордости и неведении! – пишет Гончаров. – Бабушка знала только старую правду и старую ложь, но новой правды

боялась и, боясь, не узнала и новой лжи и не приготовила к тому и другому Веру. Она хотела отделаться неведением, умышленную слепоту, желала бы, чтобы около нее были все Марфеньки и Викентьевы: но так на свете не бывает. Рядом с Марфеньками родятся Веры; об руку с Райскими, Викентьевыми являются и Волоховы. А она не только Волохова, она не хотела слушать и любившего ее внука – Райского, когда он заговаривал о новом» («Лучше поздно, чем никогда»).

Гончаров восстает против изоляции от жизни в любой ее форме. Будущее России - в синтезе всех лучших черт героев романа: жизненной мудрости Татьяны Марковны, одаренности Райского, самобытности Веры, кроткого послушания Марфеньки, деловитости Тушина. Более того, даже Волохов, возможно помимо воли автора, вносит свой необходимый элемент. Он играет роль катализатора, провоцирующего начала, которое – через вспышку грозного разряда - разрешает наконец напряжение и непонимание между героями.

Одно время Гончаров собирался написать продолжение «Обрыва», но в дальнейшем оставил эту мысль и последние 20 лет жизни почти не выступал в печати, считая себя устаревшим и забытым писателем. Человек по характеру очень доброжелательный, но сдержанный, раскрывавшийся только перед близкими друзьями, Гончаров в эти годы еще более ограничил круг контактов и незадолго до смерти сжег значительную часть своего архива.

20.4. Своеобразие реализма Гончарова

Со словом «своеобразие» мы привыкли связывать представление о каком-то отклонении. Своеобразие художественного метода Гончарова заключается между тем именно в его «эталонности». Это классический реализм в его зрелой, наиболее чистой форме. Д.С.Мережковский замечал:

«По изумительной *трезвости* взгляда на мир Гончаров приближается к Пушкину. Тургенев опьянен красотой, Достоевский – страданиями людей, Толстой – жаждой истины... Действительность немного искажается, как очертания предметов на взволнованной поверхности воды. У Гончарова нет опьянения». У других писателей «почти всегда есть какой-нибудь темный угол, откуда веет на читателя холодом и ужасом. Таких страшных углов нет у Гончарова... А между тем он понимает не меньше других ее <жизни> темную сторону... Другие поэты действуют на читателя смертью, муками, великими страстями героев, он потрясает нас – самодовольною улыбкою начинающего карьериста (Адуева), халатом Обломова».

Эстетические установки Гончарова – всесторонность, полнота изображения, «невмешательство» автора в течение романских событий, которые должны сами говорить за себя перед читателем. В финале «Обломова» возникает даже маска автора-повествователя: «литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» сопровождает Штольца; случайная встреча с Захаром дает Штольцу повод рассказать своему спутнику, «что здесь написано»: «А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится». Создается иллюзия самовыражения жизни.

Размышляя о природе творчества, Гончаров выделял два типа художников: тех, у кого преобладает мысль, и тех, у кого сильнее элемент художественной фантазии. Первые идут от идеи к ее воплощению; если талант невелик, то произведение при этом получается тенденциозным. Вторые, напротив, мыслят образами - и идею своего произведения часто уясняют только с помощью «тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов». Себя Гончаров относил ко второму, «художественному» типу.

Показательна реакция Гончарова на современную ему литературную полемику. Не одобрил он модный французский натурализм – «неореализм», претендующий на

научные методы в искусстве. Слепое копирование действительности, по мнению Гончарова, никогда не станет художественной правдой, потому что бесполезно подражать природе: она «слишком сильна и своеобразна, чтобы взять ее, так сказать, целиком, померяться с нею ее же силами и непосредственно стать рядом» («Лучше поздно, чем никогда»). Художественная правда есть правда, наблюдаемая в жизни, но преломленная через фантазию писателя.

В споре «фетовской» и «некрасовской» линий Гончаров также занял характерную позицию. *Искусство для искусства*, на его взгляд, формула бессмысленная, так как настоящее искусство не может быть бесполезно для людей. А противоположный лагерь («ультрареалисты», или «крайние реалисты», как он называет его представителей) желает служить только злобе дня и самым жалким образом ограничивает сферу своей деятельности: его следовало бы называть «искусство без искусства». Жизнь тенденциозных творений эфемерна. Пытаться уловить мелькающие на минуту образы – может быть только задачей газетной публицистики.

Гончаров убежден, что подлинно художественное произведение должно изображать устоявшуюся жизнь, а не процесс ее брожения, где лица «еще не наслоились в типы». Как раз таким художником типов Гончаров и явился. Однако обойтись совершенно без отражения нового было невозможно: это разрушило бы и саму романную структуру Гончарова, которая строится на персонажных антитезах. В самом деле, во что превратилась бы «Обыкновенная история» без Адуева-старшего? Роман бы просто не состоялся. «Обломов» без Штольца, «Обрыв» без Тушина и в особенности Волохова были бы совершенно другими произведениями. Но даже и здесь писатель остался верен себе: он попытался найти и в этих неустоявшихся фигурах черты *типа* – так сказать, зацепиться за то, что было для него органично. Например, о том же Волохове он замечает: «Во все времена были люди, не сочувствующие историческому порядку».

Герои Гончарова предстают национально-историческими модификациями вечных психологических типов. *Общечеловеческое* в них проявляется как *русское*, свойственное определенному историческому моменту жизни, – но в основе продолжает оставаться *общечеловеческим*. Та «разность», которой отличаются друг от друга версии одного и того же типа, и есть разность времени, которому они принадлежат: так, в Адуеве-младшем, Обломове, Райском заложены черты одного и того же «гамлетовского» типа, наследственно перерождающегося.

Стиль гончаровской прозы – эпически спокойный, описательный, даже замедленный, пристально внимательный к детали – оставляет впечатление безупречной уравновешенности. Он отвечает стремлению Гончарова отразить правду жизни, освобожденную от личных вкусов и пристрастий писателя. В ряду индивидуальных «вариантов» реализма, представленных русской литературой XIX века, реализм Гончарова может быть определен как *объективный*.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Составьте библиографию новых исследований о творчестве Гончарова и подготовьте реферат по одной из работ, на ваш выбор.

2. Дайте оценку сильным и слабым сторонам жизненных позиций героев-антагонистов в «Обыкновенной истории». Есть ли здесь герой-«резонер»? Из чего складывается наше представление об авторской позиции в романе?

3. Какую роль играет в романе «Обломов» описание сна героя? Найдите в этом фрагменте черты, присущие методу «натуральной школы», объясните их присутствие. Отчего социальная пассивность Обломова не производит однозначно отрицательного

впечатления? Выглядит ли убедительным «противовесом» ей жизненно активная позиция Штольца? Почему? Дайте характеристику *обломовщине* как национальному и психологическому феномену. Какие исторические предпосылки развития России обусловили двойственность оценки этого явления в русском сознании? Можно ли рассматривать житейскую философию Обломова как воплощение пушкинского идеала «покоя и воли»?

4. Что, на взгляд автора, превращает его три романа с разными сюжетами и героями в трилогию? В чем видится ему духовное родство Адуева-младшего, Обломова и Райского? Есть ли, по-вашему, аналогичное родство между Адуевым-старшим, Штольцем и Тушиным?

5. Какую роль играет в «Обрыве» любовная тема? Покажите ее связующее значение для нравственно-философской и общественной проблематики романа. Как Гончаров разрешает вопрос о месте старого и нового начал в русской жизни? Почему роман назван «Обрыв»?

6. Обломова критика обыкновенно зачисляет в разряд *лишних людей*. Применимо ли, на ваш взгляд, это определение к Адуеву-младшему и Райскому? Мотивируйте свою точку зрения.

7. В чем заключается «эталонный» характер гончаровского реализма? Особенность типизации его героев?

8. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем: «Романтизм и романтики в творчестве И.А.Гончарова», «Женские образы в прозе И.А.Гончарова», «И.А.Гончаров и проблема положительного героя в русской классической литературе», «Роман «Обломов» в русской критике», «О внутреннем единстве романной «трилогии» И.А.Гончарова», «"Фрегат «Паллада»": вопросы жанра и художественного метода».

Библиографический список

Основной

1. Недзвецкий В.А. И.А.Гончаров – романист и художник. – М., 1992.

Дополнительный

2. Краснощекова Е.А. «Обломов» Гончарова. – М., 1970.

3. Лаврецкий А. Эстетические идеи Гончарова // Лаврецкий А. Эстетические взгляды русских писателей. – М., 1963.

4. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Илья Ильич Обломов. Обломовщина и Штольц // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. – Т.2. – М., 1989. – С.231-273.

5. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. – М.:Л., 1962.

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

Лекция 21. Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883)

Тургенев – не только центральная фигура русской прозы середины XIX столетия. Это также и первый русский автор, который завоевал авторитет в европейской литературе. Его произведения систематически переводились; ими восхищалась Франция – культурная «столица» Европы и Париж – столица Франции; знакомство с Тургеневым считали за честь и Флобер, и Золя, и Мопассан, испытавшие на себе его влияние. Этим он обязан был как своему выдающемуся дарованию, так и тому, что его творчество и даже самая личность, при всей своей «русскости», обладают отчетливо европейским складом. Тургенев-писатель ближе и понятнее Западу, чем его великие предшественники: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. И принятый им стиль существования, отношение к писательскому «ремеслу», позиция литературного профессионала – «мэтра» – также были вполне в западном духе.

Родина Тургенева – город Орел. Семья его старинная, дворянская, с татарскими корнями. Детство будущий писатель провел в родительском имении Спасское-Лутовиново. Образование он получил превосходное: в 1833 г. поступил на словесное отделение Московского университета, а закончил обучение в Петербурге и Берлине. После возвращения в Россию (1842) Тургенев попробовал осуществить свою мечту: получить долгое время пустовавшую кафедру философии в Московском университете, но ему пришлось убедиться, что власти никакой философии в России поощрять не желают. И он занялся литературой. Уже в 1847 г. Н.В.Гоголь заметит: «Во всей теперешней литературе больше всех таланту у Тургенева».

Мы знаем Тургенева как прозаика, но начал он с лирики. Природа, любовь, Россия – вот основные ее темы.

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые...

Это стихотворение 1843 года стало известным романсом. Уже первые две его строчки создают образ-офорт русской зимы. Как многие современники, Тургенев одно время увлекался блестящей, шумной поэзией Бенедиктова, но сам избрал другой путь. Лирика настроений, со свежим, ясным видением мира – не абстрактно-романтического, а родного, русского; тонкий психологизм, богатство детали: всё это окрасит позднее тургеневскую прозу.

Как грустный взгляд, люблю я осень.
В туманный, тихий день хожу
Я часто в лес и там сижу –
На небо белое гляжу
Да на верхушки темных сосен...

(«Осень», 1842)

Поэмы Тургенева – тоже своеобразные «увертюры» к его будущим повестям и романам. «Стено», «Разговор» могут рассматриваться как переход от изображения романтического героя Байрона и Лермонтова к *лишним людям*. «Помещик» – преломление гоголевской сатирической линии. А в «Параше» уже возникают чисто тургеневские герои и коллизии. Девушка, отмеченная печатью духовной избранности, отдает свою любовь посредственному человеку. Драма Параша не в том, что чувство ее не нашло ответа, – напротив. Ее избранник вполне готов жениться и женится. Драматично, что чувства, душа героини, едва успев расцвести, обречены увянуть в душном «мещанском счастье», в бессмысленной будничной суете. Попробуйте себе представить Татьяну Ларину, повторяющую судьбу своей матери: замужем – пусть и за Онегиным – в деревне («Она езжала по работам, / Солила на зиму грибы, / Вела расходы, брила лбы, / Ходила в баню по субботам...»). Вот он – будущий удел Параша, альтернатива «несчастливой» судьбы тургеневских героев.

Сбылось всё... и оба влюблены...

Но всё ж мне слышен хохот сатаны.

«В наши дни спасительно страданье», – так комментирует рассказчик свою неожиданную для читателя реакцию. Он не радуется за Парашу – он сожалеет о ней.

Другая ветвь литературных занятий молодого Тургенева – драматургия. При жизни писателя пьесы его считались несценичными, и сам он отчасти разделял такое мнение. Видимо, это было одной из причин, почему он бросил их писать: практически все они были созданы в 1840-е годы. И только когда на русскую сцену пришел А.Н.Островский, а за ним – А.П.Чехов (тоже не сразу оцененный), задним числом стало ясно, что тургеневские «сцены» и комедии двигались «от Гоголя» в этом направлении. Курс на достоверное изображение быта, отказ от сценических амплуа, стирание граней между драмой и комедией, *подтекст* (само это понятие впервые было употреблено именно по отношению к пьесам Тургенева) – все это признаки развития социально-психологической линии реализма.

В «Неосторожности», первой своей пьесе, Тургенев на псевдоиспанском материале осмеял ультраромантические литературные страсти. Отделавшись таким образом от ветхой театральной рутины, он обратился к реалиям русского быта и психологии. «Безденежье» и «Завтрак у предводителя» ближе всего к традиции гоголевского театра, к сатире (еще только будущей!) Островского и (тоже будущим) водевилям Чехова. Если лоботряс Жазиков в «Безденежье» напоминает о Хлестакове и Подколесине, то агрессивная и тупая Каурова («Завтрак у предводителя») предшествует Мерчуткиной из чеховского «Юбилея».

Другие комедии варьируют образы *маленьких людей*. Это бедный приживал Кузовкин («Нахлебник»), небогатый чиновник Мошкин и его воспитанница Маша («Холостяк»), своими нравственными качествами превосходящие людей, которые их третируют с высоты своего благополучия и «культурности». Такие коллизии будет изображать Островский в «Шутниках», «Пучине», «Трудовом хлебе» и т.п. А в одноактной комедии «Провинциалка» появляется героиня, которая своим житейским прагматизмом и циничностью отчасти походит на будущую Лидию Чебоксарову («Бешеные деньги» Островского).

Комедия «Где тонко, там и рвется», «Вечер в Сорренте» обнаруживают, в «предчеховском» духе, внимание к трудноуловимым, смутно сознаваемым самими героями оттенкам их душевных состояний. Впоследствии Тургеневу очень пригодился опыт уяснения этих оттенков через речь (монологи и диалоги) героев.

Самая значительная его комедия, «Месяц в деревне» (1850, напечатана после сильных цензурных искажений только в 1855 г.), обозначает уже не только типично тургеневские характеры и конфликты, но даже и сюжетную завязку. В дремотный быт «дворянского гнезда» врывается молодое, свежее начало, и разом вспыхивает всё, что тлело под пеплом: скука, неудовлетворенность, жажда жизни. Студент-разночинец Беляев – конечно, не Базаров, даже не Рудин (хотя литературоведы охотно проводят такие параллели). У него нет никакой особой «идеологии». Но его простота и естественность внезапно помогают увидеть Наталье Ислаевой и ее воспитаннице Верочке, что их собственная жизнь строится на искусственном основании, что сами они живут в клетке и окружены людьми, которые себя тоже загнали в клетку.

Лирика и драматургия Тургенева обладают самостоятельной художественной ценностью: это не черновые «этюды» для повестей и романов. Но, предшествуя во времени и тем и другим, они дают возможность увидеть, как складывался тургеневский взгляд на жизнь, как кристаллизовался его психологический метод.

21.1. «Записки охотника»: особенности сюжета и композиции

Среди первых опытов писателя в прозе оказался маленький очерк в духе *физиологий* популярной тогда «натуральной школы»: «Хорь и Калиныч». Он появился в №1 «Современника» за 1847 г. В том же году журнал поместил еще 13 подобных очерков; в 1849 г. – 3, в 1850 – 2 и в 1851 – тоже 2. В 1852 г. они вышли отдельным изданием, а в 1872-74 гг. автор добавил к нему еще три рассказа: «Конец Чертопханова», «Живые мощи» и «Стучит!» В результате образовался цикл из 25 произведений, получивших общее название «Записки охотника».

Очерковая структура отдельных элементов «записок» ассимилирует признаки других, самых разных жанров: от стихотворения в прозе (например, «Лес и степь») до новеллы и маленькой повести («Петр Петрович Каратаев», «Конец Чертопханова»). Степень «сюжетности», таким образом, оказывается различной. Чаще она невелика. Условно можно квалифицировать их как психологический (С.Е.Шаталов) или, точнее, социально-психологический очерк, так как тип личности, характер героев в «Записках охотника» тесно увязан с их социальным статусом.

Большая часть очерков открывается детальной экспозицией, к которой может подключаться небольшой рассказ (рассказы) героя или описание какого-то его поступка. Иногда на экспозиции автор демонстративно останавливается, как бы показывая, что это и есть самое главное. Читателю только что представлен очередной герой и рассказана его история, и вдруг – резкий обрыв:

«Вот этот-то самый Лежёнъ, или, как теперь его называют, Франц Иваныч, и вошел при мне в комнату Овсяникова, с которым он состоял в дружественных отношениях...

Но, быть может, читателю уже наскучило сидеть со мной у однодворца Овсяникова, и потому я красноречиво умолкаю».

Относительно жанра «Записок охотника» как целого высказывались разные мнения. Сам факт единства сомнению не подвергался, хотя сюжетной «скрепой» выступает только образ рассказчика-повествователя. Уже при жизни писателя их именовали *книгой*. Позднее был предложен термин *сборник* и даже *поэма*. Авторы последнего определения делали упор на близость к гоголевским «Мертвым душам», где также наблюдается синтез лирического и эпического начал: т.е. поэма в прозе о народной жизни. Однако наиболее приемлемым представляется определение *цикл*. Тяготение к циклизации характерно для русской прозы, начиная с 1830-х гг., и термин *цикл* приобретает смысл наджанрового образования, как средство создания панорамной картины жизни (С.Е.Шаталов). Циклами такого типа являются и «Вечера на хуторе близ Диканьки», и «Повести Белкина», и ряд произведений Щедрина.

В отличие от сборника, композиция цикла (последовательность его элементов) существенно важна. «Записки охотника» наглядно доказали, что целое не всегда равно сумме своих частей – или, как формулировал принцип монтажа С.Эйзенштейн: $1 + 1 > 2$.

Все очерки, за исключением одного («Два помещика»), не встретили цензурных препятствий при первой публикации. Однако когда Тургенев собрал их вместе (много внимания уделив порядку, в котором они следовали друг за другом), его арестовали и затем отправили в Спасское-Лутовиново, с запретом выезжать в «столицы» - Петербург и Москву. Официальной причиной опалы стал некролог на смерть Гоголя, на кончину которого власть не желала откликаться вообще.

Взрывной эффект «критической массы» в «Записках охотника» появлялся благодаря постепенному накоплению однородных впечатлений. Отдельно взятый очерк мог казаться выхваченной наугад, возможно случайной картинкой быта. В целом они рождали представление о закономерности. К «Запискам...» можно отнести замечание, сделанное Тургеневым по поводу издания Некрасовского сборника (1856): «А Некрасова стихотворения, собранные в один фокус, жгутся».

Множество точек зрения на русскую действительность пересекаясь, высвечивают факт вопиющего неустройства жизни, где страдают крестьяне и *маленькие люди*,

разночинцы и дворяне – «умные ненужности». Кому-то, впрочем, и хорошо – но какое отвращение они возбуждают! Ибо это люди бездушные, бессовестные, убежденные в своем праве на все блага жизни - за счет людей, у которых права отняты еще до рождения.

«Записки охотника» - одно из самых резких антикрепостнических произведений в русской литературе. Тема, отчасти жанр и тип повествования подсказывают аналогию с «Путешествием из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева. Но там доминировал прямой публицистический пафос. На первом плане «Путешествия...» возвышалась фигура повествователя с его гражданским негодованием. Образы крестьян – страдающих или бунтующих – представляли своеобразным материалом, аргументами в пользу просветительских идей автора. И даже в «Бедной Лизе» Н.М.Карамзина это соотношение сохраняется: история Лизы – художественное «доказательство» авторской «теоремы»: «И крестьянки любить умеют!»

В «Записках охотника» присутствие рассказчика в тексте очень скромно. Тургенев воздержался от формы *путешествия*, которая выдвинула бы охотника в центр сюжета. Он предстает скорее как наблюдатель, не декларируя никаких идей и выводов. (Недаром рассказ «Поездка в Полесье» (1857), по материалу подходящий к «Запискам...», Тургенев туда не включил: он не отвечает одному-единственному параметру - повествователь в нем является центральной фигурой.)

Охота – не только удобный сюжетный предлог, позволяющий соединить ряд сельских картин в одно более или менее условное целое. Это общая страсть барина и мужика: между прочим, на протяжении всего цикла рассказчик появляется в сопровождении другого охотника, крестьянина Ермолая. У тургеневского героя – «дар приобщения» (Ю.В.Лебедев), который проявляет себя в тонком чувстве природы, в общении с самыми разными людьми. Охотник - органическая в деревенской жизни фигура: его присутствие не стесняет, часто почти не замечается. Ему есть о чем побеседовать и с помещиком, и с мужиком. Однако даже эмоциональный комментарий рассказчика очень сдержан. Жизни предоставлено право самовысказывания, а читателю – право умозаключений и индивидуального отношения к проходящим перед ним картинам.

Окончательный, после многократных перестановок принятый автором порядок следования очерков в цикле определился так:

Публикация в «Современнике»		Окончательный вариант	
1	Хорь и Калиныч	1	Хорь и Калиныч
2	Петр Петрович Каратаев	2	Ермолай и мельничиха
3	Ермолай и мельничиха	3	Малиновая вода
4	Мой сосед Радилов	4	Уездный лекарь
5	Однودворец Овсяников	5	Мой сосед Радилов
6	Льгов	6	Однودворец Овсяников
7	Бурмистр	7	Льгов
8	Контора	8	<i>Бежин луг</i>
9	Малиновая вода	9	<i>Касьян с Красивой Мечи</i>
10	Уездный лекарь	10	Бурмистр
11	Бирюк	11	Контора
12	Лебедянь	12	Бирюк
13	Татьяна Борисовна и ее племянник	13	Два помещика (доб. в 1852)
14	Смерть	14	Лебедянь
15	Гамлет Щигровского уезда	15	Татьяна Борисовна и ее племянник
16	Чертопханов и Недопюскин	16	Смерть
17	<i>Лес и степь</i>	17	<i>Певцы</i>
18	<i>Певцы</i>	18	Петр Петрович Каратаев
19	Свидание	19	Свидание
20	<i>Бежин луг</i>	20	Гамлет Щигровского уезда
21	<i>Касьян с Красивой Мечи</i>	21	Чертопханов и Недопюскин
		22	Конец Чертопханова (доб. в 1874)
		23	<i>Живые моцы</i> (доб. в 1874)
		24	Стучит! (доб. в 1874)
		25	<i>Лес и степь</i>

Конечно, Тургенев не рисовал себе никакой абстрактной схемы: любая сортировка рассказов по «рубрикам» может быть допущена лишь условно, в данном случае – с целью уяснить объективную логику композиции «Записок...». Некоторые произведения цикла отличаются резко выраженным антикрепостническим звучанием (выделено жирным шрифтом). Все они были написаны в 1847 году. Другие, созданные позже, обладают столь же значительной лирической доминантой (выделено курсивом). В окончательном варианте расстановки распределение рассказов, входящих в эти две условные группы, более равномерное. Это как бы две музыкальные темы, в переплетении звучащие на всем протяжении цикла, а не самостоятельные, оторванные друг от друга «мелодии».

В промежутках располагаются очерки, где нет явного доминирования одной из двух этих тем: они могут быть представлены обе, в пределах одного произведения, часто в ослабленном или превращенном виде. Так, в «Свидании» лирическая линия связана с фигурой молодой крестьянской девушки, обманутой избалованным барским камердинером, а в его образе карикатурно отражается «господский» стиль жизни, которому он пытается подражать. Виктор – человек тупой и пошлый, но эти черты предстают не как прирожденные свойства характера, а как печать, наложенная его холуйством, положением «привилегированного» слуги. Характеристики героев создаются в сплетении гармонирующих с ними деталей (у Акулины в руках – букет васильков, у Виктора – лорнет и т.п.). Отсюда понятно, как сложно говорить о наличии социально-обличительных мотивов конкретно в том или ином произведении цикла. Прямо в «Свидании» антикрепостническая тема не звучит, но она представлена косвенно, через образы людей с исковерканными душами и судьбами.

Еще пример: лесник в «Бирюке» – личность сильная и яркая, по-своему загадочная. Это один из самых красивых портретов в народной «галерее» «Записок...». Опять-таки, фон, на котором он изображен, – крестьянская нищета: пойманный Бирюком на незаконной порубке мужик оправдывается горькой нуждой. – «Отпусти, – повторял он с унылым отчаянием, – отпусти, ей-богу, отпусти! <...> Ей-богу, с голодухи... детки пищат, сам знаешь. Круто, во как приходится».

Основой замысла «Записок охотника» (созданных в основном за границей) стали впечатления детства и юности писателя. Ему было что сказать о крепостном праве: его собственная мать была крутой и жестокой помещицей. Однако Тургенев достаточно сдержан, и эта сдержанность не ослабляет, а напротив, усиливает художественный эффект. Даже самый резкий, первоначально отвергнутый цензурой рассказ «Два помещика» повествует о личностях, в общем, заурядных. Стегунов, правда, порет провинившихся мужиков, но без всякой злости, «с добрейшей улыбкой» и назидательным замечанием: «Любят да наказует: вы сами знаете». Такая же «цивилизованная» личность – Пеночкин в «Бурмистре»: он даже извиняется перед рассказчиком, когда ему приходится прервать приятную беседу, чтобы отдать приказание высечь камердинера, забывшего нагреть вино. Конечно, оба они внушают негодование, но нигде в «Записках...» не рисуются какие-то из ряда вон выходящие зверства помещиков, ни бунт крестьян – как было у того же Радищева. (Рассказ о бунте – «Землеед» – Тургенев долго собирался написать, но так этого и не сделал: видимо, не случайно.)

В историях, поведанных рассказчиком, нет ничего исключительного. Именно этим – обыденностью своей – они и потрясают. В очерке «Льгов» бывший дворовый человек по барской прихоти всю жизнь меняет свои занятия: повар, кучер, буфетчик, «ахтер», казачок, форейтор, доезжачий, сапожник, рыбак... Даже имя у него отняли: из Кузьмы переименовали в Антона, сейчас же и вовсе осталось одно прозвище – *Сучок*. Полнейшее равнодушие к крестьянину, превращение его в вещь имеют в действительности ту же основу, что любые мучительства: это непризнание его человеком. Помещик Зверков в «Ермолае и мельничихе» с возмущением рассказывает, как горничная его супруги полюбила лакея и осмелилась просить у барыни разрешения на замужество. – «Сердца,

чувства – в этих людях не ищите!» - резюмирует Зверков. Разлучив Арину и Петра, господа искренне считают себя невинными жертвами их «неблагодарности».

Это самые критически острые рассказы цикла. Им, конечно, далеко до диких средневековых историй, рассказанных Радищевым в главах «Зайцово» или «Медное». Умный, выдавший виды однодворец Овсяников в одноименном очерке замечает, что в сравнении с прошлым веком «времена подошли другие». – «В дворянах вижу я перемену большую. <...> Только вот что мне удивительно: всем наукам они научились, говорят так складно, что душа умиляется, а дела-то настоящего не смыслят, даже собственной пользы не чувствуют: их же крепостной человек, приказчик, гнет их куда хочет, словно дугу <...>, или управитель, из немецких уроженцев, опять крестьянина в лапы заберет. <...> Что за притча? Старое вымерло, а молодое не нарождается!» Между помещиками и мужиками возникают всевозможные посредники, и в итоге крестьянам приходится работать на нескольких хозяев. Оброчные мужики Пеночкина отданы под руку бурмистра, который совершенно их заездил и выжал досуха. Лоснякова («Контора») развела у себя целую канцелярию, которая грабит и помещицу, и крестьян. Прививка «европейских» нравов и форм хозяйствования на почву русской крепостной деревни приносит плоды уродливые и жалкие.

Люди, по каким-либо причинам выломившиеся из системы отношений «раб – господин», как правило, не могут найти для себя никакой социальной ниши – она не предусмотрена. Хорь («Хорь и Калиныч») отпущен на оброк и преуспевает благодаря своей хозяйственной сметке. (Это внушает надежды на будущее – после отмены крепостного права.) Но сейчас откупаться от помещика Хорь не спешит, очевидно, понимая, что в этом случае променяет одного хозяина на множество хозяев: - «Попал Хорь в вольные люди, - продолжал он вполголоса, как будто про себя, - кто без бороды живет, тот Хорю и набольший».

Обличительное начало в «Записках охотника» обладает, так сказать, широким прицелом. Автор видит не только прямые, но и косвенные последствия рабовладельческой системы. Она калечит и рабов, и господ. Самое неприкаянное положение у вольноотпущенных дворовых людей: они никто и ничто, даже те из них, кто претендует чем-то быть, вроде «охотника Владимира» (как он себя рекомендует) в «Льгове». Еще мизернее положение Тумана и Степушки («Малиновая вода»). С другой стороны – жалкие фигуры опустившихся приживалов, которым после разорения пришлось позабыть о своем прошлом «господском» достоинстве: старик «Федя» («Мой сосед Радилов»), отставной поручик Хлопаков («Лебедянь»), случайный горе-помещик Недопюскин («Чертопханов и Недопюскин»).

Общее неблагоустройство жизни способно захватить и людей, вписанных в систему. Страдает небогатый помещик Петр Петрович Каратаев, на беду свою полубивший крепостную девушку; страдает разночинец - уездный лекарь в одноименном рассказе. – «Нашему брату, знаете ли, не след таким возвышенным чувствованиям предаваться, - говорит он о своей несостоявшейся любви. – Наш брат думай об одном: как бы дети не пищали да жена не бранилась». От неудовлетворенности жизнью способна спасти только своеобразная атрофия души, позволяющая с удовольствием принять полуживотное существование («Гатьяна Борисовна и ее племянник»).

Напротив, Василий Васильевич («Гамлет Щигровского уезда») затерялся в своих «возвышенных чувствованиях». Это первый эскиз будущего тургеневского героя-рефлектера, отравленного образованием, развитым мышлением, которые в его положении могут дать ему только одно практическое знание: пустоты собственной жизни. Не отягощенные избытком образования соседи презрительно величают его оригиналом, между тем как он сам видит, что именно оригинальности-то у него и нет: и мысли, и чувства – чужие. Самого себя же он так и не нашел. Недаром он с горечью вспоминает, как в университетские годы попал в кружок: «Это гибель всякого самобытного

развития...». Даже «гамлетизм» героя – провинциальный; он мало того, что копирует – опять копирует! - Гамлета, да и вдобавок в уездном масштабе.

В инстинктивной жажде полноты жизни или хотя бы иллюзии такой полноты, позволяющей сохранить свое «я», люди хватаются за любые средства. Мелкий помещик Чертопханов вкладывает всю силу своей страстной натуры в привязанности: к другу, к женщине, к коню. Когда всё это уходит из его жизни, уходит и сама жизнь («Конец Чертопханова»). Все большие и маленькие хобби призваны маскировать пустоту существования. Повествователь удивляется, не наблюдая в человеке «страсти ни к еде, ни к вину, ни к охоте, ни к курским соловьям, ни к голубям, страдающим падучей болезнью, ни к русской литературе, ни к иноходцам, ни к венгеркам, ни к карточной и биллиардной игре, ни к танцевальным вечерам, ни к поездкам в губернские и столичные города, ни к бумажным фабрикам и свеклосахарным заводам, ни к раскрашенным беседкам, ни к чаю, ни к доведенным до разврата пристяжным, ни даже к толстым кучерам, подпоясанным под самыми мышками...» («Мой сосед Радилов»).

Критицизм «Записок охотника», таким образом, универсален. Русская жизнь, «отобранная» автором в своих заурядных, повседневных проявлениях, благоприветствует только тем, кто по-человечески ничтожен и бездарен. Такое положение вещей говорит само за себя; Тургенев не подталкивает читателя к выводам, тем более не формулирует их.

«Лирическая тема» цикла звучит в пейзажных отступлениях; она преобладает и в произведениях, где главными действующими лицами являются крестьяне. Это связано, разумеется, с желанием автора выплатить русскому крестьянину своеобразный моральный долг, представив его, наконец, не в качестве темной массы или страдающего «меньшего брата», а как этически и эстетически ценную личность, равную дворянину и даже его превосходящую. Но это не жест вежливости, а констатация реального положения вещей. Как бы печально ни складывалась судьба *Гамлета* - дворянского интеллигента, участь бесправных мужиков, конечно, была тяжелее. И вместе с тем их жизнь по-человечески осмыслена: они приобщены к природе, к труду – хотя формы социальной жизни извратили характер использования этого труда.

О героях «Записок...» нельзя сказать, что они изображены **на фоне** природы – они **вписаны** в нее. Касьян слит с благодатным летним днем, Бирюк – с грозовой ночью, дети из «Бежина луга» - тоже с ночью, но тихой, звездной и таинственной. Акулина («Свидание») появляется в осенней березовой роще. Лукерья, пожизненно прикованная к постели («Живые мощи»), находит отраду в щебете ласточек, жужжании пчел, в запахах цветущей липы и гречихи.

Человек из народа открыт музыке («Певцы»), поэзии легенд и поверий («Бежин луг»), гармонии мира, которая создает своеобразную стихийную философию Касьяна с Красивой Мечи: он не **знает**, а **ощущает** единство всего живого. Касьян – предшественник некрасовских «странников»: «Не один я, грешный... много других хрестьян в лаптях ходят, по миру бродят, правды ищут...» Народный выговор – «хрестьян» - обнажает неугасшую этимологию слова: *крестьяне* ← *христиане*. Один из самых выразительных рассказов цикла, «Живые мощи», ориентирован на житийный жанровый канон: здесь есть и мотив испытания, и вещие видения, и предсказание собственной смерти.

В характере крестьянина Тургенев находит такую глубину и индивидуальную сложность, которая ранее молчаливо подразумевалась ему не свойственной. Композиционную рамку цикла составляют рассказы «Хорь и Калиныч» и «Лес и степь». И уже этот первый рассказ как бы манифестирует авторскую установку: личность крестьянина ничуть не примитивнее, чем у его господина, скорее наоборот - г-н Полутыкин, хозяин Хоря и Калиныча, довольно бледен в сравнении с ними. Деловитый, практический Хорь - приятель поэтичного, мечтательного Калиныча. – «Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же – к людям, к обществу», - замечает рассказчик. Это две стороны одного целого - русского национального характера; и вместе с тем вечные,

общечеловеческие типы, подобные тем, которые представлены, например, в «Странствователе и домоседе» К.Н.Батюшкова.

Так же индивидуально, подробно разработаны характеры мальчиков из «Бежина луга», певцов-соперников и их слушателей в рассказе «Певцы» и т.д. Психологическая глубина и сложность свойственна не только таким героям, как Бирюк, Касьян или Лукерья, но обнаруживается неожиданно даже в туповатом Филофее из рассказа «Стучит!», поражающем рассказчика своей неожиданной реакцией на опасность. Вызывающей непредсказуемостью отмечено здесь и поведение мужиков-«озорников», забавляющихся страхом проезжих, которых они остановили на пустынной дороге. «Стучит!» можно рассматривать как «штудию» (термин Тургенева) *русского озорства*, так же как «Живые мощи» - «штудия» *русского терпения*, «Гамлет Щигровского уезда» - *русской неприкаянности*, «Смерть» - *русской смерти* и т.п.

В мрачном по теме своей рассказе «Смерть», который помещен в центре цикла, на линии «золотого сечения» (16-й из 25-ти) есть нечто, внушающее своеобразный оптимизм. – «Удивительно умирает русский мужик!» – замечает рассказчик. – «Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто». Это состояние человека, который уходит из жизни с чувством исполненного долга. Позже Л.Н.Толстой, интерпретируя эту тему в рассказе «Три смерти» (1859), придаст ей «социальный» поворот: смерть барыни, ямщика и срубленного дерева описана так, что демонстрирует утрату содержания жизни живого существа по мере удаления его от природы. В рассказе Тургенева этого нет. Смерть приказчика, крестьянина, мельника, студента, старушки-помещицы в равной мере отвечает этому наблюдению рассказчика, и он повторяет его в финале: «Да, удивительно умирают русские люди!» Социальная тема здесь затухает, зато отчетливо обозначается другая, не менее важная. «Записки охотника» - это еще и книга о русском национальном характере, о его огромном потенциале. Несмотря ни на что, он не растрочен, он продолжает существовать как общая основа в жизни людей, принадлежащих к разным классам общества.

И неудивительно, что завершаются «Записки охотника» своеобразной «рифмой» к «Хорю и Калинычу»: мини-циклом из восьми пейзажных зарисовок, принадлежащих разным временам года, - «Лес и степь». Лес и степь – две природные стихии русской жизни, носители образного, метафорического представления о национальном характере. Лес ассоциативно связан с могучей, первобытной стихийностью, с «соборным», коллективным началом. Степь – с широтой, размахом, стремлением к воле и простору. Эти чисто русские пейзажи - образы *силы и свободы*. На такой ноте Тургенев заканчивает «Записки охотника».

21.2. Повести Тургенева 1850-х гг. - герои и проблемы

После «Записок охотника» у Тургенева еще появятся повести на материале народного быта: «Муму», «Постоялый двор» (обе - 1852), «Поездка в Полесье» (1857). Но все же его преимущественное внимание уделяется теперь жизни образованных сословий.

В повестях второй половины 1840-50-х гг. обозначаются главные герои и проблемы зрелой тургеневской прозы. Прежде всего, это тип *рефлектера* и круг связанных с ним социально-психологических вопросов.

Рефлексия – размышление, полное сомнений, противоречий; анализ собственного психического состояния. У тургеневского героя рефлексия приобретает масштаб болезни, подтачивающей его жизнь. Она – не показатель нравственных качеств личности, хороших или дурных, даже не всегда признак достаточного интеллектуального развития. Чаще, конечно, ею «заражаются» люди образованные, но в повести «Бретер» (1846) ее носителем является невежественный и вдобавок злобный ротмистр Лучков. Напротив, в

повести «Три портрета» (1846) блестящий и неглупый Лучинов совершенно от нее свободен. В «Андрее Колосове» (1844) из двух приятелей, московских студентов, один – типичный рефлектер, другой – Колосов – всем внушает восхищение, смешанное с изумлением. Он кажется какой-то высшей натурой, хотя причины этого впечатления трудноуловимы. Наконец, в финале рассказчик скажет о нем: «В известные лета быть естественным – значит быть необыкновенным».

Эти слова – самый простой ключ к психологической загадке рефлексии. Размышление, самоанализ губительны только при определенных условиях. Не только «в известные лета» (т.е. в молодости), но и всю жизнь человек не может обрести естественности, когда не позволяет себе быть самим собой. А не позволяет потому, что настроен оглядываться на других, сравнивать себя с ними, разыгрывать на сцене своей жизни чужую роль и смотреть на себя чужими глазами. Освистанным актером-неудачником он проходит по этой сцене, так и не догадавшись, **что** должен был делать, потому что рассудок его глух к голосу собственной души: он внимает только примеру и мнениям других людей, забывая, что они – **другие**.

Даже отдавая себе отчет в причинах своих неудач, *рефлектер* не в силах выбраться из заколдованного круга. В повести «Дневник лишнего человека» (1849) герой пишет:

«Во все продолжение жизни я постоянно находил свое место занятым, может быть оттого, что **искал это место не там**, где бы следовало. Я был мнителен, застенчив, раздражителен <...>, все мое существо принимало вид мучительного **напряжения**: я не только казался – я действительно становился **неестественным и натянутым**. Я сам это чувствовал и спешил опять уйти в себя. Тогда-то поднималась внутри меня страшная тревога. Я разбирал самого себя до последней ниточки, **сравнивал себя с другими**, припоминал малейшие взгляды, улыбки, слова людей, перед которыми хотел было развернуться, **толковал все в дурную сторону** <...> - словом, вертелся, как **белка в колесе**. Целые дни проходили в этой мучительной, бесплодной работе».

«Дневник...» - исповедь умирающего человека, адресованная в пустоту, безответный сигнал о крушении. Впрочем, отклик на нее все-таки поступает, но такой, который хуже молчания. Догорающий от чахотки герой коротает последние дни за воспоминаниями – а на дворе весна, несущая жизнь всем, только не ему: «всё блестит, дымится, каплет; воробьи как сумасшедшие кричат около отпотевших темных заборов...». Всё это прошло мимо и уходит навсегда. – «Завтра первое апреля. Неужели я умру завтра? Это было бы как-то даже неприлично. А впрочем, оно ко мне идет...»

На оборванной странице чулкатуринского дневника – чей-то глупый рисунок и безграмотная приписка: «СЪю рукопись читал И СодЪржаніе Онной НЪ одобрил ПЪтр ЗудотЪшин». И суховатый комментарий «издателя»: «г-н Чулкатурин действительно умер в ночь с 1 на 2 апреля 18... года, в родовом своем поместье Овечьи Воды». Жизненная драма героя прошла для мира бесследно; только какой-то тупица, не способный даже правильно написать свое имя, от скуки попытался ею поразвлечься, но «не одобрил»...

Как известно, именно из этой повести пришло в литературу выражение *лишний человек*. Однако критика, применившая его к Онегину, Печорину, Бельтову, сделала акцент на социальном аспекте: *лишние люди* обладают потенциалом, который не может получить никакого общественно полезного употребления. Позор обществу, которое не способно найти место и дело талантливому человеку!

Напротив, в повести Тургенева доминирует психологическое. Именно внутренние установки Чулкатурина видятся исходной причиной всех его несчастий. Молодой и неглупый выпускник Московского университета почему-то никуда не может приткнуться в жизни: нет для него даже обыкновенного человеческого тепла. *Лишние люди* русской литературы хотя бы внушали к себе любовь; чувство Чулкатурина остается без ответа.

И причиной этому он сам. Первые три недели после знакомства с Лизой – единственное время, когда он отдается потоку жизни, признаваясь, что размышлял тогда так же мало, «как муха на солнце». И эти три недели, не отравленные самокопанием, -

единственно счастливые. Чулкатурин принимает все, как оно есть, позволяя себе не оглядываться на других, не терзаться вопросом, что они о нем думают.

Но вот появляется петербургский князь – и «прежние замашки, от которых я было начал отвыкать под влиянием нового для меня чувства, внезапно появились опять и завладели мною». Чулкатурин не может отвести глаз от князя: «ревность, зависть, чувство своего ничтожества, бессильная злость меня терзали». И сам же замечает: «поведение мое, обхождение с людьми более чем когда-нибудь отличалось неестественностью и напряжением». Чем более он силится быть непринужденным и спокойным, тем больше его «заносит». И неудивительно. Из его страхов, желаний, мучительной и злобной зависти вокруг него сгущается облако такой негативной энергии, что оно получает физическую реальность. Он боится, что Лиза полюбит князя. Именно в этом страхе наконец-то соглашаются его рассудок и душа. Худшие ожидания человека в подобных случаях имеют обыкновение сбываться, если в них нет ничего невозможного. Герой сам притягивает то зло, которого страшится; он открывает ему путь, как Хома Брут в «Вие» своим страхом открывает себя силам тьмы.

Поздний Тургенев будет много размышлять о непознанных законах человеческой жизни, о ее тайнах. Однако в «Дневнике лишнего человека» фатальная неудачливость героя может быть объяснена без всякой мистики. В том состоянии, в которое с таким успехом приводит себя Чулкатурин, он совершает глупость за глупостью; симпатия Лизы перерастает в равнодушие, затем в раздражение, - и, наконец, герой вызывает князя на дуэль. Дуэль оканчивается его полным моральным поражением; к довершению своего несчастья он прекрасно это понимает: «Князь, раненный мною и простивший меня... да, Лиза теперь его». И позднее Лиза сама скажет: «Может быть, без этого поединка...»

Вот земной механизм «материализации» опасений героя. Князь, в самом деле, обладает перед ним рядом преимуществ, но среди них едва ли не главное – полная естественность и спокойствие. Он любезен и прост, умеет «показать вид, как будто он был нам равный...». Правда, богатому и знатному аристократу не приходится терзаться от тех «комплексов», которые поедают Чулкатурину, - хотя, конечно, и князь мог бы стремиться подчеркнуть свое превосходство (и в этом случае утратил бы значительную долю своего обаяния). Но гораздо более убедительно – и обидно, - что над Чулкатуриним получает преимущество человек вовсе незначительный, мелкий чиновник Бизьмёнков: получает только оттого, что он принимает себя и жизнь как данность. Он не терзается рефлексией, и у него остается даже способность искренне посочувствовать Лизе, поддержать ее в горе. И Бизьмёнков становится ее избранником. Чулкатурин и ему проиграл. Мир вокруг *рефлектера*, на который он постоянно обрушивает свои сомнения, неуверенность, раздражение (а Чулкатурин недоволен даже своей фамилией, которая кажется ему нелепой), - как зеркало, возвращает человеку его отражение. Автор, конечно, далек от мысли «критиковать» своего героя. Вернее сказать, что ему мучительно жаль человека, который погубил себя: «Сердце, способное и готовое любить, скоро перестанет биться...»

Именно люди, у которых «ум с сердцем в ладу» (перефразируя Грибоедова), составляют психологическую антитезу тургеневским *рефлектерам*. Они обладают притягательной силой, обаянием, которое может быть отрицательным, но остается обаянием. Потому эгоист Колосов («Андрей Колосов»), мрачно-зловещий Лучинов («Три портрета») в жизни оказываются успешнее, чем изводящие себя сомнениями Чулкатурин или Гамлет Щигровского уезда.

Тургенев всегда был склонен к поискам вечных психологических прототипов своих героев. Образ русского рефлектирующего *Гамлета* в повестях 1850-х гг. дополняется образом *Фауста*. Для Тургенева это прежде всего человек, необдуманно вызвавший к жизни неподвластные ему силы. «Фаустовская» тема также подводит к вопросам, которые выходят на поверхность в поздней прозе: бесконечно сложная, темная глубокость человеческой души.

Уже во вступлении к повести «Фауст» (1856) – замедленной, развернутой увертюре – глухо звучит борьба двух тем. Деревенская идиллия, в которую внезапно погружается герой, построена из «пушкинских» пейзажей («Вновь я посетил / Тот уголок земли...») и «гоголевских» старозаветных интерьеров. Красота вечно цветущей природы контрастирует с убожеством и ветхостью построек, мебелировки... И между пузатых комодов, кривоногих кресел и запыленной посуды вспыхивает еще один диссонанс: портрет *Манон Леско*. Имя героини Прево тянет за собой ассоциативную цепь: *любовь, страдания, смерть*. Среди старых книг скушающий герой отрывает «Фауста», и возникает смутное предчувствие: «А все-таки мне кажется, что, несмотря на весь мой жизненный опыт, есть еще что-то такое на свете, друг Горацио, чего я не испытал, и это «что-то» - чуть ли не самое важное». (С именем *Горацио* возникает вдобавок и шекспировская аллюзия - «Гамлет».)

Встреча с Верой Ельцовой, которую Б. знал еще девушкой, пробуждает в нем смутное любопытство. Она не изменилась за 12 лет, точно «все эти годы пролежала где-нибудь в снегу». Герою бессознательно хочется «стряхнуть» с нее эту замороженность, и тут он узнает странную вещь: покойная мать запрещала Вере читать «выдуманные сочинения», и она до сих пор соблюдает этот запрет. И то же любопытство (что получится?) толкает героя прочесть ей вслух подвернувшегося «Фауста».

Почему Тургенев избрал именно трагедию Гете? «Фаустовский» дух западной культуры – дух исследования, анализа. У гетевского Фауста достаточно познаний, чтобы вызывать стихии, но он не только не может повелевать ими - он не в силах даже поднять глаза на то, что ему предстало. Так же герой Тургенева, пробудив любовь в душе молодой женщины, никогда не знавшей этого чувства, превращается в бессильного свидетеля ее драматической гибели, ибо, подобно своему литературному прототипу, вызвал к жизни силы, которыми не в состоянии управлять. И силой этой оказываются таинственные законы природы, законы наследственности (у Гете - Дух Земли).

Этическая проблема повести Тургенева - преступное легкомыслие человека, бездумно сделавшего себе игрушку из человеческой души. За свой «опыт» Б. расплачивается тяжким и запоздалым раскаянием. Ему известна история предков Веры Ельцовой. Это история трагических и бурных страстей, которая внушила матери Веры страх перед жизнью, перед ее тайными силами, которые «изредка, но внезапно пробиваются наружу». «Горе тому, над кем они разыграются! Страшно сказались эти силы Ельцовой: вспомни смерть ее матери, ее мужа, ее отца...». И, пытаясь уберечь Веру, мать отстраняет от нее все, что могло бы пробудить в ней жизнь чувства.

Герой получает своеобразное «напоминание»: миниатюру, на которой изображена крестьянка из Альбано, итальянская бабушка Веры, с лицом, раскрытым, «как расцветшая роза», полным страсти и неги. Эту улыбку и взгляд герой узнает у *Манон Леско*... и у Веры.

Трагическая развязка повести получает мерцающую двойную мотивировку: условно говоря, «реалистическую» и «романтическую». Гибель Веры предопределена внезапным пробуждением страстной от природы, искусственно подавлявшейся натуры. Но это же – действие тех «тайных сил жизни», о которых рассуждал герой: «Кто знает, сколько каждый живущий на земле оставляет семян, которым суждено взойти только после его смерти? Кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей, его потомства, и как отражаются на них его стремления, как взыскиваются с них его ошибки? Мы все должны смириться и преклонить головы перед Неведомым».

Свой полный смысл повесть получает именно в этой двойной мотивировке. Тургенев отчетливо видит цепи материальных причин и следствий. Но он убежден и в том, что реально не только наблюдаемо-материальное. Странные совпадения, предупреждающие «сигналы», которые герой (не раз и не два!) получает от мира, можно

объяснить случайностью. Но настойчивость этих совпадений и сигналов оставляет тревожное чувство.

Так же в повести «Три встречи» (1851) случай трижды сводит героя с одной и той же незнакомкой: понимая всю нечаянность этих встреч, он все равно не может не слышать странной музыки судьбы. Эта «странность» чудится в музыкальной арии, которая привлекла его внимание к незнакомке: и в далеком Сорренто, и в глухой русской деревушке, где он снова вдруг услышал ту же мелодию, тот же голос. Чувство «странности» остается и от событий, намеренно оставленных без объяснения в сюжете (самоубийство старого сторожа). Не натянутая «мистика», а сознательные недоговоренности бросают тень тайны на происходящее.

Поздние повести писателя, которые в тургеневедении получили название *таинственных*, отходят от «Фауста» и других произведений 1850-х гг., прежде всего тех, где присутствуют т. наз. онтологические темы: любовь и смерть.

Пугающая хрупкость человеческой жизни становится предметом авторской рефлексии в «Поездке в Полесье». В «Бретере» герой умирает на самом пороге свершения своих надежд; в «Двух приятелях» (1853) нелепая гибель на дуэли постигает Вязовнина, бегущего от пустоты и скуки жизни. Счастливые и несчастные, скучающие и деятельные, во всех своих замыслах и страстях люди очерчены магическим кругом собственной конечности.

Чем-то сродни смерти и любовь: когда она не становится обретением себя, она становится утратой себя. Теряет себя в любви, уходит в смерть Вера Ельцова из «Фауста», кончает самоубийством Марья Павловна в «Затишье» (1854), угасает Алексей в «Переписке» (1854). В рассказе «Жид» (1846) намечается конфликт будущего толстовского «После бала»: жестокость и безобразие жизни омрачают первые проблески чувства. Счастливой любви почти нигде нет у Тургенева, разве только тление тепловатой привязанности. В финале «Двух приятелей» течет такое «однообразное, мирное и тихое» время: «они наслаждаются счастьем... потому что на земле другого счастья нет».

Но чаще всего у Тургенева повторяется драматическая коллизия любви-очарования, «околдованности». Ольга («Три портрета») безоглядно отдается демоническому Лучинову; Марья Павловна («Затишье») делается жертвой обаятельного, но пустого Веретьева. Ее болезненно поражают строчки пушкинского «Анчара»: «И умер бедный раб у ног / Непобедимого владыки...». Таким владыкой становится для тургениевских героев, а еще чаще героинь, нерассуждающая страсть, которая приковывает их к человеку недостойному. Даже вполне ничтожный поручик Петушков («Петушков», 1847) не избегнет этой участи. — «Зелья, что ли, она какого дала вам?» - с досадой спрашивает его слуга, имея в виду булочницу Василису, к которой Петушков страстно привязался. В повести «Постоялый двор» (1852) Дуняша разоряет и предаёт своего мужа ради любовника, к ней совершенно равнодушного. Алексей в «Переписке» делается рабом вульгарной французской танцовщицы. В «Якове Пасынкове» (1855) тянется целая череда ничем не объяснимых предпочтений. Почему Софья Злотницкая, которую любят два достойных молодых человека, предпочитает им ничтожного и холодного Асанова? Почему остается безответным чувство Варвары к Пасынкову, почему он не может полюбить всем сердцем преданную ему Машу, и ей приходится довольствоваться его добротой и участием? На все эти вопросы нет ответа. Тургенев с самого начала решительно выводит любовь из сферы действия детерминистской причинности.

Воспоминаниями детства навеяна повесть «Первая любовь» (1860). Подросток, влюбившийся в княжну Зинаиду, которая играет чувствами своих поклонников, внезапно узнает, что красавица-княжна - любовница его отца. Он становится нечаянным свидетелем любовной размолвки и видит, как отец его в порыве гнева бьет девушку по руке хлыстом: «Зинаида вздрогнула, молча посмотрела на моего отца и, медленно поднеся свою руку к губам, поцеловала заалевший на ней рубец».

Мать Тургенева, В.П.Лутовинова, некрасивая наследница богатого имени, властная женщина, наделенная мужской волей (она послужила также прототипом барыни в «Муму») женила на себе красивого кавалергарда С.Н.Тургенева, который был на несколько лет моложе ее. Род Тургеневых к тому времени сильно обеднел, пришел в упадок, и отказываться жениху не приходилось. У них родилось двое сыновей, Николай и Иван, но полюбить жену Сергей Николаевич так и не смог. История княжны Зинаиды в «Первой любви» - это история княжны Екатерины Шаховской (племянницы драматурга А.А.Шаховского). Варвара Петровна пыталась отомстить мужу, даже изменила ему – но он был равнодушен. После смерти С.Н.Тургенева Шаховская вышла замуж, а через девять месяцев умерла сама. На ее могиле на Волковом кладбище (рядом с могилой И.С.Тургенева: одна из тех случайностей, которых так много в его повестях) – эпитафия:

Мой друг, как ужасно, как сладко любить!

Весь мир так прекрасен, как лик совершенства.

С детских лет в сознании Тургенева закрепилась схема, которую он позже много раз воспроизведет в повестях и романах: по-мужски сильная женщина и женственно-слабохарактерный (в глубине своей личности) мужчина. Возможно, эту схему он подсознательно реализовал и в собственной судьбе. Многолетняя привязанность к талантливой, но холодной и эгоистичной женщине, испанке по происхождению - певице Полине Виардо - обрекла Тургенева на участь птицы, доживающей свой век без гнезда («Без гнезда» - название одного из его последних «стихотворений в прозе»). П.Виардо (послужившая прототипом Консуэло в романе Ж.Санд) была некрасива, но голос ее околдовывал. Связь *музыка – магия – любовь* тоже наблюдается у Тургенева как сквозная.

Повести 1850-х гг. обладают, таким образом, очень сильной лирической доминантой – личностным, субъективно-психологическим началом. Это не помешало Н.Г.Чернышевскому в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858) сделать тургеневскую «Асю» (1858) поводом для рассуждений о характере современного общественного деятеля. Чернышевский, разумеется, нашел у Тургенева «свое», то, что его интересовало, и логика его была проста: шаткость и нерешительность характера дают себя знать в личной жизни человека – они же будут действовать и в его общественной практике. – «Таковы-то наши «лучшие люди» - все они похожи на нашего Ромео», - заключает Чернышевский.

Следом за критикой Чернышевского и Добролюбова литературоведение стало полагать ведущим началом у Тургенева социальное. Оно есть, конечно. Но в произведениях, подобных «Асе», а их много – только имплицитно. Не потенциальные качества борца с общественной несправедливостью волнуют автора в г-не Н.Н. «Ася» развивает пушкинскую («Евгений Онегин») тему «невстречи в любви».

Спору нет, Н.Н. жалок в сцене последнего свидания с Асей, когда, потерявшись, начинает ее упрекать. Но, в сущности, он лишь исполняет (хотя очень неловко и некрасиво) принятое накануне решение: «Я не могу на ней жениться». В известной степени Н.Н., как и Чулкатурин, становится жертвой рефлексии: он не доверяет ясному голосу своей души, которая говорит ему о счастье – в ту единственную ночь, когда он после вечера, проведенного с Гагиными, плывет по Рейну и звезды дрожат в небе и в воде. Теперь он начинает размышлять, оценивать: «Ася, с ее огненной головой, с ее прошедшим, с ее воспитанием, это привлекательное, но странное существо – признаюсь, она меня пугала».

Он бы забыл о своих сомнениях, если бы его увлекла страсть. Но (как он и обмолвился) чувство его не успело еще созреть. Немногого не хватило герою – часов, может быть минут. Бродя, как потерянный, в поле, перебирая воспоминания о свидании, он понимает, что «не в состоянии с ней расстаться». Поздно. К Евгению Онегину любовь приходит через годы; но счастье не ждет ни год, ни час. От него остается только воспоминание и слабый запах высохшего цветка, брошенного Асей из окна. – «Так легкое

испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека», - меланхолически заключает рассказчик.

От повестей 1850-х гг. пролегает путь к тургеневским романам. Первые из них создавались параллельно с «Фаустом», «Асей», «Первой любовью». Лирическое начало, сильное и здесь, уже прочно сплетается с темой жизненного призвания, образуя основу социально-психологического романа.

21.3. Образ героя времени в романе «Рудин»

Первый роман Тургенева (1855) по объему близок к повести (поздняя повесть «Вешние воды» даже больше «Рудина»). Вообще тургеневский роман всегда будет тяготеть к некоей камерности: в отличие от «романов-симфоний» Л.Н.Толстого, это скорее «роман-соната». Другое неизменное свойство тургеневских романов – малособытийность. Сюжетная кульминация «Рудина» напоминает «Асю». Но в «Асе» главное – феномен стихийной природы чувства; в «Рудине» любовная история играет подчиненную роль, как один из прожекторов, в свете которых стоит на авансцене герой. И прочие действующие лица также важны более как его сценические «партнеры», «вторые голоса». Как и «Герой нашего времени», «Рудин» - роман одноцентренный.

Герой любого тургеневского романа (в отличие от повести) прямо прикосновенен к идеологии своего времени. В литературоведении давно сложилась традиция помещать Рудина в галерею *лишних людей*. Однако если это и можно сделать, то лишь с очень серьезными оговорками. Сам тип *лишнего человека* не мог не измениться за 20 лет: Онегин – герой 1820-х, Печорин – 1830-х, Рудин – 1840-х гг. Пушкинская «формула» этого типа – «вслед за чинною толпою / Идти, не разделяя с ней / Ни общих мнений, ни страстей». В Печорине фрондерство, склонность эпатировать «чинную толпу» сильнее, чем в Онегине, и неприятный вопрос стоит с грубой прямоотой: «Зачем я жил? Для какой цели я родился?..»

Путь Рудина идет уже вовсе мимо толпы, а вопрос «зачем?» посещает его только в горькие минуты поражений. Выражение «человек сороковых годов» Н.А.Некрасов сделал названием своего сатирического стихотворения: его благонамеренный, но малодушный герой согласен служить идее до той роковой черты, за которой – опасность.

Но – гибнуть жертвой убежденья

Я не могу... я не могу...

В тургеневском романе сатирические краски приберегаются для тех, кто враждебен и чужд Рудину: злопыхателя Пигасова, лизоблюда Пандалевского, чванной барыни Ласунской. Сам Рудин – фигура трагедийная. Он готов пройти свой путь до конца, и недаром автор достаивает – именно достаивает! – его героической смерти. В свете этого тот факт, что Тургенев ничуть не идеализирует своего героя, прекрасно видит все его слабости, - говорит, скорее, в пользу Рудина. Он внушает уважение таким, каков он есть. Известно, что в черновиках роман назывался «Гениальная натура». Но впоследствии автор снял это заглавие: оно отзывалось иронией и вдобавок выглядело как ярлык, своеобразное клеймо типа.

«Идеологическая личность» Рудина сформирована атмосферой философского кружка Н.В.Станкевича (в романе – Покорский) при Московском университете. Однако автор избегает пересказывать содержание тех речей Рудина, которые покоряют его аудиторию, - и не столько из-за цензуры, сколько потому, что цель его – не декларация неких конкретных политических «тезисов» устами героя, а изображение их носителя. Читатель получает лишь общее представление об их передовом духе, а более всего – о пламенности, которая заражает слушателей. Личность говорящего оказывается существенна не менее, чем его слова. – «Он умел, ударяя по одним струнам сердца, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие...» - замечает повествователь.

Рудин – пропагандист даже в большей степени, чем мыслитель; это если не пророк, то апостол идеи. В психологическом плане Рудин есть ярко выраженный ментальный тип. Это его сила, это же и его слабость. Рудинское «пламя» – не в сердце, а в голове. Не случайно он попадает впросак всякий раз, как требуется знание человеческой психологии – практическое, а не теоретическое. Он сам не в состоянии объяснить себе свою глупость, которая заставляет его (с наилучшими намерениями!) отправиться к Волынцеву – своему сопернику в любви – и рассказать о предпочтении, которое Наталья ему, Рудину, оказала. Тем не менее, эта глупость вполне в духе умного Рудина и очень для него показательна. Он просто не в состоянии поставить себя на место Волынцева, проникнуться его чувствами, – еще менее он в состоянии понять Наталью. А хуже всего получается, когда появляется необходимость оценить собственные чувства. – «С одной головой, как бы она сильна ни была, человеку трудно узнать даже то, что в нем самом происходит... – замечает автор. – Рудин, умный, проницательный Рудин, не в состоянии был сказать наверняка, любит ли он Наталью, страдает ли он, будет ли страдать, расставшись с нею».

Критические суждения в адрес героя Тургенева сводятся, в общем, к одному знаменателю: неспособность Рудина к действию. Его стихия – слова; при необходимости действовать он теряется. Неизменно приводимый пример – неудачный любовный роман с Натальей Ласунской, увядший при самом начале. До некоторой степени на негативную оценку поведения Рудина в этой истории повлияла аналогичная ситуация в «Асе», где Н.Н. упускает свое – и Асино – счастье, поколебавшись вовремя прислушаться к голосу своей души. Однако упреки критиков, адресованные в этой связи героям, в отношении Рудина справедливы еще менее, чем в отношении г-на Н.Н.

Если социальный статус г-на Н.Н. выше и устойчивее, чем у Аси – незаконнорожденной дочери помещика, то в случае с Рудиным ситуация обратная. Он дворянин, но беден. Его человеческая сущность и жизненное призвание как «апостола идеи» (которое он, заметим, сознает и соответствует ему, в отличие от *лишних людей*) обрекают Рудина на скитальческий образ жизни. Отшельник может уединиться; апостол должен странствовать. Любовь – будь даже Рудин способен отдаться ей всем сердцем – не может для него стать счастливой, состояться как союз.

Когда Рудин сетует на судьбу, услышав от Натальи, что мать не желает и слышать об их браке, – его детские жалобные интонации звучат, конечно, забавно. Он сразу упадает в глазах Натальи, создавшей в своем воображении образ сильного, сокрушающего все препятствия героя. Реальный Рудин этому образу не соответствует. Но, во-первых, бессмысленно обвинять человека в несовпадении с проекцией навешенных на него чужих ожиданий. А во-вторых, любовь этих двух людей при данных обстоятельствах просто-напросто не может облечься ни в какие приемлемые бытовые формы. Когда Наталья говорит, что готова идти за ним без всяких условий и обещаний, она говорит искренне – но ее девическая восторженность идет мимо фактов. Для женщины просто **нет естественного места** при герое-апостоле, живущем то там, то здесь, у чужих людей. Увезти Наталью к себе в деревню и поселиться там с ней до конца жизни – для Рудина значит перестать быть Рудиным, то есть тем, кого Наталья полюбила. Оторвав ее от матери, он не смог бы дать ей ничего – буквально.

Разочарование и обида девушки, горькие слова, которые она адресует Рудину, в ее положении понятны. Но критика в оценке тургеневского романа как-то невольно пошла за этими словами Натальи, более того – за теми, кто присваивает себе право судить Рудина. Между тем и Волынцев, и Лежнев, больше всех остальных настроенные против Рудина, ревнуют к нему: Волынцев – Наталью, Лежнев – Александру Павловну; поэтому отношение их субъективно.

Действительно, дело Рудина (как скаламбурил Лежнев) не в том состоит, чтобы быть деловым человеком. Однако из окружающих его и никто таким человеком не является – если не разумеет под «делом» благоустройство собственного состояния. Те же Волынцев и Лежнев – хорошие люди в общем смысле слова, но притом самые обычные

помещики-«существователи». Повышенная требовательность, которую возбуждает к себе Рудин, - не только от ревности и зависти к яркому человеку: она еще и подтверждение правила «кому много дано, с того много спросится». В отличие от *лишнего человека* Чулкатурина, от Онегина и Печорина, Бельтова и Обломова, Рудин реализует свою личность с ее возможностями. – «Спасибо тому, кто хоть на миг нас расшевелит и согреет», - говорит Лежнев, и Басистов подхватывает: «Что касается до влияния Рудина, клянусь вам, этот человек не только умел потрясти тебя, он с места тебя сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания переворачивал, зажигал тебя!»

Очень характерна история отношений с Рудиным (и история отношения к Рудину) Лежнева, его старого университетского товарища. Сначала – восторг и обожание, творение из живого человека - кумира. По прошествии времени, когда сквозь блеск рудинского обаяния проступают его слабости, маятник отклоняется в обратную сторону: вчерашний почитатель вымещает на развенчанном идоле свои преувеличенные ожидания и оценки. Но слабости Рудина – не «последняя правда» об этом человеке; за ними, глубже, залегает то, что Лежнев разглядит под конец и скажет при последнем их, печальном свидании: «Огонь любви к истине в тебе горит...»

Недостатки героя – склонность к рисовке, непрактичность, эмоциональная холодность (все его порывы и чувства – «головной» природы) - не только проявления естественной человеческой неидеальности, обратная сторона достоинств. Они – необходимое условие этих достоинств. Самоотверженность и энтузиазм Рудина питаются именно отвлеченностью его ума, отрывом от реальности; личной неспособностью к любви и счастью. Именно это сочетание дает возможность «гореть, не остывая и не сгорая» (по тонкому замечанию В.М.Марковича). Пропагандистский пыл Рудина – единственное реально мыслимое «дело» в переходную эпоху сороковых, николаевских годов. Как говорит сам герой: «Строить я никогда ничего не умел; да и **мудрено, брат, строить, когда и почвы-то под ногами нету...**»

Очень существенно отличие от некрасовской версии «рудинского» типа в поэме «Саша». Объективная роль Агарина – почти та же самая: он пробуждает воображение и мысль молодежи, которой, возможно, доведется жить в эпоху «дела». Но Агарин – лицо не трагическое. Напротив, герой Тургенева добровольно принимает ту завышенную планку требований к своей особе, которую он мог бы с чистой совестью и оспорить. Вопреки природе и возможностям своей личности, он стремится слово подкрепить делом - «чем так жить даром». Естественно, что при рудинской «оторванности от почвы» все его проекты имеют дон-кихотский уклон, будь то утопическая идея расчистки речного русла с целью развития судоходства или педагогическая деятельность, которая при рудинском максимализме скоро приводит его к конфликту с начальством и, видимо, даже с властями (его высылают из губернии).

Эта неспособность подняться до вершины собственного идеала мучительно переживается героем как полная жизненная несостоятельность. Рудин был бы счастливее, если бы принял себя как есть, со всеми положенными ему природой границами, - но он был бы притом и мельче. В конечном счете, он сам судит себя суровее всех:

« - Испортил я свою жизнь и не служил мысли, как следует...»

- Молчи! – продолжал Лежнев. – Каждый остается тем, чем сделала его природа, и больше требовать от него нельзя. Ты назвал себя Вечным Жидом... А почему ты знаешь, **может быть, тебе и следует так вечно странствовать**, может быть, ты исполняешь этим высшее, для тебя самого неизвестное назначение: народная мудрость гласит недаром, что все мы под Богом ходим...»

Этому назначению Рудин остается верен до конца. Роман завершается вспышкой, своего рода стоп-кадром: Франция, восстание 1848 года. На вершине покинутой защитниками баррикады вдруг возникает фигура, в этом эпизоде наконец полно совпадающая со своим высоким героическим прототипом – Дон Кихотом:

«... появился высокий человек в старом сюртуке, подпоясанном красным шарфом, и соломенной шляпе на седых, растрепанных волосах. В одной руке он держал красное знамя, в другой – кривую и тупую саблю и кричал что-то напряженным, тонким голосом, карабкаясь кверху и помахивая и знаменем и саблей. Венсенский стрелок прицелился в него – выстрелил... Высокий человек выронил знамя – и, как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился... Пуля прошла ему сквозь самое сердце».

Подчеркнута щемящая обреченность одинокого, напрягающего все силы, никем и ничем не поддержанного человека, выходящего в бой против мирового зла. Неважно, в каком образе оно предстает: ветряной мельницы или французского правительства; неважно, потому что этот вызов на бой обладает внутренним смыслом. Это символ, такой же, как знамя в руках героя. Зачем нужны люди, идущие на верную гибель ради отвлеченной идеи: Дон Кихот, Рудин? - Затем же, зачем людям нужно знамя.

21.4. «Дворянское гнездо» - продолжение пушкинской линии в русской литературе

Заглавие второго романа - «Дворянское гнездо» (1859) – «локальное». *Накануне* (название следующего романа) предчувствуемых больших перемен в России Тургенев создает свой поэтический усадебный миф, красивый и грустный, немножко ностальгический. Эпоха отжила свое, и культура, ею порожденная, уйдет следом. Уйдет и дурное, и хорошее, что этой эпохе принадлежало. Слово *гнездо* вводит мотив «малой родины». Сюда, в родное гнездо возвращается герой. После заграничных скитаний - деревенская тишина: «Вот когда я попал на самое дно реки...»

«В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла **неслышно**, как вода по болотным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой **уходящей, утекающей** жизни; скорбь о прошедшем таяла в его душе как **весенний** снег, - и странное дело! – никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство **родины**».

Вечер, закат, ночь, лунное сияние, блеск звезд – пейзажные доминанты «Дворянского гнезда». Это самый поэтический из романов Тургенева и самый «музыкальный». Не только потому, что в нем часто звучат имена композиторов и их музыка: Доницетти, Бах, Бетховен, Гендель, Вебер, Шопен, Шуберт, Лист... Один из героев «Дворянского гнезда», Лемм, - тоже музыкант и композитор. А главное, роман и строится на музыкальном развитии двух тем: *любовь, радость, надежда, весна* – и *грусть, усталость, память, осень*. Они проходят через все произведение, чтобы в финале сойтись в контрапункт.

Вводится отчетливо различимая пушкинская реминисценция: «...Вновь я посетил / Тот уголок земли...». Спустя восемь лет Лаврецкий снова возвращается в эти места, где так недолго был счастлив. «Гнездо не разорилось»: старый дом Калитиных населяет шумная, радостная молодежь («племя младое, незнакомое...») - но Лизы уже нет здесь; умерли ее мать и тетка. Умер Лемм, и навеки забыта его музыка – та музыка, которую слышал Лаврецкий единственный раз в жизни, в единственную ночь своего счастья.

А далее следует второй эпилог: «Говорят, Лаврецкий посетил тот отдаленный монастырь, куда скрылась Лиза, - увидел ее. Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смирненной походкой монахини – и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо – и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? **Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо**».

Автор – всезнающий, всемогущий! - не берется рассказать, что переживают его герои в эти мгновения. Читатель может получить представление об их чувствах, если эта картина отзовется чем-то в его собственной душе. Впечатление от живописного пейзажа, от мелодии – тоже сильно, но не уловимо словом; и чем сильнее, тем неуловимее. Тургенев использует в этом случае музыкальный (и лирический) принцип *суггестии*.

Открытые пушкинские реминисценции возникают не только в финале – они деталями рассеяны уже в описании детства Лизы. Ее привязанность к няне, замкнутый характер напоминают о Татьяне Лариной («Она в куклы не любила играть, смеялась не громко и не долго, держалась чинно...»). Воспоминанием о «Евгении Онегине» окрашена и тема несбывшегося счастья:

А счастье было так возможно, Так близко!..	- Ах, Лиза, Лиза! – воскликнул Лаврецкий, - как бы мы могли быть счастливы!
... Вы должны, Я вас прошу, меня оставить; Я вас люблю (к чему лукавить?), Но я другому отдана...	- Нет, промолвила она <...>, - не дам я вам моей руки. К чему? Отойдите, прошу вас. Вы знаете, я вас люблю... да, я люблю вас, - прибавила она с усилием, - но нет... нет.

В «Дворянском гнезде» внимание автора распределено поровну между двумя центральными персонажами. Черты *тургеневской девушки*, которые наметились в Вере Ельцовой, Асе, Наталье Ласунской: цельность, чистота, нравственная сила, способность к глубокому чувству – получили подробную разработку в образе Лизы Калитиной. Основанием характера и личности Лизы является ее глубокая религиозность. Д.Н.Овсянко-Куликовский заметил, что Тургенев, говоря о Лизе, «скуп на анализ, на пояснения»: они заменяются рисунком. За счет этого образ получает глубину, недосказанность; больше того – он несколько отчуждается от читателя: Лиза как бы существует на недостижимой для обычного человека нравственной высоте.

Те высочайшие требования, которые предъявляет к Лизе ее понимание христианского долга, были бы невыносимым бременем, если бы не давали взамен сознание конечной гармонии бытия, высшей осмысленности жизни, в которой всё взаимосвязано. Жертвуя и страдая, Лиза верит, что ее жертвы и страдания не напрасны. Тонко чувствующая несправедливость и людское горе девушка с детства начинает размышлять о том, какие обязательства это накладывает на нее лично.

Когда она поняла, что любит Лаврецкого и любима им, какой-то краткий миг ей кажется, что Бог, возможно, не потребует от нее полного отречения, что она могла бы исполнять свой долг, и оставшись «в миру». Но уже на следующий день влюбленные узнают, что слух о смерти жены Лаврецкого ложен и он, следовательно, несвободен. Для Лаврецкого это – роковая случайность, жестокая насмешка судьбы; для глубоко верующей Лизы – знак, что Богу неуютно ее земное, житейское счастье. Это напоминание о долге. Обязанность Лаврецкого, с ее точки зрения, - простить свою преступную жену, протянуть руку падшей и отбросить греховное стремление построить свое счастье на несчастье другого. Хороша или плоха Варвара Павловна – не дело человека выносить окончательный приговор своему ближнему и отказать ему в надежде на спасение.

Много требуя от другого человека, Лиза еще требовательнее, когда дело идет о ней самой. – «Такой **урок** недаром; да я уж не в первый раз об этом думаю, - признается она тетушке. – Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня щемило. Я всё знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил; я знаю всё. Всё это **отмолить, отмолить надо**».

Уход Лизы в монастырь – ничем не вызванная крайность в глазах окружающих ее людей. Она не совершила ничего, что могло бы объяснить такое решение с обычной точки зрения. Однако для Лизы это не наказание, на себя наложенное, а искупление: не только своих «эгоистических» порывов, но также чужих грехов («отмолить надо...»). В цельном

мире, каким он является в представлении верующего человека, это возможно, ибо там всё связано со всем. Религиозный подвиг Лизы может в ее глазах облегчить ту чашу весов, на которой лежат грехи ее покойного отца и всего *дворянского гнезда* - класса, к которому она принадлежит и пользовалась его несправедливыми преимуществами по рождению. Именно сознание глубокой целесообразности укрепляет Лизу в ее решении: монастырь – единственное место, где она может обрести душевное спокойствие, нравственное оправдание своей жизни.

Пушкинская тема гармонии мира – единого целого – поддерживается в романе не только в связи с религиозными мотивами. В единстве предстают этическая и эстетическая сферы бытия, данные в своем высшем выражении: любовь и искусство (музыка). В «любовный дуэт» Лизы и Лаврецкого вплетается «партия» Лемма: незадачливый старый «музикус», всей душой преданный своему искусству, бессилен, когда хочет выразить в нотах все, что теснится в его душе. Один-единственный раз Лемму удастся осуществить свою мечту, и это происходит в самую ночь объяснения Лаврецкого с Лизой. На событийном уровне их свидание и творческая победа Лемма представлены как независимые друг от друга, и это очень важно. Возвращаясь к себе, Лаврецкий проходит мимо домика Лемма и слышит звуки прекрасной музыки: вдохновение приходит к старику в те самые минуты, когда Лаврецкий признается в любви и слышит ответное признание. Всеобъемлющее дыхание благодати как бы разливается в мире, **одновременно** отзвываясь в душах, способных резонировать ей в тон.

« - Это удивительно, - сказал он, - что вы **именно теперь** пришли; но я знаю, все знаю.

- Вы все знаете? – произнес с смущением Лаврецкий.

- **Вы меня слышали**, - возразил Лемм, - **разве вы не поняли, что я все знаю?»**

«Знать» о любви героев Лемм может только через озарение, некую догадку. Его реплика утверждает эту связь: любовь, излучаясь в мир, рождает в другой его точке, где есть «резонирующая» душа, творческое наитие – прекрасную музыку; в свою очередь, музыка несет в себе дух этой любви, явственно говорит о ней.

В «Дворянском гнезде» Тургенев больше, чем в каком-либо другом произведении, обращается к пушкинской палитре, пушкинской тональности. И здесь же становится особенно ясно, что цельность мира как нечто безусловно и надежно данное сейчас утрачена: она ощущается лишь прорывами, в моменты величайшего духовного подъема; либо же сознание этой цельности сохраняется как исключение у исключительных же (подобно Лизе) личностей – причем дается им не даром: судьба их, с обыденной точки зрения, драматична.

Что остается другим, тому же Лаврецкому? Это человек незаурядный, не способный удовлетвориться тривиальным идеалом жизненного успеха, воплощенным в фигуре Паншина. Жизнь сталкивает героя с людьми, которые находят свое кредо в *вере* (Лиза), в *искусстве* (Лемм), в служении идее *прогресса* (Михалевич). Но эти пути – не для такого земного человека, каков Лаврецкий. В.М.Маркович справедливо отмечает, что Лиза, Лемм, Михалевич отмечены чертами полу-юродивости, малопригодны для житейских дел и отношений. Горящая вера Лизы - редкий дар: Лаврецкому это не дано, как и творческий потенциал в искусстве. Героический энтузиаст Михалевич – вариант рудинского типа, только без его трагизма, потому что он не склонен к сомнениям и рефлексии. Для трезвомыслящего Лаврецкого это тоже не его путь. Остается делать то, что подсказывают совесть и здравый смысл. Он хозяйствует, улучшает быт своих крестьян. Но сознание принесенной его трудами пользы не может наполнить его жизни вполне. Он спокойно, но с грустью смотрит, как веселится молодежь в старом калитинском «гнезде» и говорит себе: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Герои романа под занавес сходят со сцены. Умершая для мира Лиза, одинокий Лаврецкий, скончавшийся на чужбине Лемм и его безвозвратно потерянная, забытая

соната – трагические проявления постигнутого Тургеневым закона жизни: тот смысл (или опыт), который находят для себя люди, не передается другим поколениям. Они ищут и получают его заново. И, вероятно, иначе не может и не должно быть. Все, что получено из чужих рук, – все жизненные ценности и значения – пусты и бесплодны.

Примером тому в «Дворянском гнезде» служит подробно рассказанная история отца Лаврецкого, Ивана Петровича, воспитанного на французских просветительских идеях и английском стиле жизни. – «Дидерот и Вольтер <...>, и Руссо, и Рейналь, и Гельвеций, и много других, подобных им сочинителей сидели в его голове, - **но в одной только голове** <...>, не смешавшись с его кровью, не проникнув в его душу, не сказавшись крепким убеждением...». Даже примененные в деле, эти «головные», чужеродные идеи не приносят добра, потому что не имеют естественной почвы в данном строе жизни. Женившись на крепостной девушке, чтобы уязвить своим свободомыслием отца, Иван Петрович не уничтожает дистанции между ними: став его женой, Маланья не делается для него ближе и дороже («она слишком мало для него значила...»). Участь забытой и покинутой женщины становится только горше в этом неестественном положении, в чужой и неприветливой для нее среде: «... тихое и доброе существо, Бог знает зачем выхваченное из родной почвы и тотчас же брошенное, как вырванное деревцо, корнями на солнце; оно увяло, оно пропало без следа, и никто не горевал о нем».

Мысль о необходимости наработки собственного опыта, как лично-человеческого, так и национально-исторического, утвердится в романах, написанных за «Дворянским гнездом». Тургенев принадлежал к числу западников чаадаевского толка, отрицавших bestолковое механическое заимствование чужих учреждений и форм жизни.

Уход Тургенева из некрасовского «Современника», поводом для которого стала публикация Добролюбовской статьи о романе «Накануне» (1860), закрепил факт некоей обособленности его позиции в идейно-литературной полемике 1860-х гг. Однако интерес к общественным вопросам у Тургенева не угас. Он проявляется преимущественно в его романах.

21.5. «Накануне» - проблема выбора пути

Статья Н.А.Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» оттолкнула Тургенева, возможно, как раз своей исключительной сосредоточенностью на злобе дня. Позднее, в 1880 г., издавая свои романы вместе, он назвал ее, тем не менее, «самой выдающейся» из всех критических работ о «Накануне».

Название статьи обыгрывает заглавие произведения. Образ *дворянского гнезда* - локальный, выделенный из *целого* русской жизни. *Накануне* - не только символически охватывает всю Россию, но улавливает ее в движении, на пороге реформ. (Первоначально роман назывался «Инсаров», по аналогии с «Рудиным».) В частном письме Тургенев замечает: «Повесть «Накануне» названа мною так ввиду времени ее появления (1860 – за год до освобождения крестьян)».

Настоящий день в рассуждениях Добролюбова - день появления в России «людей, способных к делу», развитию которых до сих пор не благоприятствовала «сырая и туманная атмосфера жизни». За этими, поневоле тоже туманными, метафорами критика – жажда решительных перемен. И один из героев романа (Шубин) спрашивает: «Когда ж наша придет пора? Когда у нас народятся люди?» Другой отвечает: «Дай срок, будут».

Система персонажей «Накануне» жестко схематична. Четверо совершенно разных по характеру и взглядам мужчин любят одну и ту же девушку. С кем-то из них ей предстоит связать свое будущее. Елена Стахова – один из самых светлых тургеневских образов – обладает лучшими чертами национального характера: деятельная доброта, тонкое нравственное чувство, жертвенность, бескомпромиссность. Конечно, Елена – не аллегория России, но выбор, который она должна сделать, в некотором роде символичен.

Каждый из четырех претендентов на ее руку и сердце – человек по-своему достойный, можно сказать, лучший в своем роде. Даже чиновник Курнатовский изображен не карьеристом и бюрократам (привычный сатирический типаж): Елена замечает, что он очень честен, трудолюбив и способен «к пожертвованию своих выгод». Для отца Елены Курнатовский – единственно приемлемый жених. Но если бы она в состоянии была избрать его, ни о каком «кануне» нового дня и речи бы не шло.

Трое других – это человек искусства (скульптор Шубин), человек науки (историк Берсенева) и Инсаров. Для Инсарова нет профессионального «ярлыка», который выделил бы в нем главное. Он болгарин, и эта «экзотическая» черта понадобилась Тургеневу, потому что историческая ситуация в Болгарии, отягощенной турецким игмом, порождала небывалое (и невозможное на тот момент в России) национальное единство, о котором Инсаров говорит Елене: «Заметьте: последний мужик, последний нищий в Болгарии и я – мы желаем одного и того же. У всех у нас **одна цель**. Поймите, какую это дает уверенность и крепость!»

Инсаров – фигура ни в каком смысле не «выдуманная». У него был прототип (что обычно для тургеневских романов), и в его истории, которая в общих чертах повторена в сюжете, автор усмотрел некий многозначительный симптом русской жизни. Но образ героя в романе представлен несколько отстраненно, «извне». Отчасти это можно объяснить цельностью, монолитностью его натуры, подчиненной единой жизненной задаче; отчасти тем, что психология такой личности Тургеневу малознакома в подробностях. Это, впрочем, не превращает Инсарова в бледный призрак «положительного героя», во всем совершенного и идеального. Шубин, с его художественной интуицией, делает с Инсарова два скульптурных портрета: бюст с лицом «честным, благородным и смелым» – и карикатурную статуэтку в образе упрямого барана, склонившего рога для удара. И сама Елена сознает, что Берсенева «может быть, учнее его <Инсарова>, может быть, даже умнее... Но, я не знаю, он перед ним такой **маленький**».

Если в России *накануне* нет еще несомненного, способного породить общий энтузиазм великого дела, то есть уже страстная жажда такое дело найти, связать с ним жизнь, придав ей высокий смысл и ценность. Именно она томит Елену в ее одиночестве («Иногда ей приходило в голову, что она желает чего-то, чего никто не желает, о чем никто не мыслит в целой России...»). Такого общезначимого дела не представляет сейчас жизненный путь ни Шубина, ни Берсенева. Они достойные, талантливые люди. Их профессиональная карьера успешна; в пределах романа она завершается тем, что Шубин изваял наделавшую шуму «Вакханку», а Берсенева обратил на себя внимание «ученой публики» статьями «О некоторых особенностях древнегерманского права в деле судебных наказаний» и «О значении городского начала в вопросе цивилизации». Тургенев подчеркивает, даже с нажимом, обращенность обоих к традиции, к прошлому. России нужны и Шубины, и Берсенева; но сегодняшняя насущная потребность – иная: от вакханок и древнегерманского права отдает даже какой-то академической рутинной. Не это может захватить Елену. Иное дело – Инсаров. – «Освободить свою родину! – промолвила она. – Эти слова даже выговорить страшно, так они велики...»

Россию тоже опутывали цепи, но иного рода: из чего составлены они? как их разбить? как приняться за дело? Даже в лагере убежденных прогрессистов единомыслия не было, потому что и прогресс все понимали по-разному. Инсарову в этом смысле проще. Шубин ревниво каламбурирует: «...задача его легче, удобопонятнее: стоит только турок вытурить, велика штука!»

«Вечные» вопросы о призвании, о цели жизни возникают уже в первой главе, которая не только содержит экспозицию, но исполняет роль идейной «увертюры» романа. Шубин и Берсенева лежат на берегу реки. Красота летнего полдня заставляет их задуматься о смысле природы, о любви – в них видится некая общая основа: жизнь и смерть. Природа дает человеку то и другое; но то же самое делает и любовь. Она есть источник всякой жизни, она наполняет ее новым значением и смыслом; но любовь – это также и утрата

себя, самозабвение, растворение в другом человеке. Так в беседе друзей возникает тема подвижного диалектического равновесия бытия, где все существует только рядом со своей противоположностью и иначе быть не может. И между ними заходит спор о счастье:

« - Каждый из нас желает для себя счастья... Но такое ли это слово «счастье», которое соединило, воспламенило бы нас обоих, заставило бы нас подать друг другу руки? Не эгоистическое ли, я хочу сказать, не **разъединяющее** ли это слово?

- А ты знаешь такие слова, которые **соединяют**? <...>

- Да хоть бы искусство, - так как ты художник, - родина, наука, свобода, справедливость.

- А любовь? – спросил Шубин.

- И любовь соединяющее слово; но не та любовь, которой ты теперь жаждешь: не любовь-наслаждение, любовь-жертва.

Шубин нахмурился.

- Это хорошо для немцев; а я хочу любить для себя; я хочу быть номером первым.

- Номером первым, - повторил Берсенов. – А мне кажется, поставить себя номером вторым – все назначение нашей жизни».

Оба героя реализуют предпочитаемые жизненные программы: Шубин – здоровый жизнелюбивый гедонизм, желающий быть «номером первым», Берсенов – скромную самоотверженность «номера второго». Каждому из них его программа приносит определенный жизненный успех. Но успех не абсолютный. Шубин хочет «любить для себя» - но именно любовь Елены ему и не дается. Берсенов на деле жертвует собой: без его участия не могло бы состояться счастье Елены и Инсарова, он спасает своего счастливого соперника. Этим ему и приходится удовлетвориться.

Личное счастье разъединяет людей, а соединяющие их идеи требуют самоотречения. В своем беззаветном чувстве к Инсарову Елена стремится обрести и то, и другое: любовь и полноту жизни, чувство ее осмысленности, нужности – не только себе и ему, но людям, человечеству. В отличие от «Рудина» и «Дворянского гнезда», в «Накануне» счастье героев состоялось – но оказалось драматически кратким. Для него нужно столь многое, что малейший толчок обнаруживает, на какой ненадежной основе держится это счастье. Болезнь и смерть мужа разом лишают Елену всего, и даже продолжение его дела отныне предстает лишь как своеобразное искупление, исполнение долга, ничего общего отныне не имеющее со счастьем.

Максимализм Елены проявляет себя не только в жажде полноты жизни, в желании быть сразу и «номером первым», и «номером вторым». Ее гложет тревожное чувство, что этот избыток счастья на ее чаше весов нарушает незримое равновесие, отзывается чьей-то чужой бедой – чувство, которое у Лизы Калитиной было следствием глубоких религиозных убеждений. Елена не такая ревностная христианка; но ее страшит видимая невозможность осуществить свой идеал жизни, не ущемляя надежд и прав на счастье других людей: Шубина и Берсенева, которые любят ее и страдают; матери, которую она покидает, навсегда оставляя Россию.

«Елена не знала, - замечает автор, - что счастье каждого человека основано на несчастье другого, что даже его выгода и удобство требуют, как статуя – пьедестала, невыгоды и неудобства других». «Грех» Елены, таким образом, не личный - он «первородный», общечеловеческий. Стремясь обрести для себя одной гармонию и счастье в дисгармоничном мире, Елена испытывает комплекс вины, которого бы не ощущал человек с обычным, средним этическим уровнем. Но «средность» для Елены не свойственна, она не приемлет ничего «среднего». Отсюда – ее смятенные мысли о недолговечности счастья, необходимости выкупить его дорогой ценой:

« - Может быть, я большая **грешница**; может быть, оттого мне так грустно, оттого мне нет покоя. <...> Ах, я чувствую, человеку **нужно несчастье**, или бедность, или болезнь. А то как раз зазнаешься».

« - Я была счастлива не одни только минуты, не часы, не целые дни – нет, целые недели сряду. А с какого права? – Ей стало страшно своего счастья. – А если этого **нельзя?** – подумала она. – Если это **не дается даром?** Ведь это было небо... а мы люди, бедные, грешные люди...»

Мрачные предзнаменования способствуют эмпатической передаче читателю нарастающего страха Елены: провожая молодую чету, Шубин напевает (без всякой задней мысли) «С богом, в дальнюю дорогу» - в «Песнях западных славян» А.С.Пушкина это стихотворение названо «Похоронная песня Иакинфа Маглановича». В Венеции Инсаров с Еленой слушают оперу, и певица потрясает публику финальной предсмертной арией Травиаты: «Дай мне жить... умереть такой молодой!» Наконец, изнемогающая от тревоги Елена по-детски пытается успокоить себя, загадывая на белую чайку:

« - Вот если она полетит сюда, - подумала Елена, - это будет хороший знак... - Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль. Елена вздрогнула...»

Из терзаний Елены, тревожных знамений сгущается атмосфера дурных предчувствий. Тургенев сознательно не проясняет характера их взаимной зависимости: то ли беспокойство героини заставляет ее выхватывать из потока жизни сигналы со зловещим смыслом; то ли душа ее, напрягаясь всеми силами, обретает вещую чуткость, а может быть, ее ожидание несчастья притягивает несчастье. За словами Елены «человеку **нужно несчастье**, или бедность, или **болезнь**» - последует тяжелая болезнь Инсарова, последствия которой вскоре убьют его. Самая же болезнь (жестокая лихорадка) была Инсаровым подхвачена, когда он пытался устроить отъезд Елены. В каком-то отвлеченном смысле его действительно убила любовь, которой он пытался избежать, и это тоже не преминула почувствовать Елена: «Может быть, я его убила; теперь его очередь увлечь меня за собою», - пишет она родителям.

Развязка «Накануне» для героини аналогична развязке «Дворянского гнезда». Как Лиза уходит в монастырь, так Елена – в неизвестность, отдавая себя «делу Инсарова», пытаясь хотя бы в чем-то заменить его, искупить свой невольный грех. – «След Елены исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она еще, скрывается ли где, или уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение, и настала очередь смерти...»

21.6. Отношение Тургенева к нетерпимости и догматизму «отцов» и «детей». Социальный и общечеловеческий смысл конфликта

«Дворянское гнездо» было самым популярным романом Тургенева; «Отцы и дети» (1862) имели успех иного рода. Они вызвали поток разнообразных откликов: роман произвел прямо-таки впечатление скандала. Автора горячо хвалили, горячо ругали (больше ругали); но и хвалы, и брань часто исходили от неожиданных людей и по неожиданным поводам. Это давало основания думать, что новый роман публика поняла весьма по-своему.

Хотя заглавие обещало равновесную систему персонажей (*отцы* и *дети* – два лагеря), все почувствовали, что смысл романа зависит от значения фигуры Базарова и от авторского отношения к нему. Здесь и оказался эпицентр споров. Интересно, что ни один из писателей, современников Тургенева, своим творчеством не давал поводов для такой дискуссии. Однако восприятие романов Тургенева (пусть он тоже оставляет за читателем право на собственное мнение) требовало ясного понимания позиции автора. Современная исследовательница (Н.А.Вердеревская) называет такой тип романа **субъективным**.

Можно было ожидать, что критики из лагеря «чистого искусства» воспримут Базарова как фигуру резко отрицательную. Так и случилось; у П.В. Анненкова, например, Базаров возбудил «ужас и отвращение». Литературную родословную этого героя Анненков немного неожиданно вывел от Обломова: один все находил невозможным, другой находит все несостоятельным («Базаров и Обломов», 1863).

Более удивительно, что в демократическом лагере не сложилось единого мнения. Н.Г. Чернышевский отозвался о романе мимоходом; ему «Отцы и дети» показались злым памфлетом: «...Картина, достойная Дантовой кисти, - что это за лица - исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немывыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это - нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе «Отцы и дети»...»

М.А. Антонович посвятил ему отдельную статью - «Асмодей нашего времени» (1862). Ее заглавие повторяет название злопыхательского романа некоего Аскоченского, к которому критик приравнивал «Отцов и детей», - по его мнению, клевету на молодое поколение, которое автор «презирает и ненавидит от всей души». Цель Тургенева, считает Антонович, - превознести *отцов*; впрочем, роман и художественно крайне слаб, а его герои - просто персонификация отвлеченных идей: «Эмансипация женщины, например, названа Eudoxie Кукшиной. На таком фокусе построен весь роман...»

Напротив, Д.И. Писарев (тоже принявший образ главного героя на свой счет) нашел его весьма лестным и отозвался о романе с энтузиазмом («Базаров», 1862). Он с одобрением отмечает объективность автора, который «не сочувствует вполне ни одному из своих действующих лиц; от его анализа не ускользает ни одна слабая или смешная черта...». Тем больше чести Базарову, что при всех своих недостатках (неспособность понимать искусство и т.п.) он внушает такое уважение; и тем больше чести писателю, что ему достало справедливости так представить героя, ему лично малосимпатичного. Смысл романа, по Писареву, вышел такой: «теперешние молодые люди увлекаются и впадают в крайности, но в самых увлечениях сказывается свежая сила и неподкупный ум; эта сила и этот ум без всяких посторонних пособий и влияний выведут молодых людей на прямую дорогу и поддержат их в жизни». Чуть позже, в статье «Реалисты» (1864), Писарев протестует против зачисления Тургенева в лагерь реакционеров: он, по его мнению, хотя и враг «реалистам» (= нигилистам), «но умный и честный»; а «хлестаковы и держиморды нашей журналистики» в своей битве с прогрессом норовят прикрыться его именем.

С Антоновичем не согласился также Н.Н. Страхов («И.С. Тургенев. *Отцы и дети*», 1862). Как и Писарев, он находит, что недостатки Базарова «нимало не вооружают читателя» против него. Если Писарев считал отрицание искусства факультативной, хотя весьма распространенной чертой базаровского типа, то Страхов пронизательно увидел в оппозиции Базарова к искусству закономерное выражение его непримиримости к жизни - а «искусство всегда носит в себе элемент *примирения*». Именно жизнь, а не люди, не кто-либо из людей, оказывается выше Базарова. Критик сравнивает его с «титаном, восставшим против своей матери-земли». То же самое искусство, любовь, природа, религия, смерть - существуют вопреки его «отрицаниям». Едва ли не единственный из критиков, Страхов увидел в «Отцах и детях» «роман не прогрессивный и не ретроградный, а, так сказать, *всегдашний*».

А.И. Герцен в статье «Еще раз Базаров» (1868) выразил мнение, что Тургенев написал роман, отклоняющийся от первоначального замысла: «в соприкосновении с такими жалкими и ничтожными отцами, как Кирсановы, крутой Базаров увлек Тургенева, и **вместо того, чтобы посесть сына, он выпорол отцов**». Писарев (полагает Герцен) так же увлекся в своей статье: он отождествил себя с Базаровым и «добавил, чего не доставало в книге». Однако и сам Герцен невольно «примеряет» образ Базарова к себе, к своей деятельности. В целом базаровщина видится ему явлением без будущности. Подлинно трезвый, научный взгляд на вещи, до которого герой мог бы дорасти, если бы автор его не уморил, - этот взгляд чужд враждебности и иронии перед лицом

действительности. Настоящий, продуктивный нигилизм есть, по Герцену, развенчание иллюзий в пользу истины, фактов; а нигилисты, которые превращают факты и мысли «в *ничего*, в бесплодный скептицизм <...>, в отчаяние, ведущее к бездействию», - вовсе не современные «дети», а скорее сам Тургенев, «бросивший в них первый камень, и, пожалуй, его любимый философ Шопенгауэр».

Такие противоречивые суждения критики возможно объяснить только одним: противоречивостью отношения самого автора к герою. Оно подтверждается в собственных высказываниях Тургенева. В письмах (Фету, Случевскому, Герцену) он признается: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу». И затем: «Если читатель не полюбит Базарова со всей его черствостью, сухостью, бессердечностью – я виноват и не достиг своей цели».

Трактовка романа, распространившаяся в советскую эпоху, исходила из комбинации упрощенных положений работ Писарева и Герцена: будто Тургенев невольно, по своей писательской объективности и честности, показывает превосходство демократа над аристократами, «нигилиста» - над либералами. Роман строится как цепь столкновений Базарова с разными людьми, из которых герой выходит победителем или, во всяком случае, непобежденным (Базаров – Одинцова). Мужественно принимая обидную и нелепую смерть, герой и умирает несломленным (Писарев: «Умереть так, как умер Базаров, - все равно что сделать великий подвиг»).

Между тем если довести эту мысль до конца, то «Отцы и дети» - исключительно пессимистическая вещь. Герой умер; «сподвижники», якобы продолжающие его дело, - очевидные карикатуры: отношение *Ситников и Кукишина / Базаров* такого же свойства, как отношение *Репетилов / Чацкий*. Кто остался? Отец и сын Кирсановы с их семейным счастьем, Павел Петрович, доживающий век за границей, да чета старичков родителей на могиле сына. Всё возвращается в ту точку времени, когда вовсе не было никакого Базарова: он уходит как камень в воду.

Ось идеологического конфликта в романе – несомненно, споры Базарова с Павлом Петровичем. Их взаимный антагонизм заявлен сразу и в дальнейшем подтверждается на разных уровнях. Они не только представители разных классов и противоположных идеологий, но люди, не совпадающие во вкусах, привычках, чертах характера. Нелегко даже провести черту: где спор идей незаметно переходит в бесплодный, по определению, спор вкусов. Во всяком случае, при первом знакомстве Павел Петрович не спешит подать Базарову свою «красивую руку с длинными розовыми ногтями, руку, казавшуюся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким крупным опалом». – «Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай! – язвит Базаров, оставшись наедине с Аркадием. – Я все смотрел: этакие у него удивительные воротнички, точно каменные, и подбородок так аккуратно выбрит». – А Павел Петрович, в свою очередь, спрашивает брата: «Кто сей? <...> Этот волосатый?»

Еще ни слова не сказано про «убеждения», но уже ясно, что в убеждениях они не сойдутся. Не потому, чтобы щегольство в одежде не могло никак сочетаться с демократическими взглядами, а потому, что эти люди с самого начала не понравились друг другу.

Почему именно Павел Петрович, а не его брат? Возможно, с Николаем Петровичем у Базарова нет такой резкой разницы во вкусах и характерах? Напротив: именно с ним у Базарова нет вовсе ничего общего, и как раз это обстоятельство уничтожает возможность конфликта. Для него нет почвы; нет той платформы, на которой они могли бы столкнуться, даже психологической: Базаров резок и неуступчив, Николай Петрович мягок и деликатен.

Серьезный конфликт возможен лишь там, где налицо нечто общее между сторонами. И как раз с Павлом Петровичем у Базарова общего не меньше, чем различий. И это общее важнее, весомее того, что их разделяет. Оба они не признают компромиссов; это сильные личности, выделяющиеся на общем фоне. Обоих (в отличие от Николая

Петровича и Аркадия) автор наделяет знаковой чертой: равнодушием к красоте природы. Базаров видит в ней «мастерскую», Павел Петрович вообще, кажется, о ней не думает: он, со своими крахмальными манжетами, - продукт сугубо городской, европейской цивилизации. Для Тургенева неспособность чувствовать природу - показатель некой внутренней глухоты, ущербности, отчужденности от целого. Внутренне связана с этим и неудача обоих героев в любви.

Если на уровне индивидуально-личностного и социально-характерного Базаров и Павел Петрович представляют собой противоположность, то на уровне типического (общечеловеческий компонент) оба воплощают один и тот же тип. Они – **догматики**, люди, твердо убежденные в своей привилегии на правоту, не склонные не только корректировать свои взгляды, но даже слушать оппонента, который - для них - заведомо неправ. (Аркадий, по совету Базарова, отнимает у отца томик Пушкина и молча (о чем тут говорить!) кладет перед ним брошюру Бюхнера «Stoff und Kraft» («Материя и сила»): «Улыбнулся и ушел, и Пушкина унес», - с недоумением рассказывает Николай Петрович брату.)

Кроткий Николай Петрович принимает как должное бесцеремонность, которая не считается с опытом, вкусом и желаниями другого человека, перечеркивая их с ходу, вместе с жизнью, которая их выработала. Базаров – эмпирик, человек науки! – с издевательским хладнокровием искажает под настроение даже факты (страдает опять злополучный Пушкин):

« - *Природа навевает молчание сна*, - сказал Пушкин.

- Никогда он ничего подобного не сказал, - промолвил Аркадий.

- Ну, не сказал, так мог и должен был сказать в качестве поэта. Кстати, он, должно быть, в военной службе служил.

- Пушкин никогда не был военным!

- Помилуй, у него на каждой странице: *На бой, на бой! за честь России!*

- Что ты это за небылицы выдумываешь! Ведь это клевета наконец.

- Клевета? Эка важность! Вот вздумал каким словом испугать!»

Но стычка Базарова с Кирсановым-старшим такого безобидного разрешения получить не может. Если Павел Петрович отстаивает «принципы» аристократии как носительницы идеи культуры и свободы, противостоящей варварству и хаосу, то Базаров заявляет, что ни одна из наличных идей и идеологий ничего не стоит, когда в обществе процветают демагогия, невежество, воровство и когда «самая свобода <...> едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке». Каждая из позиций доказуема в пределах собственной логики, и ни от одной, ни от другой нельзя просто отмахнуться. На стороне каждого – часть правды, но оружием в борьбе они делают нежелание слышать о другой ее части. Всякий тезис, всякое слово вызывает - не возражение даже, а отрицание. Базаров однажды замечает: «сказать, например, что просвещение полезно, это общее место; а сказать, что просвещение вредно, это противоположное общее место. Оно как будто щеголеватее, а **в сущности одно и то же**».

Между тем его собственная дискуссия с Павлом Петровичем строится именно на этом. Принципы? – не надо принципов! Логика? – не надо логики! Если вслушаться в интонации собеседников, определенно начинает представляться, что они готовы принять в штыки не только то, что противно их убеждениям, но любую реплику *другого*, уже просто потому, что он *другой*:

« - Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, - говорил между тем Базаров, - подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны.

- Что же ему нужно, по-вашему? <...> Логика истории требует...

- Да на что нам эта логика? Мы и без нее обходимся. <...> В теперешнее время полезнее всего отрицание – мы отрицаем.

- Все?
 - Все.
 - Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить...
 - Все, - с невыразимым спокойствием повторил Базаров. <...>
 - Так, - перебил Павел Петрович, - так: вы во всем этом убедились **и решились** сами **ни за что серьезно не приниматься**.

- **И решились ни за что не приниматься**, - угрюмо повторил Базаров.
 Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим баринном.

- А только **ругаться**?
 - И **ругаться**.
 - **И это называется нигилизмом**?
 - **И это называется нигилизмом**, - повторил опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью».

Базаров действительно «обходится без логики» - беседуя позже с Аркадием, он снизойдет до пояснения, которым не удостоил Павла Петровича: «Я придерживаюсь отрицательного направления – в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и баста!» - Уже нет речи о «полезности отрицания» - только о личном вкусе.

«В силу ощущения» Базарову нравится отрицание и не нравится Павел Петрович. Вторая часть спора – после базаровского «всё», как бы подводящего черту, - превращает и без того бесплодный диалог в монолог у глухой стены, откликающейся эхом. Издевательское повторение реплик собеседника указывает на то, что раздражение достигает крайней точки: «я не желаю тебя слушать», «я не желаю с тобой говорить», «я не принимаю твоих слов и возвращаю их обратно», - таков смысл эхо-ответов. Кирсанов-старший в раздражении именуется предполагаемых единомышленников Базарова болванами; Базаров, не обинуясь, объявляет Аркадию, что его дядюшка – идиот.

И вдруг Николай Петрович, в подавленном молчании прослушав это всё, говорит:
 « - Знаешь, что я вспомнил, брат? Однажды я с покойницей матушкой поссорился: она кричала, не хотела меня слушать... Я наконец сказал ей, что вы, мол, меня понять не можете; мы, мол, принадлежим к двум различным поколениям...»

Прошлое повторяется. И *настоящий день* (говоря словами критика) не придет до тех пор, покуда каждое новое поколение начинает с отрицания старого. Потому что именно это отрицание и есть самый старый исторический обычай России. Нигилизм – не преходящее явление, а хроническая болезнь. - «Мы так странно движемся во времени, что с каждым нашим шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно. Это – естественный результат культуры, всецело основанной на заимствовании и подражании», - писал когда-то П.Я. Чаадаев.

Конфликт «отцов и детей» - и бытовой, и социальный, и исторический. Петр I отрицал старую Русь (Базаров: «Сперва нужно место расчистить»), его преемники отрицают дело Петра; тираны и либералы поочередно сменяют друг друга на троне, пока их всех не зачеркнет Советская власть, с тем чтобы через 70 лет в свою очередь быть зачеркнутой. *Политический нигилизм* - национальное несчастье России, каждый новый этап своей истории неизменно начинающей с нуля. Недаром название тургеневского романа стало живой формулой языка. Историческое ускорение нарастало долго и в середине XIX века получило наконец такой темп, когда смена идеологических парадигм стала происходить на протяжении жизни одного поколения: именно тогда она получает вид конфликта *отцов* и *детей*. «Дети» разубеждаются не только в преданиях покойных «дедов», но и в правде еще живых «отцов».

Обрыв традиций, преемственности, взаимная глухота поколений и политических лагерей внушают Тургеневу горечь. Он не может не видеть в этом явлении серьезную опасность для страны, и спустя всего полвека это тлеющее пламя вспыхнет революцией и

гражданской войной: русские станут истреблять друг друга. Это уже не полусимволическая дуэль Базарова и Павла Петровича!

Таким образом, заботливо подчеркивая разность своих враждующих героев во всех частностях, автор лишь оттеняет их сходство в главном. Оба они – воинствующие догматики, люди системы, не способные видеть в окружающем их мире ничего, кроме совпадения с этой системой либо преступного (в лучшем случае ошибочного) отклонения от нее. – «Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается», - заметил однажды Тургенев.

И неполноценность этого догматизма выявляется обычным для Тургенева образом: через столкновение носителя неподвижной «идеи» с живой, движущейся жизнью вне него и в нем самом, через испытание любовью. Оба героя становятся жертвами чувства, плохо согласующегося с их принципами. Аристократичный Павел Петрович втайне привязался к плебейке Фенечке, любовнице своего брата. В финале романа он неожиданно для Николая Петровича просит его узаконить свои отношения с Фенечкой: «Она тебя любит, она – мать твоего сына». - Николай Петрович поражен: «Ты это говоришь, Павел? ты, которого я считал всегда самым непреклонным противником подобных браков!» - И у того вдруг вырывается: «Я начинаю думать, что Базаров был прав, когда упрекал меня в аристократизме». - Не стоит, конечно, преувеличивать это признание базаровской «правоты». Но что-то в Кирсанове поколебалось, бесспорно.

Так же врасплох застигает демократа Базарова чувство к светской даме. Любовь для него – «романтизм, чепуха, гниль, художество»: «Что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. <...> Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой», - но прямо назло этим его заклинаниям семантика *единственности* заложена уже в самой фамилии *Одинцовой*. Базаров пытается отделаться от впечатления, произведенного ею, циничным комментарием: «Этакое богатое тело! хоть сейчас в анатомический театр». - Всё напрасно.

«В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе», - констатирует повествователь.

Вот откуда замечание Н.Н.Страхова, что выше Базарова – не люди, а жизнь. Стремясь быть «воплощением теории нигилизма» (Д.И.Писарев), он в себе несет то, что в теорию не укладывается. И перед смертью он невольно обмолвится: «...Думал: обломаю дел много, **не умру, куда! задача есть**, ведь я гигант!» - А ведь такое убеждение может строиться только на подсознательном представлении о глубинной целесообразности жизни: *нечто* не позволит мне умереть, пока не будет разрешена моя жизненная задача. В «отрицательном» мировоззрении нет места для этого *нечто*.

Есть какая-то горькая парадоксальность в том, что на дне души героя сохранилась вера в осмысленность мира, а вот смерть к нему приходит в полном «соответствии» с декларируемой им доктриной: слепая, бессмысленная – «случайность очень неприятная», как он ее сухо называет; смерть от мертвой материи, которую Базаров единственно и признавал. Пытаясь «остановить мысль на смерти», он видит лишь «какое-то пятно... и больше ничего». Можно только гадать, какую роль в его роковой рассеянности (порез при анатомировании) сыграла подавленность после неудачного романа с Одинцовой. Смерть Базарова в одно и то же время и закономерна (сюжетно мотивирована), и случайна, и символична в своей случайности: все произошло оттого, что он пытался чем-нибудь отвлечься, задавить в себе чувство, казавшееся ему унижительным. Героя убивает – не любовь, но его нежелание принять эту любовь в себе самом.

И вот, когда все кончается, из поведения Базарова уходит то, что было в нем от позы, «самоломанья», - и он при этом становится **лучше**. Пожелав видеть Одинцову, обращаясь к ней с просьбой о поцелуе, он косвенно признает существование того, что отрицал всю жизнь, и это признание тем трагичнее, что оно уже не для жизни, а лишь для смерти, и ничего нельзя вернуть и поправить. Последние слова Базарова – та самая *поэзия*,

которая была ему ненавистна: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет... <...> Теперь... темнота...». - «Дальнейшее – молчанье», - говорит умирающий Гамлет. Они уходят в молчанье и в темноту.

Финал «Отцов и детей» очень характерен и напоминает о романах 1850-х годов. Он закрыт, но эта «закрытость» особого рода: в ней, по словам Н.А.Вердеревской, сближаются элегия и реквием (героическая гибель Рудина, уход Лизы от мира, исчезновение Елены); трагизм индивидуальной судьбы растворяется в бесконечном обновлении природы и человеческих поколений. Последние строки «Отцов и детей» (старики-родители на могиле Базарова) написаны ритмизованной прозой: гармония звучащего слова стремится уравновесить дисгармонию жизненных противоречий.

«Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели **любовь**, святая, преданная **любовь** не всеильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном **примирении** и о жизни бесконечной...»

Ирония судьбы: современники, которых Тургенев звал к терпимости и примирению, именно этот роман сделали оружием в борьбе за свои догмы.

21.7. «Дым» Тургенева, его отличия от романов 1850-х гг.

Два последних тургеневских романа отмечены усиленной социально-политической линией и изменением характера центрального персонажа: откуда уходит сильное, героическое начало, отступая перед сомнениями, колебаниями, рефлексией. Особенно это характерно для романа «Дым» (1867), где «героического героя» нет вовсе, и самое заглавие – символического типа – указывает на шаткость, расплывчатость, неопределенность личной судьбы действующих лиц и политического положения России. Центральному герою «Дыма» далеко даже до Лаврецкого, тем более до Рудина, не говоря уж о Инсарове с Базаровым. У Литвинова нет не только склонности к жизненным «сверхзадачам», но даже определенности в собственных чувствах («дым»): его решимость соединить свою судьбу с милой, самоотверженной Таней тает, стоит Литвинову попасть под роковые лучи обаяния его бывшей юношеской любви – Ирины.

Фигура Литвинова является точкой пересечения двух романских линий: любовной и политической. В первой из них герой включен в «любовный треугольник». Во второй – является сторонним объективным наблюдателем. Возможно, относительная бесцветность Литвинова, его идеологическая неангажированность нужна автору для максимально трезвой, спокойной оценки кипения политических страстей глазами «дюжинного честного человека», как сам Тургенев назовет его в частном письме.

Это самый сатирически насыщенный из романов Тургенева, и объектом его сатиры как раз являются современные русские «идеологи» от политики, «правые» и «левые». Действие «Дыма» протекает в Баден-Бадене (Германия). На знаменитый курорт съехалось отдохнуть избранное общество, высокопоставленные чиновники петербургского «света»; там же толчется компания представителей русской политической «оппозиции», для которых Баден превратился в своеобразный сборный пункт.

Тупые реакционеры кружка Ратмирова вполне стоят бесполовых балаболок, собравшихся вокруг Губарева. Уравновешены даже их портретные характеристики: Ратмиров – «гладкий, румяный, гибкий и липкий», Губарев – «лобастый, глазастый, губастый, бородастый». И там, и здесь – фразерство, сплетни, глупость; одни мечтают Россию законсервировать, другие – взбаламутить. Образ *дыма*, угара, опьянения

символически объединяет оба враждующих политических кружка. В комнате Губарева «**дым** от сигар стоял удушливый...»; «молодые генералы» на пикнике продушены «смесью отличнейшего сигарного **дыма** и удивительнейшего пачули». Выйдя от Губарева, Литвинов чувствует, что «ему точно **копоти** в голову напустили». В светском салоне «испаряется, как **дым** кафельный, голос хозяйки».

Появлению «прогрессистов» на сцене предшествует некто Бамбаев: «человек хороший, из числа пустейших», - аттестует его повествователь (реминисценция «Горя от ума»: «Пустейший человек, из самых бестолковых»). Бамбаев с его беспредметными восторгами - новая инкарнация Репетилова. Дифирамбы, которые он поет сочинению Губарева («**Обо всем**, братец ты мой, вроде, знаешь, Бёкля... только поглубже, поглубже... **Все там будет разрешено** и приведено в ясность...»), повторяют отзывы Репетилова о сочинениях Удушьева («О чем бишь *ничто?* - **обо всем**; / **Всё знает**, мы его на черный день пасем...»). - «Что, если б еще такие две, три **голова** завелись у нас **на Руси**...» - вслух мечтает Бамбаев (ср. в «Горе от ума»: «Но **голова** у нас, какой **в России** нету...»).

Пустопорожняя суетливость, мелкотравчатый масштаб русских «прогрессистов» (в кавычках!), их полная умственная беспомощность подчеркнута ироническим введением мотива «Что делать?» (мастерские Веры Павловны). - «У меня теперь одно в голове: швейные машины, - тараторит Матрена Суханчикова. - Надо всем, всем женщинам запастись швейными машинами и составлять общества; этак они все будут хлеб себе зарабатывать и вдруг независимы станут. Иначе они никак освободиться не могут». В финале романа неугомонная Матрена уезжает в Португалию с двумя матреновцами: «люди ее партии так прозываются», - поясняет Бамбаев.

« - У Матрены Кузьминичны есть партия? И многочисленна она?

- Да вот именно эти два человека».

Какое убожество этот русский либерализм! Но появляются консерваторы - и по части убожества оставляют либералов за флагом, даром что они «превосходно вымыты» и говорят по-французски (впрочем, так говорят, что Литвинов именно по их речи признает русских). В ратмировской гостиной расположились «раздражительный генерал», «тучный генерал», «снисходительный генерал» и еще целый паноптикум: дряхлая развалина из бывших фрейлин императрицы Екатерины, «знаменитый богач и красавец Фиников» с «плоским черепом и бездушно-зверским выражением лица», безмозглый князь Коко, бывшая красавица, превратившаяся «в дрянной сморчок, от которого отдавало постным маслом и выдохшимся ядом», спириты и духовидцы... Здесь тоже трещат о политике, злобствуют на демократию, ностальгически тоскуют по дисциплине, - но более всего, впрочем, толкуют о вызывании духов и даже пробуют загнипотизировать живого рака... Центральный цветок в этом букете - сам генерал Ратмиров, человек с изящными манерами и «неуклонно-твердым желанием добра самому себе», с примесью «общего, легкого, как пух, либерализма», который «не помешал ему, однако, перепороть пятьдесят человек крестьян в взбунтовавшемся белорусском селении». Представитель так называемого порядочного общества, он делает карьеру через брак с Ириной Осининой (как можно понять из некоторых намеков, бывшей любовницей императора). Недаром Ирина смеется мужу в лицо, когда он с раздражением отзывается о Литвинове:

« - Как? **вы?** **вы** ревнуете? - промолвила она наконец и, обернувшись спиной к мужу, вышла вон из комнаты. «**Он** ревнует!» - послышалось за дверями, и снова раздался ее хохот».

На долю Ратмирова и его компании не приходится даже той частички уважения, которую заслуживают многие сподвижники Губарева, люди ограниченные, но по-своему честные: «Припасы первый сорт, а блюдо хоть в рот не бери», - отзывается Потугин о человеческих качествах «губаревцев» и о результатах их деятельности.

Потугин - отдаленный «потомок» героя-резонера из старых пьес - введен в действие как своего рода дополнение к Литвинову. Этот последний нужен, чтобы

показать **эмоциональную** и **нравственную** реакцию «нормального» порядочного человека на общество губаревых и ратмировых, Потугин же обеспечивает необходимый **идеологический** комментарий. Ему передоверены отдельные умозаключения автора, которые Тургеневу нужно было дать в сформулированном виде. Он не alter ego, не двойник автора, хотя тоже западник - но западничество его крайнее («тут есть маленький шарж», - писал Тургенев). От лица такого героя писатель получает возможность хлестко поиздеваться над доморощенными славянофилами, которых умиляет русская отсталость и застой. И в то же время некоторые резкие суждения Потугина подталкивают читателя возразить ему, не принимать его мнений как окончательный приговор. Таким образом, Тургенев полемизирует с крайностями и славянофильства (открыто), и западничества (косвенно).

Так, маловероятно, что автор «Записок охотника» разделяет невысокое мнение своего героя о русской народной эстетике. Потугин отказывается нюхать тот «тройной экстракт русского мужика», который фабрикуют славянофилы под видом фольклора и который потребляет только высшее общество, чтобы от времени до времени «уверить себя, что оно не совсем офранцузилось». Но определенно больше своего сочувствия Тургенев вкладывает в рассуждения Потугина, когда тот обрушивается на российскую лень, которая цепляется за свое право невежества, делая ставку на самородные таланты, которым якобы и учиться не надо: русский и своим умом до всего дойдет. Вот Кулибин, «не зная механики, смастерил какие-то пребезобразные часы», - да не умнее ли учиться, чем выдумывать уже изобретенное и в итоге плестись в хвосте цивилизации?

Вспоминая о Всемирной промышленной выставке 1851 года в Лондоне, Потугин с досадой говорит, что отсутствия России на ней никто бы и не заметил: «даже самовар и лапти, и дуга, и кнут – эти наши знаменитые продукты – не нами выдуманы. Подобного опыта даже с Сандвичевскими островами произвести невозможно; тамошние жители какие-то лодки да копья изобрели: посетители заметили бы их отсутствие». Одним сырьем только и запасается Европа у России – да что ж это за честь для огромной страны?

Азарт Потугина, который подталкивает его к преувеличениям, той же природы, что и у Чаадаева: он не от ненависти к России, а от боли за нее. Умственная и духовная лень толкает русских к поиску готовых рецептов: кто мусолит огрызки старых европейских теорий, от которых сама Европа давным-давно отеклась; кто верует в придуманный «народ», который обеспечит нам великое будущее: «мы, мол, образованные люди, - дрянь; но народ... о, это великий народ! Видите армяк? вот откуда все пойдет. Все другие идолы разрушены; будемте же верить в армяк», - иронизирует Потугин.

Лень – продукт психологии раба, а рабу всегда нужен хозяин. Сколько бы «свобод» ни даровало правительство, от рабских привычек не так-то просто отделаться. – «И гордость холопская, и холопское уничижение. Новый барин народился – старого долой! То был Яков, а теперь Сидор; в ухо Якова, в ноги Сидору!» Таким образом, Тургенев неожиданно выходит к герценовскому заключению: нельзя освободить человека снаружи больше, чем он свободен внутри.

Позитивная «программа» Потугина – образование, цивилизация, которые и обеспечили процветание Западу. – «Это слово <цивилизация> и понятно, и чисто, и свято, а другие все, *народность* там, что ли, *слава*, кровью пахнут... Бог с ними!»

Сегодняшняя Россия, между тем, в угаре: «правые» опьянены тоской по николаевским временам «дисциплины»; «демократы» - фантастическими книжными прожектами, сулящими золотой век, что наступит сам собой, стоит только устроить побольше «мастерских» или дожидаться наконец, когда скажет свое веское слово «армяк». Россию заволакивает словесный чад.

Дымом отравлено и сознание частного человека – пассивной игрушки мелких побуждений, темных влечений души и плоти. Красавица и умница Ирина Осинина любит Литвинова, но блеснула возможность светской карьеры – и она оставляет его, чтобы выгоднее продать свою красоту. Этот путь приведет Ирину в конце концов к

благопристойному браку с генералом Ратмировым, которого она от души презирает. Но и себя уважать она более не может. Новая встреча с Литвиновым дает надежду вернуть утраченное самоуважение, бросить «избранное общество» этих живых мертвецов, вызывающих у нее омерзение. Но что окончательно заставляет Ирину решиться на связь с Литвиновым – ожившая любовь или хищный инстинкт, который просыпается, когда она узнает, что Литвинов вот-вот женится? Пожалуй, она верит, что способна действительно пожертвовать любви своим положением в свете; но после того как Литвинов порвет ради нее с невестой, Ирина поймет, что обманулась в своей способности к самопожертвованию. Ревнивое чувство удовлетворено; а любви недостает на то, чтобы поступиться благополучием. Она готова по-прежнему быть любовницей Литвинова, но не теряя положения супруги генерала.

Немного позднее в «Бешеных деньгах» (1870) А.Н.Островский покажет женскую душу, полностью съеденную корыстью и тягой к комфорту (Лидия Чебоксарова). Но там уже нет материала для драмы: в Лидии не осталось ничего, что подавало бы повод к состраданию; она твердо знает, чего хочет. Страдание Ирины, по всему судя (автор не показывает ее сознания изнутри), искреннее – но *светлое* в ее душе и чувствах сплошь замутнено *темным*: ревностью к чужому счастью, привычкой к комфортному существованию. Печальный опыт жизни ничего здесь не изменил. В начале их знакомства Литвинов застаёт однажды Ирину в слезах: она оплакивает свое «старое, гадкое платье»:

« - Ты наконец разлюбишь меня, видя меня такой замарашкой!

- Помилуй, Ирина, что ты говоришь! И платье это премилое... Оно мне еще потому дорого, что я в первый раз в нем тебя видел.

Ирина покраснела.

- Не напоминайте мне, пожалуйста, Григорий Михайлович, что у меня уже тогда не было другого платья».

И при последнем свидании в Бадене, когда Ирина заверяет Литвинова в своей готовности бросить все и бежать с ним, вводится аналогичный мотив, который как-то лишает убедительности ее клятвы. Литвинов застаёт ее разбирающей кружева; в другой руке Ирина держит его письмо. Слезы капаят из ее глаз, и она отворачивается, чтобы не испортить кружев.

Так же потерян, нерешителен и Литвинов: он бросает невесту ради любовницы, потом, оскорбленный предложением тайных отношений, бежит и от нее (Ирина в порыве гнева назовет его человеком, «который сам не знает, что происходит в его душе»). Тему слепого влечения, что захватывает несильную натуру, Тургенев разработает позднее в «Вешних водах» (Санин – Полозова). Ю.В.Манн отмечает, что фигура Литвинова в романе вообще соединена с мотивом ухода: от Татьяны и Ирины, от губаревской и ратмировской компании. Он постоянно в пути – не так, как вечный странник и проповедник Рудин, а как спасающийся бегством человек. Наконец, поезд увозит героя из Бадена, и в окне мелькают низкие облака, смешиваясь с клубами пара. Символический лейтмотив романа объединяет оба его уровня: «частных судеб» и «политический»:

«...И все вдруг показалось ему **дымом**, все, собственная жизнь, русская жизнь – все людское, особенно все русское. Все **дым** и **пар**, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же да то же; все торопится, спешит куда-то – и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул – и бросилось все в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная и – ненужная игра».

В последнем романе Тургенева снова появится «гамлетический» герой и попадет в окружение людей, твердо преследующих свои цели.

21.8. «Новь» Тургенева как итоговый роман

Роман «Новь» (1876) создается со значительным временным отрывом от прочих – 9 лет. С «Дымом» его объединяет общественно-политическая проблематика; установка на обобщение содержится в заглавии (тоже символического типа): *Новь*, т.е. целина. Эпиграф поясняет: «Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом» (*Из записок хозяина-агронома*). Аналогичный смысл получит позднее название романа М.А.Шолохова «Поднятая целина»: это изменение жизни и сознания народа.

Что же Тургенев считает «плугом», пригодным для такой цели? Сначала можно предположить, что это решительная, революционная переделка общества. Но чтение романа убеждает, что именно такие действия не способны «забирать глубоко». – «Мы, русские, какой народ? – рассуждает один из героев, - мы все ждем: вот, мол, придет что-нибудь или кто-нибудь – и разом нас излечит...». - Не тут-то было!

Действуют в романе и духовные наследники Губарева с Ратмировым, причем сохраняется равновесие авторского отращения к «псевдоправым» и «псевдолевым», по сути дела двум разновидностям болтунов и приспособленцев. О ратмировском кружке напоминает образ реакционера и сноба Калломейцева. Ведущий свой род «от простых огородников» Коломенцовых, он возводит его к баронам фон Галленмейер и лезет в аристократы. Выскочка, желающий решительно отмазаться от всяких признаков своего происхождения, делается ярким консерватором и «западником»: одет «на английский манер», решительно предпочитает французский язык и признает русский только в качестве официального патриота, как «язык указов и постановлений правительственных». Любая «не-правительственная» идея встретит в лице Калломейцева достойный отпор.

Подстать камер-юнкеру Калломейцеву камергер Сипягин. Знаменательно, что реакционер и либерал оба имеют придворные звания: разность их мнимая. Сипягин, в противность Калломейцеву, щеголяет своим тонким знанием родного языка, однако постоянно промахивается в поговорах и приветствует рано проснувшегося Нежданова фразой: «Из молодых, да ранний!» Сипягинский «либерализм» ничуть не мешает карьере, репутации благонадежного чиновника и не препятствует ему – весьма приличным образом – донести властям на Нежданова, «заподозренного в превратных понятиях и теориях». Если иные из сподвижников Губарева в «Дыме» могли еще вызвать какое-то уважение, то Сипягин внушает только омерзение.

В самом центре «Нови» – леворадикальный политический стан, народники. Специфически русская социально-политическая доктрина *народничества* была на подъеме в 1870-е гг., когда именно и создавался роман. Как всегда оперативно Тургенев откликнулся на ее явление. Народники стремились посылить крестьянам просвещение, выплачивая своего рода исторический долг интеллигенции перед темной мужицкой массой; от крестьян, в свою очередь, они собирались почерпнуть стихийную народную мудрость, нравственные начала, которые, на их взгляд, должны были сохраниться в среде людей, удержавших органическую связь с «почвой», с трудом на земле.

Народничество видится писателю сложным, многослойным по составу феноменом. Как и в любом политическом движении, на поверхности его образуется мутная накипь *репетитовщины*: бахвал и дурак купец Голушкин со своим приказчиком (описание обеда у Голушкина напоминает сатирические сцены «Дыма»); отчасти – трусоватый и болтливый Паклин, который по опрометчивости выдает друзей. Но уже грубоватая и прямолинейная Машурина, образ которой сначала кажется продолжением Кукшиной («Отцы и дети») и Суханчиковой («Дым»), освещена несомненным уважением и сочувствием автора, тем более ценным, что такой женский тип вряд ли мог Тургеневу импонировать. Машурина стремится спасти безответно любимого ею Нежданова – не для себя, для другой девушки,

в которой она видит его избранницу; и нарушает ради этого даже свой долг, как она его понимает:

« - Ни для кого бы я этого не сделала, - проговорила она глухо, - против совести... в первый раз!»

Нежданов - центральный образ романа, фигура драматическая. Здесь находит свое предельное выражение излюбленный тургеневский тип: рефлектирующий интеллигент. Несильное в его характере волевое начало подавлено развитой привычкой к критическому анализу и сомнениям. – «О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени?» - восклицает Нежданов в тоскливую минуту. И таких минут у него много.

Нежданов – незаконный сын князя и гувернантки. Полученная при рождении фамилия-ярлык (*нежданный*) оборачивается судьбой на всю жизнь. Натура и склонности героя не ко двору при тех обстоятельствах, в которых он вынужден существовать. Развитое чувство собственного достоинства, болезненно обостренное сомнительным происхождением, - помеха для разночинца, которому приходится зарабатывать на жизнь частными уроками. (Само знакомство с Сипягиным, отчасти сыгравшее роковую роль в судьбе героя, состоялось только благодаря обидчивости Нежданова, заставившей его взять в театре дорогой билет в кресла первого ряда.) Аристократические вкусы молодого человека совершенно не гармонируют с его республиканскими убеждениями. С самого начала на его фигуре лежит тень обреченности: подсознательное, тихо и темно струящееся в глубине личности, вырывается наружу в сочиненных Неждановым стихах, которым он сам удивляется: «...это равнодушие, это легкомысленное безверие – **как согласовалось все это** с его принципами?»

Как честный человек, он верит в нравственную правоту народников; но скептицизм мешает ему верить в успех их дела, а брезгливость даже физически препятствует Нежданову сколько-нибудь органично «войти» в народ. Трагикомична сцена, в которой он примеряет на себя истасканный кафтан и, морщась, нюхает его рукав и внутренность изломанного картуза. В этом наряде он ощущает себя актером в костюмной роли – и действительно актерствует: проходится по комнате «какой-то особенной, шмыгающей походкой (он почему-то воображал, что мещане именно так ходят)» и произносит вполголоса: «Што ш... робята... иефто... ничаво... потому шта...»

А больше сказать ему нечего. Ни язык народа, ни его мысли Нежданову не доступны, как и народу – его собственные. Нежданова принимают то за пьяного, то за француза: «кричал – непонятно таково, картаво», - недоумевает встречный мужик. Слова: «За свободу! Вперед! Двинемся грудью!» - вырываются «из множества других, менее понятных слов». И крестьяне произносят прямо-таки убийственное заключение: «Какой строгий! <...> Знать, начальник какой! <...> Известное дело – даром глотку драть не станет. Заплачут теперича наши денежки!» Естественный финал неждановского «хождения в народ» - сцена в кабаке, где мужики накачивают его водкой, после чего, мертвецки пьяного, привозят домой.

Исповедуясь в письме другу, Нежданов признается, что и всё бы это еще ничего – но самое скверное, что обрекает его на провал, - отсутствие веры в «дело» народников. Он слышал как-то проповедь раскольника: «Черт знает, что он молол, <...> зато глаза горят, голос глухой и твердый, кулаки сжаты – и весь он как железный! Слушатели не понимают – а благоговеют! И идут за ним. А я начну говорить, точно виноватый, все прощения прошу. <...> Где веры-то взять, веры!!» С отчаяния можно броситься и в крайности; пожалуй, «взять топор» - да «на кого идти, с кем, зачем? Чтобы казенный солдат тебя убубухал из казенного ружья? Да ведь это какое-то сложное самоубийство! Уж лучше же я сам с собой покончу. По крайней мере буду знать, когда и как, - и сам выберу, в какое место выпалить».

Нежданов так и делает - «выпалит» себе в сердце, но неждановская незадачливость даже напоследок от него не отвяжется: рука его дрогнет и умрет он не сразу: «И тут не сумел... задерживаю вас».

Другая тенденция в народническом движении представлена в образе Маркелова. Вот у него есть та «вера», которой недостает Нежданову, есть энергия и воля. Маркелов тоже сталкивается с непониманием: он пытается втолковать крестьянам свои полезные задумки насчет хозяйства, но они реагируют горестным: «Была яма глубока... а теперь и дна не видать...». Это не мешает Маркелову, однако, считать, что ему известны нужды и чаяния народа. В результате его предаёт тот самый мужик, в которого он особенно твердо верил. Да, в конце концов крестьяне поймут речи Маркелова – и поймут так хорошо, что свяжут его и доставят властям. И сейчас он горько раздумывает о своем просчете:

« - Не то я сказал, не так принялся! Надо было просто скомандовать, а если бы кто препятствовать стал или упираться – пулю ему в лоб! тут разбирать нечего. **Кто не с нами, тот права жить не имеет...**»

И здесь проскальзывает что-то страшное – и знакомое. В «крайнем» народничестве Тургенев предчувствует опаснейшую перспективу русского политического мышления. Пройдет не так много лет, и умозаключение Маркелова – человека честного, но ограниченного и жесткого – станет аксиомой для двух враждующих лагерей, на которые расколется Россия. В уже упоминавшейся шолоховской «Поднятой целине» Нагульнов, один из «наследников» Маркелова, кричит своему товарищу, который отказался участвовать в раскулачивании:

« - Жа-ле-е-ешь? Да я... тысячи станови зараз дедов, детишков, баб... Да скажи мне, что надо их в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета... всех порежу!»

Страшнее всего, что это слова героя положительного, автору, в общем, симпатичного, хотя бы Шолохов и не одобрял таких крайностей. Какие изменения должны были совершиться в национальном сознании за такой недлинный срок! У Тургенева маркеловский вывод вызывает самое несомненное, стопроцентное отторжение.

Таким образом, если вернуться к эпиграфу, «поверхностно скользящей сохой», неглубоко «забирающей» *новью*, является и «неждановство», и «маркеловщина». Одни погрязли в нерешительности и сомнениях, другие слепо рубят сплеча и попадают себе же по ногам. Где же «плуг», который поднимет целину жизни?

Надежды автора связаны с двумя героями. Первый – управляющий фабрикой, механик Соломин. У него с Маркеловым, как он сам говорит, цель одна, но «дорога другая». Соломин представляет симпатичную Тургеневу идею «постепеновства»: поэтапного, кропотливого пути устройства новой пореформенной жизни. Соломин не ждет скорых результатов и уверен, что их не будет при жизни ближайших поколений: необходимо набраться терпения.

Соломинская правота косвенно подтверждается обычным для Тургенева способом: именно с этим человеком связывает в итоге свою судьбу другая идеальная героиня – Марианна. В своей «идеальности» она даже бесплотнее Лизы Калитиной, хотя ее вера – не Бог, а земное счастье людей, народа («я за них готова... голову сложить», - скажет она). Тем не менее, и здесь автор использует тот же прием, что при характеристике Нежданова: Марианна сама не пишет стихов, но у нее вызывает сердечный отклик печальное стихотворение Добролюбова «Пускай умру – печали мало...». Ей (как и Добролюбову – цельной, героической натуре) внятна все же тяжесть приносимой жертвы: можно поступиться любовью, личным счастьем, но горько сознавать, что они могут прийти в виде надгробных цветов – дани позднему раскаянию.

Вряд ли Марианна отождествляет себя с героем этого стихотворения. Но ее трогает выраженное в нем чувство, иными словами, оно ей доступно подсознательно. Это делает подвиг народников в глазах Тургенева именно подвигом – героическим актом самоотвержения.

В «Нови» особенно резко противопоставлены два типа личности, у Тургенева часто встречающиеся. Еще в 1860 г. писатель посвятил размышлениям о них публичную речь – «Гамлет и Дон Кихот». Типы современности, – писал Ю.М.Лотман, – у Тургенева суть актуализации вечных характеров; злободневное – лишь форма проявления этого вечного.

21.9. Типы героев в творчестве Тургенева.

Статья «Гамлет и Дон-Кихот»

Романы Тургенева, а также его повести, ранние и зрелые (поздние – явление особое), привычно называют «социально-психологическими». Что стоит в данном случае за этим знакомым выражением? В центре внимания писателя – духовный и душевный мир личности, складывающийся в процессе ее взаимоотношений с обществом. Это не механический результат ее формирования «средой», в противном случае речь могла бы идти разве что о социальных типах: какова среда, такова (автоматически) и личность. В истории реализма только «натуральная школа» рассматривала их взаимодействие с такой отдаленной дистанции. У Тургенева уже в «Записках охотника» выстроен богатейший спектр **разных** характеров, выросших на общей почве (например, мальчики в «Бежином луге»). Не только обстоятельства направляют развитие личности: она обладает своей инициативой, требованиями, системой ценностей, которые предьявляются миру.

В.М.Маркович предложил классификацию тургеневских героев как раз с точки зрения отношений, в которых они находятся с обществом. Сам исследователь оговаривает ее условность и неполноту, но она позволяет хотя бы приблизительно уяснить некоторую закономерность.

Во-первых, у Тургенева выделяется группа персонажей (практически всегда периферийных), которую В.М.Маркович называет «люди старого времени». Это не возрастная категория: сюда попадают, например, родители Базарова, но не их почти ровесник Павел Петрович. Люди старого времени принадлежат по воспитанию той эпохе, когда вопрос об отношениях личности с обществом в собственном смысле не стоял, ибо человек был частью этого общества. Он глубоко верил в справедливость и высшую оправданность социальной иерархии, освященную авторитетом традиции. Он не отделял себя от своего места в этой иерархии и свое достоинство и благополучие полагал в том, чтобы этому месту (каково бы оно ни было) соответствовать. В «Дворянском гнезде» это и столбовая дворянка Марфа Тимофеевна Пестова, и старый слуга Лаврецкого Антон; в «Отцах и детях» – не только родители Базарова, но и лакей Прокофьич; это и тетка Татьяны («Дым»), и чета «старосветских помещиков» – Фимушка и Фомушка («Новь»). В общем, это по духу – люди XVIII века.

Во-вторых, «люди нового времени» – когда единство человека с обществом перестает ощущаться как органическое и превращается в механическое подчинение. По-прежнему соблюдаемые человеком, нормы общества перестают наполнять его жизнь смыслом: теперь он сам решает, в чем для него заключается этот смысл. И в зависимости от его выбора В.М.Маркович выделяет три типа «людей нового времени».

Первый и низший тип – те, кто целью жизни поставил преуспевание, карьеру в той или иной форме. Пути к этой цели могут быть честными и не очень, но в любом случае духовного содержания она лишена. Движущая пружина этих людей – эгоизм; тактика – приспособление к обстоятельствам; стратегия – продвижение наверх, без выхода за пределы господствующих норм и ценностей.

Второй тип – люди «золотой середины» – обладает духовными запросами. Он не принимает нормы «большинства», а выбирает из спектра возможных и приемлемых в данном обществе ориентиров наиболее, со своей точки зрения, достойные, даже если они не ведут к жизненному «успеху», как его понимают люди первого типа. Представители этой группы свободны от корыстных расчетов и многих предрассудков, их идеалы достаточно высоки. Но все же и эти идеалы – готовые, имеющие свою почву и свое место в наличной действительности, не вступающие с ней в конфликт.

Представители третьего – высшего – типа не обладают своим местом в жизни, у них нет круга единомышленников. Принципы и идеи, которые эти одиночки исповедуют, фактически не признаны обществом: они либо вступают в явное противоречие с

принятыми нормами, либо принимаются только формально (так, религиозность Лизы Калитиной окружающим кажется чудачеством, почти юродством). То, ради чего живут эти люди, по существу не совместимо с данным порядком вещей, является в той или иной степени вызовом ему. Так же, как и «люди старого времени», эти три типа представлены во всех романах Тургенева:

	<i>Рудин</i>	<i>Дворянское гнездо</i>	<i>Накануне</i>	<i>Отцы и дети</i>	<i>Дым</i>	<i>Новь</i>
<i>низший</i>	Пандалевский Пигасов	Паншин Гедеоновский Варвара	Курнатовский Стахов-отец	Ситников Кукшина	Ратмиров Губарев Ирина	Сипягин Калломейцев
<i>средний</i>	Волынцев Басистов Лежнев	Михалевич Лемм	Берсенев Шубин	братья Кирсановы Аркадий	Потугин Литвинов	Нежданов Маркелов Соломин
	Наталья	Лаврецкий				
<i>высший</i>	Рудин	Лиза	Елена	Базаров		Марианна

Заметно, во-первых, отсутствие героя «высшего» типа в «Дыме», рисующем переходную, «дымную» эпоху жизни страны. Во-вторых, известная условность присутствия некоторых имен в той или иной рубрике. Так, Ситников с Кукшиной, притязаящие на единомыслие с Базаровым, в действительности своим поведением метят на некоторую идеологическую «карьеру»: прозвание «нигилистов» тешит их тщеславие, что и дает основание отнести их к низшему типу. Но уже в среде сподвижников Губарева встречаются весьма разные люди: не только болтуны а Іа Репетилов, но и личности по-своему дельные и честные, хотя и ограниченные. Ирина Ратмирова страдает именно от своего неопределенного положения: она живет нормами «низшего» типа, в то же время ощущая их недостаточность.

Несколько условно отделение Марианны от прочих народников, разве на том основании, что в ее личности совмещаются идеальная жертвенность и безоглядная вера в «дело». Бросается в глаза и особое положение в этой схеме Натальи Ласунской, Лаврецкого и т.п. – типов переходных (от *среднего* к *высшему*). Отсутствует «место» для Инсарова, жизненная цель которого – особого свойства: она призывает его к высочайшему героизму и в то же время совпадает с общей великой целью его народа. В общем, налицо недостатки любой классификации, отчасти искупаемые наглядностью.

Тургеневу преимущественно интересны герои второй и еще более третьей группы. Именно среди них обнаруживаются конкретные социально-исторические воплощения тех вечных образов, которым он посвятил статью «Гамлет и Дон Кихот». Оба они представляют «высший» тип личности - их идеалы идут вразрез с наличной реальностью; но сознание, что мир плох, *Дон Кихотов* подвигает на борьбу, *Гамлетов* – лишь на рефлексю.

Для всех людей, - пишет Тургенев, - их идеал находится либо вне их, либо в них самих. Дон Кихот – воплощение веры в истину, подвига во имя ее; Гамлет – стихии анализа и самоанализа. Он эгоист в той же мере, в какой Дон Кихот – альтруист. Дон Кихот весь – действие, потому что даже сложная ситуация кажется ему ясной. Гамлет весь – колебание, потому что способность видеть вещи с разных сторон, во всей их неразбавленной сложности, даже простую ситуацию делает сомнительной и запутанной.

Дон Кихот впадает в самые нелепые ошибки. Гамлет из опасения сделать ошибку не делает вообще ничего. Разумеется, он не примет ветряные мельницы за великанов, но «если бы сама истина предстала воплощенной перед его глазами, Гамлет не решился бы поручиться, что это точно она, истина... Ведь кто знает, может быть и истины тоже нет, так же как великанов?»

И тот и другой – своего рода мученики. Но если Дон Кихота бьют освобожденные им каторжники, то Гамлет терзает себя сам. Его страдания больнее, хотя бы потому, что не освящены верой в великую идею. Он внушает поэтому больше сочувствия, но много меньше любви, чем Дон Кихот.

Почему Тургенев говорит именно об этих двух героях, а, скажем, не о Фаусте? В его глазах они суть воплощения *консерватизма* и *прогресса* – основных сил, движущих общество. Но их действия сегодня несоординированы, хаотичны. – «Для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более... <...> Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?»

Таким образом, Тургенев выходит к той же проблеме *синтеза*, которая одновременно обозначается у И.А.Гончарова. Если в гончаровской «трилогии» работает персонажная антитеза «практик – мечтатель», то у Тургенева она приобретает вид «рефлектирующий скептик – героический энтузиаст». В обоих случаях сила трезвого ума и сила горячего сердца оказываются драматически разъединены.

Для их воссоединения недостаточно одной доброй воли. Из всех героев тургеневских романов самая мрачная судьба постигает как раз Нежданова. Он – прирожденный *Гамлет*, который стремится играть роль *Дон Кихота*. Результат такого насилия над собой – сначала психологическое, а потом и физическое саморазрушение. (Стоит вспомнить драму Чулкатурина из «Дневника лишнего человека», который растрчивает жизнь, сокрушаясь по поводу своего характера.)

В тех случаях, когда люди не выходят за пределы своего «амплуа», их жизненные итоги могут оказаться разными, даже трагическими – но это не будет, как у Нежданова, трагическая бессмыслица. Это относится и к тем героям Тургенева, которые преимущественно тяготеют к *Гамлету* (Литвинов, Лаврецкий, Санин), и к тем, которым ближе *Дон Кихот* (Рудин, Лиза, Михалевич, Елена, Марианна).

Удел *гамлетов* в этом случае – растворение в буднях, счастливых и не очень. Удел *дон-кихотов* – подвиг: баррикада (фигура Рудина в финале полностью сливается с прототипическим образом), монастырь, восстание... Не определена в развязке судьба Марианны: она воплощает еще туманное будущее России. И нет определенного места для яркой личности Базарова: он отчасти *Гамлет*, отчасти *Дон Кихот*; возможно, где-то рядом с его фигурой – искомый синтез мыслителя и деятеля... Но время Базаровых, по Тургеневу, еще не пришло.

Тургеневские герои и других исследователей соблазняли на построение типологий. Так, Д.Н.Овсяннико-Куликовский попытался ввести в рамки классификации образы знаменитых *тургеневских девушек*. Получилась также своеобразная градация от низшего типа к высшему:

- *Хищницы*: уравновешенный тип – Полозова («Вешние воды») неуравновешенный – Ирина («Дым») смягченный – Одинцова («Отцы и дети»);
- *Положительные* героини будней, для которых целью и идеалом является семейное счастье: Феничка («Отцы и дети»), Татьяна («Дым»), Джемма («Вешние воды»);
- Сильные духом, *героини*, которым нужен спутник жизни им подстать: Наталья («Рудин»), Елена («Накануне»). Особый случай – Марианна («Новь»), которая уже свободна от власти любви;

- *Иррациональные* натуры: Вера («Фауст»), Зинаида («Первая любовь»), Лиза («Дворянское гнездо»). Лиза – уже не героиня, а святая.

Позднее творчество Тургенева по преимуществу как раз связано с интересом к тому характеру (или, точнее, аспекту личности), который Д.Н.Овсяннико-Куликовский обозначил как *иррациональный*.

Малая проза 1863-1882 гг. выделяется в общую группу «с подачи» самого автора, который в 1863 году написал В.П.Боткину: «Никакого нет сомнения, что я либо перестану вовсе писать, либо буду писать совсем не то и не так, как до сих пор». Это обещание он сдержал, и почти все повести и рассказы, начиная с «Призраков», вызвали замешательство в критике, привыкшей к Тургеневу – хроникеру современной жизни и ее проблем.

21.10. Проблематика и поэтика «таинственных повестей» Тургенева

Это произведения разных жанров. «Вешние воды» по объему не уступают даже тургеневским романам. Но прямая связь со злобой дня, социальное – всё это из них ушло. Романы существуют в настоящем времени и теоретически могут быть продолжены даже после развязки судеб главных героев. Повести и рассказы 1863-1882 гг., напротив, строятся как взгляд в прошлое из настоящего и в этом смысле завершены абсолютно: то, о чем рассказано, случилось давно и событийного продолжения иметь не может, существуя лишь на правах воспоминания (хотя неизменно яркого). Отсюда часто используемое определение – *повести-воспоминания*. Романский внеличный повествователь (от III лица) уступает место герою-повествователю.

Сам Тургенев в отношении некоторых произведений этой группы ввел термин *студия* (латинский глагол *studere* - «изучать», итальянское *studio* – эту́д). Иногда все повести 1860-70-х гг. исследователи называют *студиями*. В узком смысле слова такой «этюдный» характер (набросок типа с психологической доминантой) носят «Стук... Стук... Стук!», «Бригадир», «Странная история», «Отрывки из воспоминаний своих и чужих». (В «студийной» манере созданы и поздние дополнения к «Запискам охотника» 1872-74 гг.)

Наконец, широко распространено определение *таинственные повести*. Больше всего критику смущало присутствие в этих тургеневских вещах рационально необъяснимых моментов. Мистицизм для русской литературы не был характерен, и сам Тургенев отрекся от интереса к нему. Тем не менее, до конца не объяснимы события, происходящие в новеллах «Призраки», «Собака», «Сон», «Песнь торжествующей любви», «После смерти» (если, конечно, не списать их на выдумку или галлюцинации рассказчика – но тогда зачем они нужны автору?). В прочих произведениях тоже отчетливо ощутима аура загадочности, хотя исходит она от труднообъяснимых поступков и переживаний героев, от описания т. наз. «пограничных состояний». Это дает основания для общего определения их как *таинственных повестей*.

Тургенев продолжает начатую Пушкиным борьбу за право литературы не ограничивать себя узкоидеологическими задачами. В данном случае это выразилось проявлением интереса к сфере человеческой психики (не социальной психологии, которая доминировала в тургеневских романах). Еще и в рассказах 1850-х гг. («Бежин луг», «Фауст», «Три встречи», «Первая любовь») этот интерес был различим. У позднего Тургенева крепнет убеждение, что в неких последних глубинах своей личности человек иррационален, недоступен рассудочному пониманию. Это подтачивало детерминистскую концепцию классического реализма. Реалистический метод в 1870-е гг. переживает кризис и обновляется за счет ассимиляции некоторых романтических установок: в частности, понимания личности как «загадочной в своей субстанцииальной основе»

(Г.Б.Курляндская). Этим объясняется «парадоксальная» эволюция Тургенева, который дебютировал как реалист, а закончил свой творческий путь как романтик, вопреки более обычной обратной последовательности (Пушкин, Гоголь и пр.).

С.Е.Шаталов замечает, что предмет тургеневского внимания в таинственных повестях – сознание человека, оказавшегося на пороге Неизвестного. Оно проявляет себя в разных формах: поразительные совпадения («Собака», «Стук... Стук... Стук!»), сон («История лейтенанта Ергунова», «Сон»), телепатия («Несчастливая», «Странная история»), таинственная власть вещей («Часы»), «голос крови» («Сон»), галлюцинация («Рассказ отца Алексея», «После смерти»), гипноз («Песнь торжествующей любви»)... В результате этого соприкосновения человека с тайной приходит пугающее понимание своей ограниченности, малости; очертания воспринимаемого мира делаются зыбкими («Призраки», «Сон»).

«Призраки» (1863) автор определил как *фантазию*. Они родились из серии пейзажных картин, которую Тургенев первоначально хотел сделать своеобразной галереей. Сюжет *фантазии* не случайно поставил в тупик критику. К рассказчику начинает являться «белая женщина» (потом он узнает и ее имя: Эллис). По ночам он совершает с ней волшебные полеты над миром, переносится в разные точки пространства и времени, видит Рим эпохи Цезаря, слышит крики разинской вольницы на Волге... И с каждой ночью он всё слабеет, зато Эллис набирается сил и жизни: «...лицо ее как будто окрасилось; по туманной его белизне разливался алый оттенок. Я взглянул в ее глаза... и мне стало жутко: в этих глазах что-то двигалось – медленным, безостановочным и зловещим движением свернувшейся и застывшей змеи, которую начинает отогревать солнце».

Этот «вампирический» мотив подтолкнул к пониманию «Призраков» как аллегии творчества (шедевры художника высасывают из него жизнь – для себя). Но далее Эллис и герой в своих странствиях сталкиваются с каким-то жутким «нечто»: «тяжелое, мрачное, изжелта-пестрое, как брюхо ящерицы, - не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей» и по временам прикидало к ней, как паук к пойманной мухе. Это сила, которой подвластно всё: Смерть. Гибнет Эллис, и герой опять остается один – но чувствует, что ужасное «нечто» наползает и на него.

Смысл «Призраков» полноценно прочитывается только через серию пейзажей, составляющих их основное содержание. Уже сам вид «с высоты птичьего полета» в XIX веке фантастичен, когда совмещен с реальной позицией рассказчика, а не умозрительной точкой обзора автора-повествователя. (Повторяется евангельский мотив: «все царства мира и всю славу их» показывает искушитель Христу в пустыне.) С этой высоты отчетливо видна человеческая мизерность (угрюмый Петербург, суеющийся Париж), разрушительный потенциал стихий социума и истории (императорский Рим, разбойничья ватага Разина) и природных стихий (буря на острове Уайт, понтийские болота, плоские равнины средней России).

И только трижды череду этих мрачных картин рассекает светлое чувство. Мраморный дворец на озере Маджоре в Италии, утопающий в зелени померанцев и лавров, - посреди изваяний и этрусских ваз, в аромате курильниц молодая женщина поет итальянскую арию. Заросшие лесом горы Шварцвальда с развалинами башен утопают в тонком лунном дыме, чудятся звуки золотой арфы, а в заброшенном парке бродят старые сны: напудренные дамы и кавалеры в париках XVIII века. С криком летит на север треугольник запоздалых журавлей.

Это – образы красоты мира, противостоящей темной, слепой силе смерти. Способ воплощения авторской идеи в повести – ассоциативный, как в лирическом произведении. О «Призраках» можно говорить как о «суггестивной прозе» (недаром эпитафия к ним взята из стихотворения А.А.Фета). В этом случае совершенно несущественно, насколько «реальны» (или являются продуктом галлюцинирующего сознания) эти ночные полеты с призраком.

Таким же суггестивным текстом является «Сон» (1876) с его готическими сюжетными контурами, сплетающими необъяснимую сеть загадок из сбывающихся предчувствий, вещей видений, исчезновений и воскрешений. Сюжетный мотив таинственной двери вводит тему романтического двоемирия. Пересказ этой повести дает так же мало, как пересказ действительного сна, и так же, как сон, она вызывает на попытку разгадки. Сознание рассказчика балансирует на грани реальности и видения, оно заблудилось в мире их бесконечных зеркальных взаимоотражений. Тема наследственности, скрыто управляющей людьми, была заявлена в «Фаусте». А в «Сне» то, что живет в человеке помимо его воли, за пределами разума, уже воспринимается как форма проявления неотвратимой власти Рока. Сам образ моря (бездны, принимающей в себя все воды) архетипически воплощает Смерть: на его берегу, вне конкретного пространства и времени, «лунатически мечутся три одиноких человека» (В.Сквозников) – мать, отец и сын - и никогда не могут сойтись вместе.

Под старинную фантастическую новеллу стилизована «Песнь торжествующей любви» (1881). Гипноз, лунатизм, колдовство, мотив воскрешения мертвеца вызывали (как и «Сон») ассоциации с прозой Э.По. Эпиграф – «Дерзай заблуждаться и грезить!» - своеобразный ключ к повести: путь, указанный разумом, может быть ложен. Прекрасная Валерия отдает руку (и сердце? – об этом ничего неизвестно) Фабию и отвергает Муция. Но брак с Фабием остается бесплодным. Одна-единственная ночь, которую она в состоянии глубокого гипнотического транса проводит с Муцием, делает ее беременной. Именно на этом месте и обрывается повесть: все дальнейшие (богатые!) сюжетные возможности автору просто не нужны. Тургенев, как и Фет, увлекался философией А.Шопенгауэра, который в любви, властно толкающей именно этого мужчину к именно этой женщине (часто даже вопреки их желаниям), видел «волю рода», которая проявляет себя через инстинкт, требуя рождения на свет ребенка от такой, а не иной пары («Метафизика половой любви»). (Аналогичный мотив – в новелле «Сон», герой которой появляется на свет в результате насилия, совершенного над его матерью.)

Мотив предуказанного природой необоримого влечения, *страсти* предстает в «Песни торжествующей любви» в лирическом сплаве с мотивами *музыки, опьянения, сна, магии*. Все это силы, чья власть над человеком лежит за пределами его *ratio*. И в данном случае важно, что они не нарушают естественного статуса человеческой психики – напротив, **возвращают** к нему.

В повести «После смерти (Клара Милич)» (1882) почти не происходит ничего, что нельзя было бы объяснить галлюцинациями перевозбужденного воображения. Но возможность (или невозможность) «реалистической» мотивировки не влияет на ее смысл. Как и в «Асе», здесь развивается тема «невстречи» чувств двух людей во времени:

«Ася»	«После смерти»
« Одно слово... О, я безумец! Это слово... я со слезами повторял его накануне, я расточал его на ветер, я твердил его среди пустых полей... но не сказал его ей, я не сказал ей, что я люблю ее... Да я и не мог произнести тогда это слово <...>, во мне еще не было ясного сознания моей любви...»	«Отчего я не ответил ей, когда она требовала от меня хоть слово? Я не успел... <...> И какое слово я бы произнес?»

Но если на повести 1858 года лежал различимый оттенок «социальности», за который и уцепился Чернышевский, объявив нерешительного NN «героем времени», то в образе Аратова («После смерти») «социальное» несущественно. Любовь как отрешение от себя, в определенном смысле – утрата, потеря эгоистического, обособившегося *Я* в *Другом*, становится сродни смерти: не в смысле уничтожения, а в смысле **возвращения** к истокам, к изначальному единству человеческой частички с космическим Целым. Такой

смысл имеют последние слова умирающего Аратова – парафраз из Библии: «Любовь сильнее смерти... Смерть, где жало твое?»

Другой образчик «таинственного» жанра представляет «Собака» (1864) - исключая А.П.Чехова, совершенно непонятая современниками, которые потешались над ее «убогой» мистикой. Провинциальный помещик рассказывает о том, как к нему по ночам повадилась являться невидимая (но «слышимая») собака и явления продолжались до тех пор, пока святой старец не посоветовал ему завести щенка. Впоследствии благоприобретенный пес дважды спасает герою жизнь. Явления же призрачной собаки так и остаются необъясненными. (Впоследствии за случаями, подобными описанному у Тургенева, закрепится словечко *полтергейст*: нем. *poltern* – □шуметь□, *Geist* – □дух□.)

Здесь уже нет никакой лирической суггестии. Рассказ строится как бытовой (хотя и фантастический) анекдот. Стоит отметить образ рассказчика: как в большинстве *таинственных повестей*, волевое и интеллектуальное начало его личности находятся на весьма среднем уровне. Благодаря ослабленному личностному потенциалу такой герой лучше чувствует власть стихийных сил, а его простодушие подчеркивает бессилие разума в оценке иррациональных явлений. Вместе с тем повествование от рассказчика выполняет двойную задачу. Оно создает некое «алиби» автору, которому не надо доказывать возможности подобных событий, - и в то же время иллюзию «документального свидетельства» очевидца.

Есть точка зрения, что смысл повести – осмеяние убожества жизни, в которой не произошло ничего более значительного, чем случай с призрачной собакой. Но тогда она резко выбивается из всего ряда поздних повестей, да ведь и случай вправду из ряда вон выходящий. Отсутствие его объяснения у Тургенева – косвенное признание бесконечной сложности бытия, устройство которого люди брались объяснять так часто и охотно: между тем единственное, что, видимо, можно утверждать, - что мы и подозревать не можем, каково оно в действительности.

На фоне успеха естественнонаучных, позитивистских идей Тургенев интересуется также механизмом «пограничных состояний». В «Истории лейтенанта Ергунова» (1867) с ее авантюрной фабулой много внимания уделено переходу героя из наркотического транса в сон и бред (после полученного удара по голове). В «Странной истории» (1869) описываются проявления телепатического дара; в «Рассказе отца Алексея» (1877) – психопатическая галлюцинация: у молодого семинариста, который вышел из духовного звания, чтобы поступить в университет, чувство вины и страх болезненно переродились в видения дьявола, толкающего его окончательно погубить свою душу.

Впечатление необычности поздней тургеньевской прозы часто не находит объяснения в фабульном строе, где фантастика может совершенно отсутствовать. Оно во многом создается близостью этих произведений к западноевропейской новелле и повести (линия Флобера – Мопассана), которые, не будучи чужды социальным идеям и типизации, могли при случае без них обходиться, рассказывая об индивидуальных, чем-то интересных человеческих судьбах. Для русской литературы с ее пафосом коллективности такое внимание к индивидуальности, ничего и никого не «представляющей», было непривычно.

Повесть «Несчастливая» (1868), прочитанная под углом зрения социальной «проблемности», есть история жизненной драмы незаконнорожденной девушки, которая становится жертвой бездушных, не признающих ее родственников. Но для автора важнее всего характер Сусанны (недаром напоминавшей критике героинь Достоевского, в частности Нелли в «Униженных и оскорбленных»). Она тянется к любви, человеческому признанию и ожесточается, не находя их даже у родного отца. Устойчивый негативизм («чем хуже, тем лучше») превращается у нее в подсознательную жизненную программу; она теряет любимого человека и, встретив на своем жизненном пути вторую привязанность, сама идет навстречу разрыву, едва ли не торопит его. Рассказчику остается теряться в догадках: почему Сусанна не попыталась разрешить возникшее (и в принципе

устранимое) недоразумение: «Как возможно так сейчас броситься в бездну вниз головой?» И вместе с тем эта странная девушка вызывает у него горячее сочувствие, в то время как рассудительный, положительный Фустов – едва ли не брезгливость. Потеряв возлюбленную, он горюет, но и самое горе его умеренно: «Уж больно нормальная была природа!» - комментирует рассказчик. (Среди прототипов повести называют А.А.Фета и Марию Лазич.)

Равным образом в «Пунине и Бабурине» (1874) герои и их судьбы представляют больше человеческий, чем «социально-проблемный» интерес. Все трактовки повести как истории русского стоика и республиканца (Бабурина) вынужденно оставляют в стороне колоритные фигуры его спутников: Пунина, Музы – хотя имя Пунина в заглавии даже поставлено первым, а история Музы составляет, в сущности, событийную канву повести. Сюжет «Часов» (1875) также нацелен скорее не на то, чтобы изобразить, как формировался характер Давыда – будущего героя войны 1812 года (именно в таком русле эта повесть часто комментировалась тургеневедами) – он движется самостоятельным интересом автора к психологии ребенка. И в очерке «Отчаянный» (1881) мимоходом рассказанная история убийства крепостным своего барина преподнесена не в порядке запоздалого осуждения крепостной системы, а как некий психологический казус.

Произведения, которые целенаправленно сосредоточены на изучении психотипа либо психического феномена, Тургенев, как уже было сказано, именовал *студиями*. Исследованию «русского вертеризма» (от имени *Вертера* - знаменитого героя Гете) посвящен «Бригадир» (1867). Герой, архаический обломок прошлого века (даже чин его подчеркнуто принадлежит фонвизинской эпохе – в XIX веке он был уже упразднен), - сейчас, в момент, когда рассказчик знакомится с ним, - жалкий, дряхлый старик, почти выживший из ума. Но через всю его жизнь, до могилы, проследовало за ним чувство «безграничной, почти бессмертной любви» к женщине; оно сохранилось, когда из памяти уже ушло все остальное.

Студией самопожертвования можно назвать «Странную историю» (1869). Интерес и «странность» ее не столько в образе юродивого, наделенного телепатическим даром, сколько в поступке девушки, которая делается его спутницей, оставив семью, круг знатных и богатых людей, к которому принадлежала по рождению. Софи движет не любовь, а жажда посвятить себя некоему великому «делу» - в этом смысле она сродни Лизе Калитиной, Елене Стаховой, Марианне. Недаром у повествователя эта девушка вызывает явные политические ассоциации: «Я не понимал поступка Софи, но я не осуждал ее, как не осуждал впоследствии других девушек, так же пожертвовавших всем тому, что *они* считали правдой, в чем *они* видели свое призвание <...>, отказать ей в удивлении, скажу более, в уважении, я также не мог». Но даже *политическое* (народничество) Тургеневу интересно здесь в его *психологическом* аспекте.

Задуманный мини-цикл «Отрывки из воспоминаний своих и чужих», из которого Тургенев успел написать лишь два рассказа, - тоже *студии*. «Старые портреты» (1880) – колоритные зарисовки людей прошлого века, своего рода «старосветских помещиков». В романе «Новь» Фимушка и Фомушка обеспечивают контрастный фон нервному, порывистому движению нынешнего времени; здесь же супруги Телегины интересны сами по себе. Комментарий В.Сквозникова подчеркивает живописную стилизацию повести в духе XVIII века: «скрупулезную законченность медальона, мягкую завершенность линий, сочную детализацию интерьера, некоторую пышность колорита». Вторая зарисовка – «Отчаянный» (1881) – оправдывает свое название: «отчаянные люди водились и прежде; только не походили они на нынешних отчаянных», - замечает рассказчик. И далее разворачивается история Миши Полтева – человека, пожизненно не способного вписаться ни в какую систему, устоявшийся порядок вещей. «Жажда самоистребления, тоска, неудовлетворенность» - внутренняя, субъективная почва русского анархизма. Как почти все поздние произведения, рассказ восходит к истории реально существовавшего человека (двоюродного брата Тургенева).

Сам писатель среди своих «студийных» повестей особо выделял «Стук... Стук... Стук!» (1870): «...я считаю эту вещь... одной из самых серьезных, которые я когда-либо написал». Это «студия русского самоубийства», к которому толкает неполнота жизни и личности (А.Б.Муратов), в психологическом аспекте связанная с темой *лишних людей*.

На первый взгляд, «Стук... Стук... Стук!» - критика «бытового марлинизма»: история ничем не выдающегося гвардейского подпоручика Теглева, который, тяготясь своей смутно сознаваемой посредственностью, цепляется (а-ля Грушницкий) за репутацию фатальной личности, что утвердили за ним два мелких случая. В первый раз он, рискуя жизнью, спасает во время ледохода какую-то собачку. Затем на карточном вечере, после того как вспомнили о «Пиковой даме», вдруг угадывает подряд три карты: «Мне после часто приходило на ум, что не удайся ему фокус с картами – кто знает, <...> как бы он сам взглянул на себя; но эта неожиданная удача окончательно решила дело», - замечает герой-рассказчик Ридель.

Жизнь предоставляет герою именно то, чего он жаждет: пьедестал, на котором можно утвердиться. Но как будет он чувствовать себя там, на высоте, от которой у него кружится голова, несоизмеримо маленький на фоне собственной «фатальной» репутации и обремененный нечеловеческими усилиями это несоответствие скрывать? Случай, выхваченный из потока жизни страстным желанием Теглева, вознес его ввысь; так же первый случай обнаруживает и всю шаткость его положения. Рассказчик вздумал от скуки разыграть Теглева, воспользовавшись его суеверностью. Но розыгрыш неожиданно подкрепляется несчастным совпадением, которое убеждает Теглева, что срок его земной жизни истек. Напрасно Ридель, ощутивший некоторые угрызения совести, признается ему в своем розыгрыше: все равно он убежден, что рукой шутника «водило нечто другое»; и в заверения доктора, что бывшая возлюбленная Теглева не отравилась, а умерла от холеры, он не поверит тоже. Принять земное, тривиальное объяснение причин таинственных событий – значит для него отказаться от славы рокового человека. А бремя этой славы, как оно ни тяжело, - единственное, что позволяет Теглеву не видеть собственной ничтожности. Самоубийство, подтверждающее веру героя в свою фатальную звезду, становится ценой, которой он оплачивает свои претензии. Маска приросла к лицу так, что легче принять смерть, чем сорвать ее и обнаружить – что?

И второй слой смысла просвечивает в повести. Здесь уже можно вспомнить о «Фаусте», где герой так же, из любопытства и скуки, решился на опыт, получивший трагическое завершение. «Фаустовская» тема связана с опасностью вторжения в темный мир чужой души, где непрошенный экспериментатор бесцеремонно и вслепую начинает свои манипуляции с целью поразвлечься. Дразня злополучного «фаталиста», он не задумывается над тем, какое впечатление может произвести его выходка на человека с подобными наклонностями. Ридель слишком склонен судить *другого* по себе. На это указывает и мимоходом брошенное замечание о том, что как-то ему довелось слышать рассказ одной дамы о смерти ее сына, и ее аффектированная манера вызвала у него впечатление, что и сами чувства ее фальшивы. – «А неделю спустя я узнал, что бедная женщина действительно с ума сошла». Своей роли в драме Теглева Ридель так, видимо, до конца и не понял.

Пристальный интерес Тургенева к уходящим вглубь ступеням: *социально-характерное – общенациональное – общечеловеческое, вечное* – определяет структуру его художественных образов, в которых последовательно просвечивают черты Фауста, Вертера, Прометея, Дон Кихота, Гамлета, Лира. Повесть «Степной король Лир» (1870) и начинается с разговора о «вседневности» жизненных типов Шекспира. Бытовой план сюжета имеет в своем подтексте план архетипический, а под ним, в свою очередь – космический, - пишет Ю.М.Лотман. Герой Тургенева полагает, будто он действует по собственной воле, в то время как в действительности он реализует волю действующего в нем архетипа – *короля Лира*. Но и *Лир* – лишь марионетка в руках Смерти, которая отменяет все расчеты.

Эпитет «степной», закрепленный за тургеневским *Лиром* - помещиком Мартыном Харловым, получает двойственную окраску. Он конкретизирует и тем самым сужает, в духе «Гамлета Щигровского уезда» или лесковской «Леди Макбет Мценского уезда» (1865); однако в слове *степной* содержится также представление о неоглядной широте, огромности, которое подкрепляется и портретом богатыря Харлова. (В 1880 году Н.Н.Златовратский вслед за Тургеневым напишет «Деревенского короля Лири».)

Так же, как в комедийном *Лире* А.Н.Островского («Свои люди – сочтемся»), у Тургенева нет *Корделии* – «доброй» дочери. Но если Регана и Гонерилья мало чем отличались друг от друга, то одна из загадок, предлагаемых тургеневской повестью, - это несходство «злых» дочерей, Анны и Евлампии. До какого-то момента представляется, будто несходство это простирается неглубоко и не отменяет сущностной близости. Но в кульминационной сцене, когда изгнанный из собственного дома Харлов разламывает его крышу («... не будет у них кровя так же, как у меня!..»), Анна только наблюдает за отцом с бессильной злобой и готова, кажется, подстрекнуть мужа, нерешительно потрясающего ружьем. А Евлампия просит прощения, обещает вернуть свою часть и затем валится в ноги мертвому отцу. Почему сестры, одинаково воспитанные, обе унаследовавшие строптивый характер Харлова (Евлампия даже больше, чем Анна), обе страдавшие от деспотизма отца, - оказались в конце концов такими разными личностями? На этот вопрос нет ответа, во всяком случае, такого, который уложился бы в пределы понятий о среде и наследственности. Далее судьбы дочерей Харлова расходятся окончательно: Анна делается крутой помещицей, Евлампии врожденная властность в сочетании с раскаянием толкают в секту, где она становится хлыстовской «богородицей».

Что заставляет гордую Евлампию увлечься таким ничтожеством, как муж сестры Слеткин? («... Вспомнилось мне слово «присуха», которое я недавно перед тем узнал и значению которого я много дивился», - простодушно замечает подросток-рассказчик.) Что хотел сказать Харлов дочери перед смертью: «Тебя я не про...» *Проклинаю* или *прощаю*? Загадка человеческой души – главное, что составляет интерес повести и сообщает ей также оттенок «таинственности», хотя никакой фантастики здесь нет. Эта загадочность усилена отсутствием «всезнающего» автора (повествователь, как уже сказано, - вообще почти мальчик и многого не понимает). Но и взрослые герои повести не в состоянии оказываются предвидеть, какую реакцию их поступки вызовут у других людей. Поразительно ослепление Харлова, который и мысли не допускает, что Анна и Евлампия, которыми он всю жизнь правил «рукою властной» (любимая его формула), пожелают выместить на нем свою вынужденную покорность, - хотя это **его** дочери и нрав у них такой же крутой. – «Из повиненья-то выйти? Да им и во сне... Противиться? Кому? Родителю?... Сметь? А проклясть-то их разве долго? В трепете да в покорности век свой прожили...». Но так же, очевидно, и Анна с Евлампией не чувствуют, до какого предела они могут безопасно притеснять отрешившегося от власти *Лири*.

Экзистенциальный смысл драмы Харлова заключается в желании утвердить абсолютный характер своей власти как власти личной, покоящейся на отцовском авторитете, а не на обладании имуществом: свою волю он повелевает дочерям «наблюдать свято и нерушимо, **яко заповедь**; ибо я после Бога им отец и глава, и никому отчета давать не обязан и не давал...». Сама сила Харлова оборачивается его слабостью, потому что она его опьяняет: «Дочери мои из повиновения не выдут, **во веки веков**, аминь!» Неукротимая и слепая воля его нарушает какое-то таинственное равновесие, создавая избыточный потенциал уверенности и желания. Герой ставит себя если не рядом с Богом, то непосредственно после него и в каком-то смысле хочет обмануть самое Смерть, при жизни исполняя собственное завещание: «... Я самолично, еще «жимши», **при себе** хочу решить, кому чем владеть, и кого я чем награжу, тот тем и владей, и благодарность чувствуй...». Ответный удар «равновесных сил» оказывается соразмерен необъятным притязаниям Харлова, уничтожая и его гордыню, и самую жизнь.

Этот таинственный механизм, который своей похвалой приводит в действие Харлов, народ называет *сглазом* (тоже без прояснения его сущности). В «Рассказе отца Алексея», о котором уже упоминалось, история Якова так же укладывается в суеверные представления о *порче*. В «Вешних водах» (1871) крупным планом описано явление, которое вообще часто привлекало писателя (и в «Степном короле Лире» также): *присуха*. Речь не о том, что Тургенев под старость впал в суеверие (такие и даже более резкие высказывания звучали в критике, привыкшей к рациональным объяснениям всех сюжетных загадок). *Сглаз*, *порча*, *присуха* и т.п. – всего лишь народные понятия для обозначения явлений, источники которых скрыты от понимания.

« - А в присуху вы верите?

- Как?

- В присуху – знаете, о чем у нас в песнях поется. В простонародных русских песнях? <...> Я верю... и вы поверите.

- Присуха... колдовство... - повторил Санин. – Все на свете возможно. Прежде не верил – теперь верю. Я себя не узнаю».

Диалог с Полозовой только констатирует иррациональность происходящего: Санин бросает любимую и любящую его девушку ради женщины, которую не может ни любить, в настоящем смысле слова, ни уважать, - но он точно околдован ею. Символическую пару в повести образует гранатовый крестик, который дарит Санину Джемма, тем самым вручая ему свою веру (самое имя *Джемма* имеет значение □драгоценный камень□), - и железное кольцо, которое надевает ему на палец Полозова. Позднее Санин видит такое же на руке у Дёнгофа и понимает его позорный для себя смысл: железные кольца сковывают единой цепью любовников Полозовой – ее рабов. Образ хлыстика с коралловой ручкой в руках у Полозовой закрепляет тему злой власти, порабощения.

Вешние воды – тоже символ, с расширяющимся смыслом. В эпиграфе повести это – «счастливые дни» быстро мчащейся юности. Но в дальнейшем *вешние воды* начинают ассоциироваться с образом стихии, властно завладевающей человеком, увлекающей его за собой.

В целом *таинственные повести* представляют собой наиболее чистый образчик психологического жанра, с подчеркнутым вниманием к иррациональным силам мира и человеческой души.

21.11. Особенности психологизма Тургенева. Тип повествователя

В характеристике тургеневского психологизма обычно отталкиваются от заявления самого автора (в письме): «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления».

Психологизм такого рода С.Е.Шаталов называет *косвенным*, или *предметно-итоговым*: переживания героя передаются через доступные наблюдателю внешние (предметные) их проявления: поза, жест, мимика, поступок. Назревающее объяснение между Базаровым и Одинцовой сопровождается таким комментарием повествователя:

«Он прошелся по комнате, потом вдруг приблизился к ней, торопливо сказал «прощайте», стиснул ей руку так, что она чуть не вскрикнула, и вышел вон. Она поднесла свои склеившиеся пальцы к губам, подула на них и внезапно, порывисто поднявшись с кресла, направилась быстрыми шагами к двери, как бы желая вернуть Базарова... Горничная вошла в комнату с графином на серебряном подносе. Одинцова остановилась, велела ей уйти и села опять, и опять задумалась. Коса ее развилась и темной змеей упала к ней на плечо. Лампа еще долго горела в комнате Анны Сергеевны, и долго она оставалась

неподвижно, лишь изредка проводя пальцами по своим рукам, которые слегка покусывал ночной холод».

Сложная гамма чувств, владеющих героями, не вполне ясна даже для них самих, и автор-повествователь тем более не берется их анализировать. Читателю представлены внешние их проявления, как надводная часть айсберга: они создают впечатление невыразимой словами смутности и глубины. Через поведение героев (минуя слова) их переживания сообщаются, индуцируются нам. Но для этого необходимо настроиться на общий с автором лад, чувствовать и мыслить в одном с ним ключе. Другому читателю Тургенев останется совершенно недоступен. Так судит о нем, например, герой рассказа А.П.Чехова: «Читал «Дворянское гнездо». Лаврецкий с Лизой. Хо-хо! Он с ней и так, и этак, с подходцами, а она, шельма, жеманится, кочевряжится, канителит... убить мало!»

Однако Тургенев не ограничивается исключительно косвенным психологизмом. При необходимости уточнить, что происходит во внутреннем мире героя, он пользуется средствами *фиксированного психологизма*: чувства и состояния характеризуются (фиксируются) прямо, без уточнений, откуда о них стало известно. Часто обе формы у Тургенева сочетаются: психологизм *косвенный* дополняется *фиксированным*, и наоборот. Например:

«<Косв.:> Литвинов не вернулся домой: он ушел в горы и, забравшись в лесную чащу, бросился на землю лицом вниз и пролежал там около часа. <Переход:> Он не мучился, не плакал; он как-то тяжело и томительно замирал. <Фикс.:> Никогда еще он не испытал ничего подобного: то было невыносимо-ноющее и грызущее ощущение пустоты, пустоты в самом себе, вокруг, повсюду... Ни об Ирине, ни о Татьяне не думал он. Он чувствовал одно: пал удар, и жизнь перерублена, как канат, и весь он увлечен вперед и подхвачен чем-то неведомым и холодным».

Комбинирование приемов *косвенного* и *фиксированного* психологизма может также указывать на разную степень близости повествователя к разным героям: например, он ближе, интимнее связан с Рудиным, чем с Ласунской-старшей, и это отражается в отстраненном описании последней:

«<Фикс.:> Рудин вернулся домой в состоянии духа смутном и странном. Он досадовал на себя, упрекал себя в непростительной опрометчивости, в мальчишестве. Недаром сказал кто-то: нет ничего тягостнее сознания только что сделанной глупости.

Раскаяние грызло Рудина. <...>

<Косв.:> К вечеру Дарья Михайловна появилась часа на два в гостиной. Она была любезна с Рудиным, но держалась как-то отдаленно и то посмеивалась, то хмурилась, говорила в нос и все больше намеками... Так от нее придворной дамой и веяло. В последнее время она как будто охладела немного к Рудину. <Фикс.:> - «Что за загадка?» - думал он, глядя сбоку на ее закинутую головку».

В углубленном анализе не нуждаются, как правило, герои «низшего типа». В свою очередь, среди личностей «высшего типа» есть персонажи, настолько поднимающиеся над средним человеческим уровнем, что их внутренний мир в определенном смысле оказывается для нас недоступен: они «слишком высоки», в том числе для автора, - и в этом случае сводится к минимуму присутствие *фиксированного* психологизма. Это относится прежде всего к Лизе Калитиной и Марианне, отчасти - к Инсарову. Минимален *фиксированный* психологизм и в «Записках охотника»: внутренний мир крестьян «закрыт» для повествователя (Герасим в «Муму» - вообще глухонемой, и это даже символично).

В большинстве произведений Тургенева есть герой, с чьими действиями и переживаниями чаще всего совмещаются комментарии повествователя. Таков Рудин, Лаврецкий, Елена Стахова, Литвинов, Нежданов, Санин и пр. (Однако в «Отцах и детях», например, такого явно предпочитаемого персонажа нет.)

Правдоподобие способности тургеневского повествователя легко проникать во внутренний мир героя придает то обстоятельство, что это *повествователь внеличный*.

Способы «рассказывания» избираются любым автором, смотря по задачам произведения. Там, где интерес представляет преимущественно один герой и то, что с ним происходит, естественно избрать форму повествования от первого лица: *герой-рассказчик* («Дневник лишнего человека», «Фауст», «Ася»). Рассказчик может и не являться главным героем произведения, но принимать известное участие в сюжете: в этом случае он вправе говорить лишь о том, что непосредственно было доступно его наблюдению и о полученных стороной сведениях («Первая любовь», «Стук... Стук... Стук!..», «Степной король Лир»). Это ограничение для рассказчика неизменно: с уверенностью он может фиксировать только собственные чувства и мысли; внутренний мир прочих героев для него доступен лишь во внешних (косвенных) его проявлениях.

Когда события рассказываются от третьего лица, мы имеем дело с собственно *повествователем*. Форма его присутствия в тексте также бывает различной. Он может в какие-то моменты говорить «от автора», сливаться с ним и пр. Часто его комментарии, реакции на происходящие события создают представление о вполне определенной, конкретной личности. Тогда говорят об *образе автора* (например, в «Евгении Онегине»), или *авторе-повествователе*. Очень индивидуальный образ автора-повествователя создается, например, у Н.Г.Помяловского или в романе «Что делать?»

Напротив, *внеличный повествователь* в романах Тургенева, как отмечает В.М.Маркович, сколько бы ни говорил о героях, ничего не дает узнать о самом себе. Он может, конечно, комментировать происходящее, но его комментарии как бы «общеобязательны», не создают индивидуального образа говорящего. – «Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» - Это говорит повествователь о Рудине. Но что-то подобное сказал бы в этом случае почти всякий человек. Вот в каком смысле употребляется определение *внеличный*.

Что же это дает? Особую свободу. Такой повествователь не связан никакими условными ограничениями, даже непредставим физически; он в своем тексте – всезнающ и всеведущ, парит над ним, как господь Бог, свободно перемещается из одной точки пространства или времени в другую, «подключен» к разным информационным полям и свободно черпает оттуда нужные сведения, проникает, когда это ему нужно, в сознание своих героев. Это очень удобно в определенных случаях: например, в крупном произведении с разноплановой проблематикой и относительно большим числом героев, к чьим мыслям и чувствам необходимо получить достоверный доступ. *Внеличный повествователь* не может **активно** формировать читательскую позицию, предлагать «свое мнение» (для Чернышевского, например, такая возможность была очень важна), но Тургеневу это и не нужно. Читатель поставлен лицом к лицу с художественным миром, в котором течет жизнь, дожидаящаяся его собственной, а не предложенной автором оценки. Это не означает, что у Тургенева нет авторской позиции, идей, которые он хочет и может донести до читателя. Но он не делает этого прямо - воздействие идет через отбор материала, через сюжет; авторская мысль **растворена** в произведении, а не **сформулирована** в нем.

Но даже и такой всезнающий повествователь в своем психологическом анализе доходит только до порога, за которым кончается доступное рассудочному постижению. Подсознательные переживания, как уже отмечалось, передаются через их невольные внешние проявления (*косвенный* психологизм): так, Лаврецкий, беседуя с женой (к которой питает отвращение), автоматически «застегивается доверху». Этим Тургенев диаметрально противоположен Л.Н.Толстому, который строит свою «диалектику души» на рационалистическом анализе. По мысли Тургенева, претензия все объяснить словами только подчеркивает беспомощность автора, даже самого гениального. Когда Санин читает письмо Джеммы, повествователь замечает, что не берется описывать его чувства: «Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее – и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать».

Однако и Толстой, и Тургенев своими путями приходят к тому, что характер (как устойчивая совокупность однотипных реакций личности в повторяющихся обстоятельствах) не исчерпывает человека. И это обнаруживается, когда герой оказывается в нетипичной для себя ситуации: например, Нежданов - в среде, куда его забросило «хождение в народ». Часто такой ситуацией у Тургенева оказывается «нечаянная» любовь (Базаров и пр.). В полном соответствии с основным принципом реалистического психологизма, ни одна, самая убедительная, характеристика героя не подтверждается сюжетом - и это несмотря на то, что Тургенев тяготеет как будто к завершенности образа своих персонажей, даже в том, что касается их внешности (вызывающей ассоциации с портретами Венецианова, Федотова, Крамского и пр.).

Проза Тургенева – *кульминационного* типа: изображены вершинные мгновения жизни человека, а не ее биографическое течение (как у А.Ф.Писемского или И.А.Гончарова). Однако он почти не интересуется психологией «пороговых состояний», к которой был так внимателен Ф.М.Достоевский, испытывавший героев «на прочность» всевозможными катастрофами. Психологизм Тургенева элегический, без того напряжения чувств и мыслей, которое было характерно для творчества Достоевского и Толстого. Экстремальные жизненные ситуации для тургеневских сюжетов нетипичны, и даже фабулы часто повторяются, поскольку отражают, в общем, обычное течение жизни (например, положение героя между двумя женщинами – «светлой» и «хищницей» - в «Дыме» и «Вешних водах»). Преимущественный интерес у Тургенева вызывают, по замечанию С.Е.Шаталова, возвышенные чувства и переживания, хотя ему доступен весь спектр эмоциональных проявлений человека, включая темную его часть.

Тургеневская сдержанность, установка на художественную гармонию призваны, как полагает В.М.Маркович, компенсировать отсутствие этой гармонии в жизни и в миропонимании автора. – «Я дивлюсь на самого себя, - писал Тургенев в стихотворении «Кубок». – Непритворна моя грусть, мне действительно тяжело жить, горестны и безотрадны мои чувства. И между тем я стараюсь придать им блеск и красоту, я ищу образов и сравнений; я округляю мою речь, тешусь звоном и созвучием слов. Я, как ваятель, как золотых дел мастер, старательно леплю и вырезаю и всячески украшаю тот кубок, в котором я сам же подношу себе отраву». Часто цитируют знаменитое стихотворение Тургенева «Русский язык» - но редко задумываются, каковы должны быть чувства человека, который ищет для себя «одну поддержку и опору» - в языке.

Толстой и Достоевский убеждены в возможности прийти к свету через хаос и тьму, и эта уверенность позволяет принять хаос и тьму как должное, как этап пути. Философия Тургенева безотрадна. Он не видит выхода из сферы наблюдаемых им противоречий жизни. Вечность Космоса не утешительна: она угнетает. Природа равнодушна к человеку, общество равнодушно к человеку. У Тургенева отсутствует «высшая целесообразность бытия»: личность одинока в своей героической, никем и ничем не поддержанной попытке самоутверждения. Нравственный стоицизм остается единственной ее опорой в свете пессимистических взглядов писателя.

Размышления над трагизмом человеческого существования облекаются у Тургенева в небольшое произведение - «Довольно!» (1865), с подзаголовком: *Отрывок из записок умершего художника*. Человек наделен даром творчества – но даже лучшие, именуемые «бессмертными» его создания бrenны, и сам он – «калиф на час». – «...Каждый более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному – и живет, должен жить в мгновенье и для мгновенья. Сиди в грязи, любезный, и тянись к небу!» - В позднем творчестве эти настроения нашли лирическое выражение в цикле произведений, за которым закрепилось наименование «Стихотворения в прозе».

21.12. Тургеневские «Стихотворения в прозе»: идеи, жанр, поэтика

Это название циклу дал редактор «Вестника Европы», где в 1882 г. Тургенев напечатал 50 стихотворений (позднее добавлен «Порог», исключенный по цензурным соображениям). И только в 1930 г. в Париже было опубликовано еще 31 стихотворение, обнаруженное в бумагах писателя (сейчас они печатаются под заглавием «Новые стихотворения в прозе»). Сам Тургенев назвал свои миниатюры *Senilia* - □стариковское, старческое□.

Заглавие *Senilia* отражает не столько биографический факт – произведения, созданные на закате дней, - сколько их общий тон и настрой. Он печален, даже тосклив: не случайно в предисловии к журнальной публикации автор просил читать их не сразу, а «сегодня одно, завтра другое».

Этот совет сразу выводит к существенной идейно-композиционной черте *Senilia*. Несомненно, что структура его внешним образом повторяет структуру «Записок охотника»: цикл, все элементы которого по отдельности обладают художественной самостоятельностью, а в совокупности создают «кумулятивный» эффект: накопление впечатлений, переходящих в новое качество. Но в случае с *Senilia* этот эффект нежелателен: не только из-за эмоционально угнетающих мотивов страха, страдания, ожидания смерти, которые доминируют в большинстве миниатюр, но и потому, что при беглом чтении пропадает лирический тон, настрой: в каждое стихотворение необходимо не столько вдуматься, сколько вчувствоваться, потому что это именно стихотворения. Прочитанные подряд, они начинают «заглушать» друг друга.

Определение *стихотворение в прозе* - почти оксюморонное (как известно, еще мольеровский мещанин во дворянстве заучил: всё, что не проза – то стихи, а что не стихи – то проза). В сущности более точно, хотя неуклюже, следовало бы сказать: «лирические произведения в прозе». Современное имя этого жанра – *лирическая миниатюра*.

Стихи и проза – два типа организации художественной речи по **формальному** признаку (наличие / отсутствие ритма, рифмы...). Лирика и эпос – роды литературы, отличающиеся по признаку **содержательному**: главным предметом изображения, фокусом, через который все преломляется, в лирике являются чувства, в эпосе – события. Эпические жанры чаще воплощаются в прозе, хотя есть и исключения (классический эпос - например, гомеровский, басни и пр.). Лирика обычно прибегает к дополнительным возможностям эмоциональной выразительности, которые предоставляет стихотворная речь. Поэтому в бытовом сознании слова *лирика* и *стихи* синонимичны. В действительности же это понятия **разноуровневые**. Для определения статуса текста принципиален только предмет: что и под каким углом зрения изображается. Наличие или отсутствие стиховой речи является факультативным признаком.

Генеалогию *стихотворения в прозе* можно при желании возвести к таким древним памятникам, как, например, Библия (которая делится на «стихи»). В литературе Нового времени этот жанр особенно хорошо представлен во Франции - возможно потому, что французское стихосложение – силлабическое и в определенном смысле изначально ближе к прозе, чем силлабо-тоническое. (Лирика иностранных поэтов во Франции также часто переводилась прозой.) В 1836 г. завершает работу над книгой стихотворений в прозе «Гаспар из Тьмы» французский поэт-романтик Алоизиус Бертран; затем в этом жанре будут работать Лотреамон, Т. де Банвилль, Ш.Бодлер, А.Рембо, С.Малларме.

В русской литературе XIX века *стихотворения в прозе* единичны («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..» М.Ю.Лермонтова, «Огоньки» В.Г.Короленко...) Тургеневский цикл в этом смысле опирался более на европейскую традицию.

В том, что *Senilia* - именно стихотворения, нетрудно убедиться, вчитавшись в любое из них. Там отсутствует привычная рифма (бывают, однако, и нерифмованные – *белые* – стихи) и построчная разбивка текста; нет также и традиционного стихового метра – но сохраняются отдельные признаки ритмизованной прозы, специфическая инверсия,

характерный для лирики экспрессивный синтаксис: параллелизм, повторы, хиазм и т.п. Вот, например, начало стихотворения «Посещение»:

«Я сидел у раскрытого окна... утром, ранним утром первого мая.

Заря еще не занималась; но уже бледнела, уже холодела темная теплая ночь

Туман не вставал, не бродил ветерок, все было одноцветно и безмолвно... но чуялась близость пробуждения – и в поредевшем воздухе пахло жесткой сыростью росы».

Еще важнее содержание текста. О чем бы ни писал Тургенев, как бы ни писал – главным остается переживаемая лирическим героем (повествователем) эмоция. Внешне стихотворение может выглядеть как миниатюрная повесть («Повесить его!») или драма («Чернорабочий и белоручка»). Но в центре внимания не событие, а возбужденное им чувство: сострадания, горечи и пр.

Так, знаменитый «Воробей» мог бы войти на правах эпизода в «Записки охотника». Но «качество» текста – лирическое: фокус смещен с чисто сюжетного интереса (как отреагирует собака на воробья, которая защищает своего птенца) на реакцию героя-охотника, его «благоговение» перед «любовным порывом» жертвующей собой птицы. Миниатюра заключается словами: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь». Этот вывод передает мысль стихотворения, но мысль совершенно тривиальную; главное же – переживание героя, непосредственно передающееся читателю, – в форму рассуждения облечено быть не может.

В ряде случаев без труда вспоминаются довольно близкие аналоги элементам цикла из числа «традиционных» стихотворений известных поэтов. Картина застылой обезлюдившей земли в «Разговоре» перекликается с подобным же мертвым пейзажем в мрачно-пророческом стихотворении А.А.Фета «Никогда». «Черепка» близко напоминает «Бал» А.И.Одоевского (ужас от ясного понимания мертвенности общества). «Кубок» (цитированный выше) напоминает драматическую концепцию темы поэта и поэзии в лирике Е.А.Баратынского. «Ши» своим социальным пафосом и даже темой (горе крестьянки, потерявшей сына-кормильца) вызывают в памяти некрасовское стихотворение «В деревне»; «Природа» с ее обостренным переживанием равнодушия Космоса к человеку – тютчевское «От жизни той, что бушевала здесь...»; «Песочные часы» – пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы...». И так далее.

К «Стихотворениям в прозе» можно подобрать параллели и иного плана. В качестве итогового произведения Тургенева они подводят черту под идейно-тематическим многообразием его творчества, как бы резюмируя общий эмоциональный смысл того или иного произведения, образа, мотива...

Эмоциональные темы «Записок охотника» подхвачены в стихотворениях «Деревня», «Маша», «Ши», «Два богача»... Линия героических *тургеневских девушек* – в «Пороге», «Памяти Ю.П.Вревской». В «Чернорабочем и белоручке» акцентирована тема непризнания народом жертвенного порыва интеллигенции, – в «Нови» тема эта существовала на заднем плане. К ней же с другой стороны подходит «Сфинкс»: образ народа, неразгаданного книжными теоретиками. Миниатюры «Проклятие» и «Близнецы» – автореминисценции «Отцов и детей» с их героями-догматиками – невольными двойниками; с темой отречения от прошлого, которое оборачивается отпадом от будущего.

Можно выделить обобщенно-психологические портреты типов, которые в тургеневских романах были конкретизированы, например, в образах Пигасова («Дурак»), Одинцовой («Н.Н.»), многочисленных «рабынь любви» («Роза») и т.д. Уже упоминавшееся стихотворение «Природа» представляет собой концентрированное отражение размышлений писателя о положении человека в природном мире: они есть во многих произведениях и составляют основное содержание, например, «Поездки в Полесье». Таким же образом афористически сформулировано общее понимание Тургеневым трагического смысла любви:

«Все говорят: Любовь – самое высокое, самое неземное чувство. Чужое я внедрилось в твое: ты расширен – и ты нарушен; ты плотью теперь далек, и твое я

умерщвлено. Но человека с плотью и кровью возмущает даже такая смерть. Воскресают одни бессмертные боги («Любовь»).

В ряде случаев сходство стихотворения с каким-либо из более ранних произведений Тургенева возникает в результате единства их жанровой основы. Стихотворение «Как хороши, как свежи были розы...» напоминает финал «Дворянского гнезда», потому что оба они имеют своим прототипом *элегию* (название стихотворения - тоже строчка из известной элегии И.П.Мятлева). Такова же природа сходства, например, «Куропаток» и «Дневника лишнего человека».

Жанровые источники стихотворений вообще чрезвычайно разнообразны, хотя все они объединяются исповедальной интонацией:

- Видение, сон («Конец света», «Череп», «Посещение», «Встреча» и пр.)
- Сатира («Довольный человек», «Дурак», «Эгоист»)
- Притча («Враг и друг», «Христос», «Милостыня»)
- Легенда («Восточная легенда», «Нимфы»)
- Диалог («Разговор», «Чернорабочий и белоручка»)
- Идиллия («Деревня», «Лазурное царство»)
- Гимн («Стой!», «Русский язык»)
- Элегия («Старик», «Без гнезда», «Как хороши, как свежи были розы...»)
- Парабола («Сфинкс», «Камень», «Кубок»)
- Аллегория («Старуха», «Роза», «Necessitas, Vis, Libertas», «Два брата»)
- Некролог («Памяти Ю.П.Вревской»)
- Басня («Пир у верховного существа», «Близнецы»)
- Рассказ («Повесить его!», «У-а... у-а...»)
- Афоризм («Путь к любви», «Ты заплакал...»)
- Парадокс («Два богача», «Фраза», «Простота»)
- Эссе («Услышишь суд глупца...», «Молитва», «Дрозд», «Истина»)
- Эпиграмма («Гад», «Писатель и критик»)

Так же богат и диапазон оттенков лирических эмоций автора. Но если попытаться определить их общую тональность, то бросается в глаза явное преобладание «минора» над «мажором». Вот когда отзывается «старческое» настроение: удручающе настойчиво и многообразно варьируются облики Смерти. Старуха, теснящая героя к черной яме, которая начинает плыть ему навстречу («Старуха»). Эсхатологические катаклизмы («Конец света»). Холера, перед которой Тургенев испытывал какой-то иррациональный ужас («Маша»). Череп в одноименном стихотворении. Зловещая муха, которую видят все, кроме жертвы («Насекомое»). Казнь («Повесить его!»). Песочные часы в руке времени («Песочные часы»). И бесконечные рассуждения, сетования – всё на эту же тему. Из 82 стихотворений, составляющих цикл, образ смерти появляется в тридцати пяти.

Есть и другие «темные» мотивы: старость с ее недугами, одиночество, страдания, несправедливость и непонимание людей, безразличие природы. Бренность и хрупкость человеческого бытия – элегический лейтмотив *Senilia*. В заключительной миниатюре «Новых стихотворений в прозе» - «*Мои деревья*» - разбитый параличом, полуживой старик, скрючившийся в коляске, которую лакеи медленно везут по парку, «могильным голосом» приветствует героя: «... на *моей* наследственной земле, под сенью *моих* вековых деревьев!» И кажется, что тысячелетний дуб отвечает тихим смехом на эту похвальбу.

Но есть хрупкость и другой природы. Это хрупкость девушки, которая, стоя перед символическим порогом («Порог»), готовится перешагнуть его – на одиночество, страдания, смерть; «на безымянную жертву». И когда за ней падает тяжелая завеса, сзади скрежещет голос: «Дура!» - А в ответ проносится: «Святая!» Такая хрупкость лишь подчеркивает величие человека – когда он поднимается до величия. Подвиг совершает Юлия Вревская («Памяти Ю.П.Вревской»), но также и мужик из стихотворения «Два богача», который берет «в свой разоренный домишко» сироту-племянницу:

« - Возьмем мы Катьку, - говорила баба, - последние наши гроши на нее пойдут, - не на что будет соли добыть, похлебку посолить.

- А мы ее... и не соленую, - отвечал мужик, ее муж.

Далеко Ротшильд до этого мужика!»

Имеются и другие «светлые» стихотворения: «Деревня», уже упоминавшийся «Воробей», «Мы еще повоюем!», знаменитый «Русский язык», «У-а... у-а...». В стихотворении-сне «Христос» герой с изумлением, с недоверием к самому себе вдруг узнает Христа в самом обычном, на всех людей похожем человеке, вставшем рядом с ним в деревенской церкви. И только придя в себя, он понимает, «что именно такое лицо – лицо, похожее на все человеческие лица, оно и есть лицо Христа».

Общий смысл *Senilia* определяется, впрочем, не количественным соотношением «светлых» миниатюр с «мрачными», которых явно больше. *Старческое* - вовсе не только «болезненное», «немогущее». Это, в конечном счете, не главное. *Старческое* в *Senilia* - мудрое понимание жизни, ее **равновесия** – то, что приходит к человеку с возрастом. – «Хочешь быть счастливым? Выучись сперва страдать» («Житейское правило»).

В своем понимании мира и основ его гармонии Тургенев из всех русских лириков ближе всего к Е.А.Баратынскому, который писал: «Не вечный для времен, я вечен для себя... <...> / Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью» («Финляндия», 1820). Ср. у Тургенева:

«В это мгновение ты бессмертна.

Оно пройдет – и ты снова шепотка пепла, женщина, дитя... Но что тебе за дело! В это мгновение – ты стала выше, ты стала вне всего преходящего, временного. Это *твое* мгновение не кончится никогда» («Стой!»).

Перед лицом смерти, опасности рождается единство, безмолвное понимание живых существ («Собака», «Морское плавание», «Голуби»), происходит примирение врагов («Последнее свидание»). В самых своих основах бытие амбивалентно: жизнью правят Любовь и Голод («Два брата»); обретение новой культуры оплачивается утратой старой («Нимфы»). Социальное неравенство питается несправедливостью общества и бездушием людей – но и оно неожиданно порождает милосердие («Нищий», «Милостыня»). Подвиг во благо людей заключает в себе самом награду, даже если не получает признания («Услышишь суд глупца...», «Памяти Ю.П.Вревской»). Безразличие природы к человеку заставляет его искать оправдания своего существования среди людей, в их любви и памяти: «другого бессмертия нет – и не надо» («Стой!», «Когда меня не будет...», «Истина и правда»).

Такое бессмертие обрел себе и Тургенев. Он скончался во Франции, и в речи, которая прозвучала на проводах его тела в Россию, выступавший (Э.Абу) сказал: «Великие люди, ваши соседи на западных границах, знают, что их ожидает после смерти. У них будут железные статуи, поддерживаемые военнопленными, побежденными, захваченными, несчастными, закованными в цепи. Кусочек разбитой цепи на белой мраморной плите всего лучше шел бы к вашей славе».

Вклад Тургенева в дело освобождения крестьян (который подразумевал оратор) был только частью его бессмертной славы русского и европейского писателя.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Законспектируйте статью Ю.М. Лотмана «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.325-344.

2. Каким образом опыт, наработанный в молодости Тургеневым-поэтом и Тургеневым-драматургом, будет использован в его прозе? Какое место занимают пьесы Тургенева в эволюционном движении русской драматургии?

3. Дайте характеристику жанру «Записок охотника». Почему по этому вопросу в критике возникли споры? Какие композиционные приемы и принципы использует автор, как они «работают» на проблематику и идею цикла?

4. Опишите особенности образа повествователя-«охотника». Зачем автору потребовалась эта фигура? Сравните ее с образом автора-повествователя в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Какие общие моменты и различия (в задачах, выводах, способе художественного воплощения материала и т.п.) вы можете отметить, сопоставляя произведения Радищева и Тургенева?

5. Что такое *рефлексия*? В каких произведениях пушкинской эпохи, по вашему мнению, действует рефлектирующий герой? Назовите самых ярких представителей этого типа в прозе Тургенева. Опишите в целом комплекс вопросов, поставленных Тургеневым в повестях 1850-х гг. Какое развитие они получают в зрелой тургеневской прозе? Чем *лишние люди* в повестях 1850-х гг. родственны героям Пушкина и Лермонтова, и как изменяются задачи, которые ставит перед собой Тургенев при анализе этого типа?

6. Какие споры в критике завязались вокруг личности Рудина? Можно ли считать его представителем *лишних людей*? Почему? Какие герои Тургенева, на ваш взгляд, «вписываются» в рамки данного типа?

7. В каком смысле говорят о «Дворянском гнезде» как о продолжении пушкинской линии в литературе (образы героев, проблематика, реминисценции, поэтика романа)? Какое содержание вкладывается в понятие *тургеневская девушка*? Какие факторы приводят к смещению во втором романе Тургенева преимущественного авторского внимания с мужского персонажа (Рудин) на женский (Лиза Калитина)?

8. Покажите, как сюжет и система персонажей романа «Накануне» выдвигают в центр проблему *героя времени*. Какие нравственно-философские проблемы ставит автор, развивая тему «цены счастья»? Почему вообще счастья (по собственным меркам) обычно добиваются только малосимпатичные Тургеневу герои?

9. Подготовьте реферат на тему: «“Люди сороковых годов” в оценке Д.Н.Овсянико-Куликовского», опираясь на издание: Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: в 2-х т. М., 1989.

10. Чем можно объяснить бурную дискуссию о проблеме авторской позиции в «Отцах и детях»? Какие суждения в ее ходе были высказаны? Рассмотрите пару героев-антагонистов (Базаров и Павел Петрович) под разными углами зрения: в чем обнаруживается их глубинное родство, и какое это имеет значение для понимания романа? Какая психологическая «составляющая» присутствует в их отношениях? В чем видится Тургеневу опасность «русского нигилизма», и можно ли считать, что это явление новое и им заражен один только Базаров? Проявите роль элементов любовного сюжета в характеристике героев и их идеологий. Справедливо ли упрекали Тургенева, что он обрек Базарова на случайную, ничем не мотивированную гибель?

11. Как и отчего изменился тип центрального героя в романах «Дым» и «Новь»? Охарактеризуйте социально-политическую позицию Тургенева на основании текстов этих произведений. Какие обстоятельства и тенденции русской жизни вызывают особенную тревогу писателя? Прокомментируйте заглавия романов.

12. Отчего Тургенев сознательно актуализирует в своем творчестве оппозицию *Гамлет – Дон-Кихот* (считая именно ее самой важной, отражающей больной нерв времени)? Каким представляется социальное и психологическое содержание этих типов?

13. Какие еще классификации тургеневских героев вам известны? По какому принципу они построены? Связано ли определение «люди старого времени» и «люди нового времени» (В.М.Маркович) с возрастом героев? По какому признаку исследователь различает представителей «среднего» и «высшего» типов? Всех ли персонажей Тургенева можно так «распределить»?

14. Попробуйте самостоятельно найти место в классификации В.М.Марковича для следующих героев: повествователь («Записки охотника»), г-н NN («Ася»), Одинцова («Отцы и дети»), Суханчикова («Дым»), Санин («Вешние воды»).

15. Какие определения предлагаются исследователями для поздней тургеневской прозы? Как эти произведения называл сам автор? Чем можно объяснить усиление в них романтического начала? Справедливо ли, на ваш взгляд, обвиняли Тургенева в

мистицизме? Подумайте, в каких отношениях повести «Стук... Стук... Стук!..», «Вешние воды», «Степной король Лир» продолжают традицию более ранних тургеневских произведений и чем они обнаруживают все же свою принадлежность к поздней прозе.

16. Сформулируйте как можно более кратко центральную проблему следующих произведений Тургенева: «Хорь и Калиныч» («Записки охотника»), «Фауст», «Дневник лишнего человека», «Степной король Лир», «Песнь торжествующей любви».

17. Раскройте содержание понятий *косвенный (предметно-итоговый) психологизм* и *фиксированный психологизм* (С.Е.Шаталов). В каких случаях эти формы предпочтительно используются? Какие типы повествователя (повествования) вы знаете? В чем особенность образа повествователя и своеобразие психологического анализа у Тургенева?

18. Найдите самостоятельно в текстах тургеневских произведений примеры использования приемов *фиксированного* и *косвенного* психологизма. Объясните выбор приема в каждом конкретном случае.

19. Объясните, что такое *стихотворение в прозе*. Признаки каких жанров дополнительно ассимилируются в тургеневских стихотворениях в прозе? Чем поддерживается единство этого цикла? Обозначьте его проблемно-тематические связи с предшествующим творчеством писателя. Какая философия жизни (мировоззрение) реконструируется на основе «Стихотворений в прозе»?

20. Проанализируйте любой из рассказов Тургенева, обратив особое внимание на связь идеи и композиции текста: особенности его построения, внефабульные элементы, специфику художественного пространства-времени (*хронотоп*), формы повествования, внутренние переключки образов и мотивов и т.д. (Если Вы выберете рассказ из цикла «Записки охотника», необходимо учесть его место в структуре всего цикла.) В качестве методологической основы анализа используйте монографию Б.А.Успенского «Поэтика композиции (СПб., 2000).

Библиографический список

Основной

1. Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. – Л., 1982.
2. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – М., 1979.

Дополнительный

1. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962.
2. Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С.Тургенева. – М., 1977.
3. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С.325-344.
4. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С.97-154, 171-188 (Базаров и другие. Новые тенденции романной поэтики: о последних романах Тургенева. Эпизод из истории вечных образов: о статье «Гамлет и Дон-Кихот»).
5. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. – Л., 1982.
6. Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867-1871 годов. – Л., 1980.
7. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). – Л., 1985.
8. Овсянко-Куликовский Д.Н. Этюды о творчестве И.С.Тургенева. – Харьков, 1896.
9. Полякова Л.И. Повести И.С.Тургенева 70-х годов. – Киев, 1983.
10. Сквозников В. Последние повести И.С.Тургенева // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 10 т. – Т.8. – М., 1962. – С.348-374.
11. Топоров В.Н. Странный Тургенев. – М., 1998.
12. Чалмаев В.А. Иван Тургенев. – М., 1986.

Лекция 22. Русская культура середины XIX века

Связующим основанием для процессов, протекавших в русском искусстве середины XIX века, можно считать демократическую тенденцию, которая выразилась, в частности, в создании своеобразных творческих единств, каким были, например, поэты Некрасовской школы или беллетристы-шестидесятники в литературе. В музыке и живописи аналогичные явления проявились еще очевиднее в деятельности «Могучей кучки» и «передвижников».

22.1. Музыка

Содружество русских композиторов, возникшее на рубеже 1850-60-х гг., было известно под названием «Новая русская музыкальная школа», или «Балакиревский кружок». Название «Могучая кучка» дал ему критик В.В.Стасов.

М.А.Балакирев – композитор, пианист, дирижер, обладавший качествами признанного лидера, стал центром притяжения новых музыкальных сил. Он пропагандировал достижения М.И.Глинки – стиль, основанный на народности и реализме. В собственном композиторском творчестве Балакирева воплощением этой эстетической программы стала «Увертюра на темы трех русских народных песен» (1858). Опора на народную (русскую и восточную) тематику, образно-живописная программность присущи его фортепианной фантазии «Исламей» (1869), симфонической поэме на сюжет стихотворения Лермонтова «Тамара» (1882). В романсах Балакирева обозначились такие характерные черты его школы, как руководящая роль слова в вокальном произведении, продуманность музыкальной трактовки текста. Чаще всего он обращается к лирике Лермонтова и Кольцова.

В 1856 г. Балакирев познакомился с композитором и музыкальным критиком **Ц.А.Кюи** – по профессии военным инженером. Как композитор Кюи ярче всего проявил себя в камерной вокальной лирике (на слова Пушкина, Майкова, Некрасова и др.). Склонность к лирическим романсовым формам заметна и в операх Кюи, среди которых – «Кавказский пленник» (1858), «Сын мандарина» (1859), «Вильям Ратклиф» по мотивам Г.Гейне (1868), «Анджело» на сюжет В.Гюго (1875) и др. По завещанию А.С.Даргомыжского Кюи дописал его неоконченную оперу «Каменный гость» (1870).

Несколько позднее к Балакиреву и Кюи присоединились М.П.Мусоргский, А.П.Бородин и самый молодой из членов кружка – Н.А.Римский-Корсаков, чье творчество даже захватит краешек XX века. Они стремились писать музыку, достойно развивающую лучшие классические образцы и вместе с тем демократическую, понятную широкой аудитории. Интересна как опыт коллективного творчества неоконченная опера-балет «Млада» (1872).

К «кучкистам» был близок также **А.Н.Серов**, композитор и музыковед, пропагандист творчества Глинки и Р.Вагнера. В музыкальном наследии Серова выделяется опера «Вражья сила», основой для которой послужил сюжет *народной драмы* Островского «Не так живи, как хочется». Серов изменил развязку, сделав ее трагической. Завершить свой труд ему помешала смерть: «Вражья сила» была дописана позднее В.С.Серовой и Н.Ф.Соловьевым и поставлена в 1871 г.

«Кучкисты» занимались не только сочинительской, но также исполнительской и просветительской деятельностью: симфонические концерты Русского музыкального общества, организация Бесплатной музыкальной школы.

Во многом сочувствовал их усилиям выдающийся пианист, дирижер и композитор **А.Г.Рубинштейн**, который явился (при поддержке В.Ф.Одоевского и А.С.Даргомыжского) организатором Русского музыкального общества. Однако

«кучкисты» упрекали Рубинштейна в недооценке русских национальных традиций и следовании иностранным музыкальным образцам: Мендельсону, Шуману и т.п. Среди сочинений Рубинштейна – оперы-версии лермонтовских сюжетов: «Хаджи-Абрек», «Купец Калашников» и лучшая его лирико-драматическая опера «Демон» (1871).

Модест Петрович Мусоргский (1839-1881) - «Илья Муромец русской музыки» (Ю.Шапорин) – был потомком старинной дворянской семьи, окончил школу гвардейских подпрапорщиков, но оставил военную карьеру ради музыки. В 1863-65 гг. он жил с несколькими товарищами «коммуной» на общей квартире, в подражание героям модного романа Чернышевского. Среди книг, читавшихся ими, был роман Г.Флобера «Саламбо», подавший Мусоргскому мысль о создании оперы на увлекший его героический сюжет. Опера, однако, не была закончена, и этот материал он использовал позднее для «Бориса Годунова».

Вокальная лирика Мусоргского 1860-х гг. (в т.ч. на стихи Некрасова: «Калистрат», «Колыбельная Еремушке» и пр.) – «ролевая», драматическая по своей фактуре: она очерчивает объемные портреты героев, ничуть не похожих на обычного, «усредненного» героя романа. Он очень внимателен к интонационному рисунку индивидуального человеческого голоса. Некоторые из сценок были так едко сатиричны («Семинарист»), что их запретила цензура. Мир ребенка воссоздал композитор в цикле «Детская», стихи для которого написал сам.

Таким образом определилась природа дарования Мусоргского как оперного композитора. В 1868 г. он попытался положить на музыку «Женитьбу» Гоголя, не изменяя и не купирюя текст, и написал I акт, но затем этот замысел был вытеснен другим: «Борисом Годуновым», которого он и завершил к 1870 году.

Трактуя пушкинский сюжет, композитор подчеркнул в линии Бориса трагедию совести. Кульминацией ее становится монолог «Достиг я высшей власти...» и заключительная сцена II акта, где измученному воображению царя является окровавленный призрак ребенка в царской мантии. Акцентируется Мусоргским и роль Юродивого – это голос суда народного и Божьего. Опера заканчивается торжеством Самозванца и плачем Юродивого о бедной Руси. Постановке «Бориса Годунова» чинились всевозможные препятствия, опера натолкнулась на резкое неодобрение официальных и консервативных кругов; цензура выбросила из нее сцену «Под Кромами».

Кончина друга Мусоргского, архитектора В.Гартмана, в 1874 г. подвигла композитора на создание фортепианного цикла по мотивам рисунков и проектов Гартмана: «Картинки с выставки». Эпизоды сюиты нанизаны на музыкальный мотив *прогулки*. Он соединяет разнохарактерные портреты, жанровые зарисовки, пейзажи и пр.: «Гном», «Старый замок», «Тюильрийский сад», «Быдло», «Балет невылупившихся птенцов», «Два еврея, богатый и бедный», «Лимож. Рынок», «Катакомбы», «Избушка на курьих ножках», «Богатырские ворота». Мусоргский достигает почти предельной степени изобразительности. В «Старом замке» музыка романтически-таинственная, пугающая: точно слышится и скрип заржавленных цепей, и уханье совы в развалинах, где бродят призраки. «Невылупившиеся птенцы» энергично потюкивают клювиками в скорлупу. Мелодии «богатого» и «бедного еврея» как бы ведут разговор: первая – торжественно-неспешная, солидная и самодовольная, вторая подобострастно юлит и суетится вокруг нее.

Другой знаменитый фортепианный цикл Мусоргского – «Песни и пляски смерти» (1877) на слова А.Голенищева-Кутузова. По производимому им впечатлению он может быть поставлен рядом с полотнами Перова, лирикой и поэмами Некрасова. Цикл состоит из четырех номеров, которые строятся на контрасте темы и жанра. Мрачный образ смерти вписан в формы *колыбельной, серенады, пляски, марша*, в нашем представлении традиционно мажорные. Трагическое (пишет Б.В.Егоров)

изображается у Мусоргского как бы изнутри, потому лишено катарсиса, отмечено исключительной мрачностью. «Колыбельную» Смерть поет у постели ребенка, над которой склонилась измученная мать. «Серенада» обращена к молодой женщине, изнывающей взаперти (в постылом замужестве? в тюрьме?), - только Смерть берется вернуть ей свободу. В «Трепаке» Смерть пляшет вдвоем с пьяным мужичонкой, замерзающим в поле. Наконец, в «Полководце» она обзревает поле битвы:

Кончена битва – я всех победила,
 Все предо мною смирились бойцы.
 Жизнь вас поссорила, я примирила –
 Дружно вставайте на смотр, мертвецы...

Трагедия войны одновременно станет одной из важнейших тем Л.Н.Толстого, В.М.Гаршина, художника В.В.Верещагина: еще не успели потускнеть воспоминания о Крымской войне, а уже началась русско-турецкая 1877-78 гг.

В последние годы жизни Мусоргский работал одновременно над двумя операми: веселой «Сорочинской ярмаркой» (не закончена; сцена «Шабаш ведьм» позже преобразована в симфоническую картину «Ночь на Лысой горе») и грандиозной «Хованщиной». Обращение к узловым моментам российской истории неизменно выводило всех деятелей русской культуры к эпохе между Иоанном Грозным и Петром Великим.

«Хованщина» начинается с пространный оркестрового вступления – «Рассвет на Москва-реке». Кругообразная, постепенно набирающая силу мелодия передает ощущение занимающегося дня. Лучи восходящего солнца выхватывают из сумерек Красную площадь с куполами соборов, памятный столб, который поставили на ней стрельцы в знак своей недавней победы. И мимо этого же столба поведут их на казнь, провезут в ссылку опального Голицына... Исчезают политические силы, партии, игра частных интересов – остается родина, народ... Таков общий музыкальный смысл как бы бесконечной, ширящейся темы увертюры.

Либретто для «Хованщины» композитор сочинил сам. Тема его – борьба «допетровской» и новой России. Причем «старые» силы – это не только буйные, бесшабашные стрельцы, подстрекаемые Хованским и царевной Софьей. Это и раскольники, которым ненавистен Петр и его дело. Мусоргский воспринимает как неизбежную историческую трагедию то, что в жертву необходимости прогресса приносятся подлинные нравственные ценности, воплощенные в характерах вождей раскольников - Марфе, Досифее: мужество, самоотвержение, бескомпромиссность.

В «Хованщине» Мусоргский, по замечанию критики, предвосхитил тематику суриковских полотен: «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова». Композитор мечтал написать еще одну оперу, о Пугачеве: вместе с «Хованщиной» и «Борисом Годуновым» она образовала бы музыкальную историческую трилогию. Этим планам помешала смерть: Мусоргский ушел из жизни в возрасте 42 лет, в самом расцвете своего огромного таланта.

Александр Порфирьевич Бородин (1833-1887), выдающийся химик и великий композитор, один из «столпов» балакиревского кружка, был побочным сыном грузинского князя Луки Гедианова. Занятия наукой оставляли немного времени для музыки – тем более значительно то немногое (в количественном отношении), что успел сделать Бородин.

В его вокальных произведениях запечатлелись драматические сцены и образы: погруженная в зачарованный сон «Спящая княжна», «Морская царевна», пловец, гибнущий в поединке со стихией («Море»), стихийно-могучая «Песня темного леса». Вершина лирики Бородина – романс на стихи Пушкина «Для берегов отчизны дальней», написанный под впечатлением смерти Мусоргского. Широко известны струнные квартеты Бородина, особенно Второй (ре мажор); симфоническая картина «В Средней Азии» (1880). По необозримой пустыне движется караван, охраняемый

русским войском. Музыкальную идею произведения передает соединение в финале двух основных его мелодий – русской и восточной.

Еще в 1869 г. Стасов подал Бородину мысль сочинить оперу на сюжет «Слова о полку Игореве». Композитор и критик весьма добросовестно, в научном духе, проработали источники: не только само «Слово...», но также Ипатьевскую летопись, трактаты, русские и тюркские песни, «Задонщину», «Сказание о Мамаевом побоище», исследования о половцах...

Музыкальный материал, оставшийся от работы над оперой, вошел во Вторую (т. наз. «Богатырскую») симфонию Бородина (1876). Центральные образы этой программной симфонии – Баян и русские богатыри. Музыка поражает своей самобытностью: окраска унисонной темы архаическая, рождающая представление о чем-то древнем и суровом. Немецкий дирижер Ф.Вейнгартнер писал: «Можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, слушая эту музыку».

Но «Князя Игоря», над которым композитор работал 18 лет, окончить привелось, после его смерти, уже Римскому-Корсакову и Глазунову (первое исполнение – 1890).

Три силы противостоят друг другу в опере: народ вместе с Игорем, Ярославной и боярами; брат Ярославны князь-гуляка Галицкий со своей челядью - завистник, мечтающий заступить место Игоря («Кабы мне дожидаться чести да в Путивле князем сести»); половецкий лагерь. Бородин тяготеет к пению, *кантилене*, а не к речитативу. Хоры «Князя Игоря» Стасов сравнивал с фресками древнерусских соборов. Второй акт завершается массовыми балетными сценами (знаменитые «половецкие пляски»). Б.Асафьев замечал, что, в противоположность Мусоргскому, Бородин находит в жизни гармоническое начало, тяготеет к образам массовых празднеств.

В отличие от симфонической картины «В Средней Азии», композитор избирает сюжетом оперы не успех, а поражение русского войска. Однако музыку Бородина отличает мужество и оптимизм: это вселяет веру в силу народа, которую надлежит укрепить национальным единством.

22.2. Живопись

Передвижничество было опосредованно вдохновлено огромным влиянием «гоголевского направления» в русской культуре («натуральная школа»). Веяние времени – интерес к подсказанным жизнью темам – отчасти захватило даже петербургскую Академию художеств, разрешившую своим студентам на второстепенных экзаменах писать работы на современные сюжеты. Осмелевшая молодежь, наконец, потребовала отмены обязательных программ вообще. На это Академия ответила резким «откатом» назад и в 1863 г. задала программу на золотую медаль с самым одиозно-классическим сюжетом из скандинавской мифологии - «Пир в Валгалле».

Все 14 претендентов на золотую медаль (среди них И.Н.Крамской, А.И.Корзухин, К.Е.Маковский, К.В.Лемох) отказались от конкурса и покинули Академию, образовав **Артель свободных художников**, которую возглавил И.Н.Крамской. Совместное проживание членов Артели (с семьями) и коллективная работа над заказами были как раз в духе только что появившегося романа «Что делать?» А в 1870 г. по инициативе московской группы художников (Г.Г.Мясоедов при поддержке В.Г.Перова и А.К.Саврасова) на основе Артели было создано **Товарищество передвижных художественных выставок**. Туда вошли также Н.Н.Ге, Л.Л.Каменев, И.М.Прянишников, М.К.Клодт, В.Е.Маковский, И.И.Шишкин. В дальнейшем к «передвижникам» постепенно примкнули почти все художники реалистического направления. Признанным вождем и

идейным вдохновителем кружка был по-прежнему И.Н.Крамской, ведущим художественным критиком – В.В.Стасов.

Передвижная форма выставочной деятельности, которую они пропагандировали, имела цель, как было сказано в Уставе, просвещать обитателей не только Петербурга и Москвы, но и провинции в отношении «успехов русского искусства». Это также вполне согласовалось с задачей, выдвинутой Чернышевским: искусство должно расширять представления человека об окружающем его мире, а также выносить свой приговор явлениям жизни. С 1871 по 1922 год состоялось 47 выставок Товарищества.

Непосредственным предтечей «передвижников» в живописи явился П.А.Федотов. В отличие от них, он не получил профессиональной подготовки в Академии художеств и с самого начала двигался самостоятельным путем.

Павел Андреевич Федотов (1815-1852) был офицером, еще в полку любительски стал заниматься живописью. Правда, он ходил в вечерние рисовальные классы при Академии, но вынес из нее немного: стимулом для развития таланта, источником впечатлений для Федотова была сама жизнь. Из чисто живописных влияний чаще всего называют английского сатирика-жанриста У.Хогарта. Следы увлечения Хогартом отчетливо видны в серии гротескно-карикатурных сценок (в технике *сепии*) 1844 года.

Зрелый Федотов начинается с полотна «Свежий кавалер (Утро чиновника, получившего первый крестик)» (1846). Оно обнаруживает свойственную федотовскому жанру повествовательность: его картины напрашиваются на построение по ним рассказа, и герои этого рассказа суть герои гоголевские. Вытеснение человека чином, орденом; уничтожающая власть быта, засилье мелочей: при взгляде на картину вспоминается и Поприщин из «Записок сумасшедшего», и незаконченная комедия Гоголя «Владимир III степени». *Жанр* - проза живописи. Интерьер холостяцкой квартиры мелкого чиновника наутро после попойки, которой отмечался «первый крестик». Пустые бутылки, рассыпанные по полу карты, гитара с порванными струнами, недоеденная колбаса на «Полицейских ведомостях», кошка точит когти об обивку стула. Круг духовных интересов «свежего кавалера» - вот он: под столом валяются сочинения Булгарина. И сам герой: босой, в папильотках – но в горделивой позе; в свой старый грязный халат он драпируется как в римскую тогу, нацепив на него крестик. (При литографировании картины орден, по цензурным соображениям, пришлось убрать.) Молодая разбитная кухарка насмешливо сует ему под нос его собственный драный сапог. Отношения героев, их истории, характеры здесь схватываются сразу: уже нет надобности прочитывать их, как запутанную шараду, в чем нуждались сепии в «хогартовском» стиле.

Известно, что Федотова очень горячо поддержал личным письмом И.А.Крылов. Крыловской басней навеян сюжет картины «Разборчивая невеста» (1847), где сатирическое начало вытеснено неким сочувствием к героям: пожилому горбуну, перезрелой «разборчивой невесте», которой он делает декларацию, родителям невесты, которые за портьерой с трепетом ожидают исхода долгожданного события. Двери и пороги на картинах Федотова композиционно очень значимы, за ними, как за кулисами, готовится к выходу следующая группа «актеров»: в итоге происходящее получает вид некоего театрального действия. Любовно выписанная обстановка комнаты - массивный подсвечник, камин, картины в тяжелых позолоченных рамах, клетка с попугаем – обнаруживает в целом безвкукусность хозяев, но это не мешает художнику упиваться фактурой и красочной гаммой вещей.

Метонимическое представление характеров владельцев через интерьер, густота вещного «ряда» – опять-таки черта «гоголевской школы». Очень долго искал художник люстру для самой знаменитой своей картины – «Сватовство майора» (1848) – и, наконец, нашел ее в каком-то трактире. Она композиционно маркирует центр полотна, где купчиха удерживает за оборку пышного кисейного платья свою – тоже пышную – дочку, с жеманной ужимкой убегаящую от жениха-майора, который молодцевато подкручивает усы за порогом. Вместе с прочими участниками сцены – отцом, свахой, кухаркой,

сидельцем с приживалкой – они образуют готовую труппу действующих лиц для представления очередного «женитьбенного» сюжета. Брак по расчету, в котором одна сторона вносит капитал, а другая – «благородное» имя, – один из популярнейших мотивов эпохи. Гоголевская «Женитьба» написана в 1842 г., «Банкрот» Островского – в 1850 г. А в 1862 г. эту тему поддержит знаменитая картина В.В.Пукирева «Неравный брак», изображающая сцену венчания юной девушки со стариком-генералом (ср. с «Бедной невестой» Островского 1852 года).

Но, в отличие от своих великих литературных современников, Федотов мало склонен к язвительной сатире. «Не в пору гость (Завтрак аристократа)» (1850) изображает молодого щеголя в роскошном кабинете: при виде входящего гостя он испуганно прикрывает книгой лопот черного хлеба. Жизнь не по средствам вызывает здесь скорее улыбку над человеческим тщеславием, чем негодование, а интерьер выписан художником с особенным удовольствием.

Помимо жанровых полотен, Федотов написал в эти годы ряд портретов, один из которых – «Портрет Н.П.Жданович за клавесином» (1849) – считается несомненной удачей художника. Затем атмосфера его картин мрачнеет и сгущается. В 1851-53 гг. Федотов создает три варианта «Вдовушки». В комнату вползают сумерки. Молодая беременная женщина в черном траурном платье с плерезами бессильно опирается на комод, где стоит портрет умершего мужа, красавца-гусара. Имущество описано за долги. Фигурка юной вдовы, беззащитной, одинокой, ожидающей появления на свет ребенка, – как бы квинтэссенция хрупкости *маленького человека* в бессердечном мире. Проблематика и стилистика Федотова начинает сближаться с проблематикой и стилистикой раннего Достоевского.

Еще отчетливее это видно в одном из последних полотен Федотова: «Анкор, еще анкор!» (1852). Здесь событие (происходящее или произошедшее) вытеснено одуряющей бессобытийностью, пестрота и многопредметность ранних федотовских работ – обобщением. Красный, тусклый, горячечный свет свечи выхватывает из мрака часть деревенской избы. На лавке ничком лежит молодой офицерик, полк которого расквартирован в этой глухой деревне (задний план прорезает крохотное окно, и в нем – заснеженная ночная улица). В углу еле различима темная громоздкая фигура неподвижного денщика. Через палочку, которую протягивает офицер, прыгает под команду хозяина – еще, еще – белый пудель («еще» по-французски – *encore*, отсюда название картины). Белый комочек скачет и скачет... От людей и вещей исходит чувство глубочайшего одиночества, они затеряны в тоскливом ужасе точно бесконечного и бессмысленного существования. Психологическая атмосфера «Игроков» (1852) – экспрессивная, фантастическая, с гротескно ломаными фигурами персонажей, от которых падают какие-то демонические тени, – еще больше «заряжена» неким предчувствием Достоевского. В том же году Федотов трагически окончил свою жизнь в лечебнице для душевнобольных.

Василий Григорьевич Перов (1833/34 – 1882) – пожалуй, самое яркое воплощение передвижничества, его достоинств и недостатков. Классический представитель «критического реализма» (к его творчеству это определение очень подходит), он особенно буквально претворяет в жизнь тезис Чернышевского об искусстве как о приговоре действительности. После окончания Московского Училища живописи и ваяния одаренного юношу отправили на стажировку во Францию, и это уже была немалая уступка духу времени: раньше позволяли напиваться эстетическими впечатлениями только в классической, академичной Италии! Франция же была «сомнительной»: страна революций – не только политических, но и художественных, страна импрессионизма. Однако Перов не только не стал затягивать свое пребывание за границей, – он даже вернулся раньше срока. То, что влекло его как художника, – было на родине, в России.

В его творчестве нелегко отделить впечатления, навеянные собственно жизнью, от тех, что преломились предварительно через призму демократической литературы.

Возможно, А.Н.Бенуа слишком резко выразился, говоря, что передвижники «рабски следовали за литературой», но сюжеты перовских полотен нередко смотрятся почти как иллюстрации, хотя так не задуманы и подчас даже предшествуют во времени своим литературным «аналогам».

«Сельский крестный ход на Пасхе» (1861) – удручающее зрелище религиозной процессии, все участники которой в дым пьяны: кое-как тащат они иконы и хоругви; поп с трудом держится на ногах, дьякон с кадилом уже свалился; под крыльцом кто-то спит мертвецким сном. Тусклый, тяжелый желто-коричневый колорит полотна, свойственный всем работам Перова, усугубляет впечатление безысходной, мутной безнадежности. Пересечение мотивов пьянства, невежества, нищеты, создающих заколдованный круг, в котором вращается русская жизнь, отталкивается от повестей Григоровича, деревенской лирики Некрасова - и одновременно подготавливает почву для «Кому на Руси жить хорошо» («Пьяная ночь»), для решетниковских «Подлиповцев» и «Очерков бурсы» Помяловского. По следам «Мороза, Красного носа» (1864) кажется написанным полотно «Проводы покойника» (1865): убогий гроб, вдова и двое сирот на дровнях, запряженных лошадей: она еле плетется в сумерках по зимней дороге. В отличие от Некрасова, Перов никогда не находит отрадных красок для изображения крестьянской жизни.

Так же безрадостен у Перова и городской (опять-таки «некрасовский») пейзаж. В почти символической «Тройке (Ученики мастеровые везут воду)» (1866) образ, опозитивированный Гоголем, демонстративно, публицистически трансформирован: не лошади, а трое детей, выбиваясь из сил, тянут на полозьях бочку с водой. В зимнем тумане тонут очертания больших угрюмых зданий. Этот же прием повторяется в «Утопленнице» (1867): тело молодой женщины распостерто на плотине, его караулит, покуривая трубочку, равнодушный городской, - а на заднем плане резко выступают силуэты башен и шпилей большого города, убившего несчастную «утопленницу». В трактовке темы «униженных и оскорбленных» Перов приближается также к раннему Достоевскому.

Скорбь и возмущение – ведущие эмоции Перова – потеснены сатирой в известной картине «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (1862). Жирный, лоснящийся монах благодушно попивает чаек у самовара, на летнем воздухе, а рядом хозяйка гонит прочь старого отставного солдата – слепого калеку на костылях - и мальчика-поводыря. Обличительные картины («с тенденцией») были выражением глубокой убежденности передвижников, что живопись, подобно литературе, должна учить, обличать, приковывать внимание к порокам общественной жизни. В этом смысле они составляли крайнюю оппозицию идеалам «чистого искусства». Это убеждение часто заставляло их навязывать живописи литературные средства и задачи в ущерб собственно живописным. Перова часто попрекали однообразным и скучным колоритом; но следует признать, что красочная палитра не особенно отвечает эмоциональному строю его сюжетов: каково содержание, таковы и художественные средства!

Несколько мягче, ближе к бытописательскому юмору чувство, с которым написан «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866). Колоритные типы хозяина и его домочадцев вызывают ассоциации уже с Островским. Они разглядывают робко потупившуюся девушку, и на их физиономиях – целая гамма чувств: упоение властью, самодовольство, недоброжелательство, злорадство, тупое изумление...

«Чистый» юмор Перову не особенно давался: свидетельство тому – широко известная, но далеко не лучшая его картина «Охотники на привале», где персонажи как-то гротескно и преувеличенно позируют. Тем не менее, художник создал целую серию (за «Охотниками» последовали «Птицеловы», «Рыболов», «Голубятник», «Ботаник», «Гитарист») портретов страстных любителей, предающихся своим хобби. Это тоже есть отражение черты русской жизни, а именно той самой, о которой писал Тургенев в «Записках охотника»: чудачество как способ бегства от унылой, бессодержательной действительности.

Перов зарекомендовал себя также как одаренный портретист, и, наверное, не случайно ему принадлежит самый известный и удачный портрет А.Н.Островского (1871) – автора, чье дарование было несколько сродни его собственному. И еще один знаменитый портрет – Ф.М.Достоевского (1872) – тоже перовской работы. Он считается лучшим из всего, что художник создал в этом жанре. Замечательно, что поза, в которой сидит Достоевский, совпадает с позой Христа на картине Крамского, писавшейся одновременно: лицо повернуто в три четверти, задумчивый, сосредоточенный взгляд обращен в себя, руки сцеплены на коленях, подчеркивая замкнутость и самоуглубленность модели.

Пожалуй, единственная картина Перова, которая поднимается до уровня живописного символического обобщения – «Последний кабаk у заставы» (1868). Опять тусклые зимние сумерки (излюбленный перовский пейзаж). Дорога, уходящая куда-то в пустое закатное небо, на котором вырисовывается столб с гербовым двуглавым орлом. Светятся красным окошки кабака, около которого привычно ждут запряженные в дровни мужицкие лошадки. Чувство тоски, внушаемое этим полотном, не охватывается полностью какими-либо попытками его «сюжетного» комментирования.

В 1870-е гг. Перов был профессором натурного класса в Московском Училище, из стен которого вышел сам. Авторитет его как педагога был громаден; из «гнезда Перова» вышел ряд достойных, славных художников: А.П.Рябушкин, М.В.Нестеров, Н.А.Касаткин, А.Е.Архипов, С.А.Коровин.

Иван Николаевич Крамской (1837-1887), идейный вождь передвижничества, в собственном художественном творчестве не проявлял такой последовательной тенденциозности, как Перов. Можно даже сказать, что он вообще не проявлял последовательности, создавая картины самые разнохарактерные. Крамской также писал портреты, из которых стоит выделить портрет Л.Н.Толстого (1873), Д.В.Григоровича (1876), М.Е.Салтыкова-Щедрина (1879), а также Н.А.Некрасова в период «последних песен» (1877). Измученный смертельной болезнью поэт полулежит на диване; изжелта-бледное лицо его сливается с тоном простыней, но он все еще погружен в работу: вокруг рассыпаны листки исписанной бумаги.

Одно из наиболее серьезных по замыслу полотен Крамского – «Христос в пустыне» (1872). В.М.Гаршин, потрясенный этой картиной, все допытывался, какой именно момент изобразил художник: та ли это минута, когда Христа искушал Сатана, или утро сорок первого дня, когда Спаситель уже решился на свой подвиг? Иначе говоря, о чем сейчас его размышления? Однако Крамской уклонился от прямого ответа.

Иисус сидит на камнях, на фоне закатного неба, погруженный в глубокую задумчивость. Камни разбросаны вокруг него, актуализируя евангельскую символику, связанную с «каменным» мотивом: *искушения* (Сатана предлагает превратить их в хлебы), людского *бездушия* (семя проповеди, падающей на камень) и пр. Комментируя этот замысел, художник назвал своего героя атеистом: «для Христа нет Бога, кроме него самого, тождественного с Отцом». Отсюда изображение молитвы как самоуглубления, беседы с самим собой.

Напрашивается параллель с социально-ориентированным интересом к теме жертвы и искупления, проявившимся в 1860-70-х гг. у писателей «демократического лагеря»: «народные заступники» как ближайшие земные преемники подвига Христа. Но думается, что художник все же имел в виду более амбициозную задачу. Полотно Крамского создает образ личности, стоящей перед последними, вечными вопросами Бытия. (Художник мечтал – и не успел – написать картину «Хохот» - толпа, осмеивающая Христа во дворе Понтия Пилата.)

Другая знаменитая картина, «Неизвестная» (1883) – портрет, пейзаж, жанровая сцена? – поясное изображение молодой женщины, откинувшейся на подушки открытого экипажа. Критика сравнивала «Неизвестную» с Анной Карениной Толстого. Красивое, своевольное, полное жизни и немного надменное лицо своими теплыми тонами вступает в

контраст с холодным, желтовато-мутным зимним городом на заднем плане. Чувствуется, что модель писалась в мастерской: нет даже признаков пленэра, фон улицы добавлен позднее, и фигура смотрится отдельным силуэтом, вырезающемся на светлом фоне. Но даже в этом есть своя прелесть, своя мысль: отсутствие слияния между человеком и окружающим его миром, который как бы отрицает права личности на любовь, свободу, счастье.

Поэтические женские образы создал также Крамской в «Неутешном горе» (1884) – женщина в трауре; в «Русалках» (1871) на сюжет «Майской ночи» Гоголя и в «Лунной ночи» (1880). Старый парк, пруд, цветущие кусты, серебристый лунный свет и девушка в белом платье, сидящая на скамье, передают атмосферу тургеневских романов, лирики Фета («Сияла ночь. Луной был полон сад...»).

Увядающая, ностальгическая поэзия *дворянских гнезд* все больше уходила в прошлое, вытеснялась скорбной заброшенностью. Стихотворение А.К.Толстого «Пустой дом» (1849) вспоминается при виде незаконченной картины, над которой Крамской долго и упорно работал: «Осмотр старого дома» (1873). – «Меня теперь озабочивает разыскание старой барской усадьбы, - писал художник Третьякову. – Нужны такие детали, которые только и могут быть в доме, где не жили около 20 лет...» - Полупустой, погруженный в пыльный сумрак зал; кое-где зачехленная мебель и слепые рамы на стенах. Дряхлый служитель возится с ключами, пытаюсь отпереть следующую дверь... Абстрактная категория *прошлого* получила в «Осмотре старого дома» одно из наиболее ярких в русской живописи образно-символических воплощений.

Авторитет Крамского среди его товарищей невозможно было переоценить. Для его метода мышления характерны были не приговоры, а раздумья; в статьях и письмах Крамского звучит полувопросительная интонация. Всякая категоричность, односторонность были чужды этому человеку, умевшему видеть разные стороны вопроса. В этом Крамской принципиально разнился с другим вождем передвижничества – безапелляционным Стасовым, с позднее выступившим идеологом «Мира искусства» - Бенуа.

Николай Николаевич Ге (1831-1894), портретист и исторический живописец, чья необычно звучащая для русского уха фамилия досталась ему от предков-французов, был равнодушен к жанровой живописи, зато часто обращался к евангельским сюжетам. «Тайная вечеря» (1863) – сюжет, в русской живописи разрабатывавшийся редко, - пронизана сдержанным драматизмом, чему способствует и характерное «рембрандтовское» освещение. Только что прозвучали слова: «Один из вас предаст меня», - и недоумевающие, испуганные взгляды учеников устремлены на фигуру Иуды. Он стоит на переднем плане против света – черный силуэт; лица его не видно; ниспадающие складки плаща делают его похожим на огромного нахохлившегося ворона. Возможно трактовать сюжет как трагедию не столько даже предательства, сколько раскола, утраты единства. Замечательная подробность: лицо Христа (он полулежит в задумчивости, глаза опущены) напоминает лицо Герцена, чей портрет Ге написал в 1867 году.

Поиски современных аналогий в прошлом, даже в евангельской истории были, как помним, в духе шестидесятых годов. (Подобным же образом Некрасов в своем «Пророке» скрыто уподобил Христу Чернышевского.) Имеется у Ге и параллелизм более глубокого свойства: например, в двух картинах, созданных с промежутком почти в 20 лет.

Первая – известное историческое полотно «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871). Оно было экспонировано на I выставке передвижников и произвело сильное впечатление, хотя художник не поддавался искушениям театрализации эффекта. Царь сидит, устремив пристальный, испытующий взгляд на сына; Алексей стоит перед отцом с лицом замкнутым, упрямым, враждебным - и испуганным. Замысел картины не покрывался желанием художника представить историческую правоту Петра. Петр и Алексей - оба они русские: здесь столкнулись две правды, и обе - национальные.

Вторая картина – уже из последних работ Ге: «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890). Сюжет решен очень неожиданно, во всяком случае, вовсе «неакадемично». На картине, по сути, нет ничего, кроме двух фигур. Пилат стоит к зрителю спиной; мы видим ниспадающие складки тоги, жирный бритый затылок, несколько театральный вопрошающий жест. Христос – в тени: темная фигура, измученное лицо, всклокоченные волосы; в нем нет ничего от Мессии, каким его привычно изображают. Это тоже столкновение двух правд, но природа их уже иная: одна есть правда силы, а другая – правда нравственной правоты.

Ге – художник неровный и очень эмоциональный. Удавались ему лишь те полотна, сюжетом которых он был подлинно захвачен, он как будто не в состоянии был эксплуатировать «голые» технические приемы, как бы хорошо ими ни владел. Это позволило Н.А.Дмитриевой назвать поздние работы Ге первыми проявлениями *экспрессионизма* на русской почве. В это время художник уже практически перестал переводить свои эскизы в картины, заботясь исключительно о сообщении зрителю мгновенной силы своего переживания («Выход с Тайной вечери», «Голгофа» и др.)

Федор Александрович Васильев (1850-1873), рано скончавшийся, – уже исключительно художник-пейзажист. Дарование Васильева романтическое по духу; в видимой легкости, с которой он творил, было нечто моцартовское. Природа на его полотнах представлена в событийно-драматические моменты своей жизни: «Перед дождем» (1869), «После дождя» (1869). Художник внимателен к оттенкам состояния природы, то напрягшейся в ожидании грозы, то отдыхающей и просветленной. Крамской называл Васильева «певцом непогоды».

Особенно известны два полотна Васильева. «Оттепель» (1871) близка к так называемому «пейзажу сострадания». По мартовской распутице, по мокрому снегу со следами полозьев бредут двое путников: старик и ребенок. На обочине дороги – полуразвалившаяся, занесенная снегом избушка, и безлюдная даль; никого и ничего, кроме стайки ворон и чернеющего кустарника. Чувство тоски, безысходности усилено цветовой инверсией: свинцовое небо на картине много темнее земли, покрытой тусклым, раскисшим серо-желтым снегом.

Вообще в васильевском небе сосредотачиваются душевные переживания наблюдателя. В «Мокром луге» (1872) небо зыбкое, влажное, как бы дышащее. Искусствоведы отмечают противоречие между импрессионистической манерой, в которой оно написано, и жесткой, академической прописанностью первого плана – болотной растительности, где каждый листочек точно вырезан отдельно. Этот контраст поддерживает ощущение внутренней конфликтности, напряжения, которым заряжен «Мокрый луг». Еще более тревожна и драматична оставшаяся незаконченной картина «Болото в лесу. Осень» (1872), с насыщенными и мрачными цветами (синий – оливковый – желтый). Обычно васильевские полотна сравнивают с природоописаниями Тургенева; но производимое ими эмоциональное впечатление ближе к лирике Тютчева, хотя у Васильева отсутствует тютчевский «космизм».

Природа решительно включена в сферу нравственных ценностей художника. Умирая в Крыму, он писал Крамскому:

«Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то, я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей безобразной наготе. Я верю, что у человечества в далеком, конечно, будущем, найдутся такие художники, и тогда не скажут, что картина – роскошь развращенного сибарита».

Алексей Кондратьевич Саврасов (1830-1897), выпускник Московского Училища живописи и ваяния (впоследствии там же – профессор пейзажного класса), создал многогранную концепцию природы. Дебютировал он как запоздалый романтик («Вид на Кремль в ненастную погоду», 1851), и позднее романтическая нота будет слышна в его

пейзажах («Зимняя ночь» - 1869, «Закат над болотом» - 1871 и др.). Саврасову внятны также и художественный язык «пейзажа сострадания» - «нравственного укора существу» (В.С.Манин): это такие, например, его работы, как «Разлив Волги под Ярославлем» (1871), «Оттепель. Ярославль» (1874) и целой серии «ранних весен» и «оттепелей». Сильнее всего в саврасовском пейзаже лирическое звучание. Оно прославило самую известную работу художника: «Грачи прилетели» (1871).

Крамской замечал, что у других знаменитых пейзажистов – Боголюбова, Клодта, Шишкина – деревья, вода и даже воздух, «а душа есть только в *Грачах*». Опять просевший, мокрый мартовский снег, столь любимый русскими пейзажистами. Но с ним связаны уже совершенно иные впечатления, чем на полотнах Перова или Васильева. На снегу лежат легкие (денек неяркий) тени берез; серый деревянный забор отделяет задний план со скромной церковкой. А в вершинах деревьев – грачи: они сидят на гнездах, выются, галдят – каким-то удивительным образом это даже **слышно**. Художник берет красоту из повседневности: она, как писал композитор В.Асафьев, не в комбинировании элементов, общезначимых как «красивые», а в радости изменения, повороте к новому (приход весны). Картина в этом смысле музыкальна, как музыкальна любая «временность» в пейзаже. Саврасов вообще любил писать весну. Настроение, под влиянием которого создавались (и воспринимаются) «Грачи...», такого свойства, что превращает их в одно из самых национальных произведений отечественной живописи: здесь запечатлелось русское чувство природы и русское чувство красоты.

В «Проселке» (1873) – снова знакомый мотив распутицы: размокшая после недавней грозы дорога с блестящими в глине лужами, растрепанные ветлы, беспокойное небо написаны широкими мазками, без детализировки. Контуры предметов как бы размыты, увиденны через движущуюся воздушную среду, в *пленэре*. В еще большей мере это относится к этюду «Дворик. Зима» (1870-е гг.), где можно говорить о *предимпрессионизме*. Выбор мотива кажется случайным. Это вид из окна на задний двор, где в подтаявшем желтоватом снегу бродят утки, возятся голуби. В этом камерном пейзаже присутствует некий подтекст, образуемый подразумеваемой позицией наблюдателя у окна (очевидно бедной квартирке на окраине). Это кусочек мира, увиденный глазами *маленького человека*, окрашенный его личным, интимным восприятием. Задушевность, специфическая русская меланхолия выражены у Саврасова, как ни у одного другого отечественного живописца. У него учились И.И.Левитан и К.А.Коровин. Наиболее адекватной поэтической «параллелью» Саврасову является лирика Некрасова, певца «русской печали».

Иван Иванович Шишкин (1832-1898) – пейзажист совершенно иного, эпического склада. Он пользуется репутацией мастера с узкой, «лесной» «специализацией», хотя писал не только лес. Так, среди ранних его работ – «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869), где изображена дорога в августовских (спелые колосья) полях. По ней идет небольшая группа крестьян. Три четверти полотна занимает огромное, высокое небо с облаками. Благодаря этому горизонт видится низким, равнинным, типично русским.

«Полевой» сюжет встречаем и в картине «Рожь» (1878), где собраны воедино все ключевые знаки национальной жизни. *Поле*, до горизонта покрытое спелой *рожью*. *Дорога* уходит как бы из-под ног зрителя (он словно физически захватывается этим пейзажем). А прямо из ржи там и сям встают, как мачты или колонны храма, могучие вековые сосны – напоминание о *лесе*. «Лес и степь» - название последнего очерка в «Записках охотника» Тургенева, где этим главным природным реалиям России сообщается такой же символический смысл: сила и простор.

Заявка на обобщенный образ сделана и в «Лесных далях» (1884). Перед зрителем распахнуты тонущие в туманной дымке дальние планы русских лесов. В картине М.К.Клодта «Лесная даль в полдень» (1878) аналогичный сюжет включает в себя образ дороги и кибитки; просторы на полотне Шишкина монументально-безлюдны, как бы самодостаточны.

На литературные реминисценции наслаивается живописная тема картины «Среди долины ровныя...» (1883), названная строчкой романса Мерзлякова: могучий дуб как символ стойкости национального духа – и дорога, которая (как и во «Ржи») начинается прямо у нижнего края картины. На ее обочине растут ромашки, а вдаль горизонт смыкается с небом. Малое и великое, движение и неизменность образуют смысловые полюса произведения Шишкина. Образ величественного и драматического одиночества создается в картине «На севере диком...» (1891), навеянной знаменитым лермонтовским переводом стихотворения Гейне.

Вместе с тем Шишкин способен видеть и красоту малого: цветов, трав, папоротников, запечатленных им в прелестных этюдах. Не был он нечувствителен и к особым моментам природной жизни. Приближаются к пленэрной живописи «Сосны, освещенные солнцем» (1886). Насыщенный влагой воздух скрадывает очертания второго плана в картине «Дождь в дубовом лесу» (1891).

Однако особенно любил Шишкин лесную глушь. Одно из его полотен (1872) так и называется. В непроглядном, словно зачарованном сосновом бору припала к земле лисичка – единственное движение, зафиксированное картиной. «Утро в сосновом лесу» (1889) населено семейством знаменитых «шишкинских мишек» (хотя в действительности «мишек» здесь писал К.А.Савицкий). «В лесу графини Мордвиновой» (1891) неторопливо бредет маленькая фигурка лесника.

Существование человека в шишкинских сюжетах может быть имплицитно, косвенно подразумеваться, как, например, в картинах «Сосновый бор. **Мачтовый** лес в Вятской губернии» (1872) или «**Корабельная** роща» (1898): деревья, которые станут, могут стать мачтами, кораблями. Но чаще полотна Шишкина «обитаемы» только представителями растительного царства, довлеющей себе флорой. От них исходит дыхание величественного покоя, неподвижности. Статичность, в которой нередко упрекали эти картины, на самом деле обладает глубоким художественным смыслом: она передает **вечность** природного существования. Может быть, не случайно художнику особенно близок хвойный, вечнозеленый лес. Шишкин изображает не *жизнь-движение*, а *жизнь-пребывание*: отсюда отчетливость контуров на его полотнах, в противовес зыбкой размытости, которую видим, например, у Саврасова. Отсюда и всеми признаваемое превосходство Шишкина-рисовальщика над Шишкиным-живописцем: офорты у него получались подчас даже лучше, выразительнее картин. (Это не означает, что Шишкин был посредственным живописцем: но то, что ему необходимо было выразить, – четкость, законченность, - лучше выражала линия, нежели цвет.)

Фундаментальное качество шишкинского пейзажа – его фактографичность, достоверность. Это и побуждает рассматривать творчество художника, охватывающее всю вторую половину XIX века, в соотнесении с процессами, протекающими в русской культуре именно 1840-60-х гг., эпохи раннего и «классического» реализма, опирающегося на документальный факт. – «Это единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле», - писал тот же Крамской о Шишкине. Современные исследователи, выявляя типологические параллели к творчеству Шишкина в литературе, неизменно упоминают С.Т.Аксакова – автора «Записок ружейного охотника...» и т.п. произведений: оба они, глубоко зная и чувствуя природу, не накладывают на нее отпечатка личного душевного состояния. Для обоих в природе нет ничего непоэтического: они видят красоту и в цветке тмина среди травы, и в лесах, уходящих к горизонту. Конкретность в изображении природных явлений пришла на смену «обобщенной» листве и «обобщенным» растениям.

Мир уже вступил в эпоху фотографии, и Шишкин увлекался ею. Это чувствуется в его полотнах, но не отнимает у них художественности. Творческий подход автор проявляет уже в самом выборе природного мотива – характерного и в то же время возвышенного. Художнический восторг своеобразно преломился и в том «самоуничижении» (В.С.Манин), с которым Шишкин забывает о себе, когда пишет

природу: он не стремится выразить себя через пейзаж, как это делают Саврасов или Васильев. Личное, эстетическое отношение к красоте мира парадоксальным образом проявляется у Шишкина именно через отказ от субъективности: изображаемое прекрасно само по себе. Вместе с тем, доведя убедительность, достоверность изображения до предела, Шишкин тем самым как бы исчерпывает весь потенциал «чистого» реализма: продолжать движение в этом направлении уже невозможно, а в повторении нет смысла. Дальнейшее развитие живописи будет продуктивным только через субъективное «преображение» реальности.

Иван Константинович Айвазовский (1817-1900) не входил в круг передвижников и остался в целом равнодушен к спорам о задачах искусства. У него была его собственная, известная ему задача, определенная его влюбленностью в море.

Родился Айвазовский в Феодосии и после окончания Академии художеств был прикомандирован к Черноморскому флоту. В качестве штатного «летописца» его подвигам Айвазовский создал целую серию картин, посвященных русским морским победам: при Наварине, под Чесмой, в Хиосском проливе и пр.

Айвазовский не единственный русский художник-маринист (можно назвать и А.П.Боголюбова, и Л.Ф.Лагорио, и Р.Г.Судковского...), но, бесспорно, самый знаменитый среди них. Даже такой строгий критик, как А.Н.Бенуа, недолюбливавший Айвазовского и находивший его живопись «подносной» (коммерчески-аляповатой, рассчитанной на дешевый успех), признавал, что это единственный русский живописец, увлеченный трагедией мироздания, мощью и красотой стихий, хотя и воспринявший это увлечение якобы из вторых рук, от англичанина У.Тёрнера. Пылкий, поистине южный темперамент художника (сына турка и армянки) оказался «у места» в воспеваемом им гимне морю.

Романтический пафос, глобальность образов природной жизни до некоторой степени сближают Айвазовского с Тютчевым, хотя ничего даже отдаленно похожего на тютчевскую глубину и философичность у Айвазовского нет - исключая, возможно, позднее полотно «Черное море» (1881), о котором Крамской писал: «Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю. К ней именно применимо выражение библейское: *Дух Божий носящаяся над бездною*».

Первый период творчества художника преимущественно связан с созерцательными пейзажами: «Морской берег» (1840), «Неаполитанский залив» (1841), «Гондольер на море ночью» (1843), «Вид Константинополя при лунном освещении» (1846), «Лунная ночь» (1849), «Рыбаки на берегу моря» (1852), «Вид на Везувий в лунную ночь» (1858) и пр. Уже здесь определились такие качества его живописной манеры, как тяготение к цветовой гиперболе, повышенная эмоциональность, переживание колдовской красоты зеркального дремлющего моря с волшебными световыми эффектами лунных дорожек.

Постепенно Айвазовский увлекается бурями, крушениями, зрелищем борьбы стихий: «Буря на море ночью» (1849), «Буря» (1857), «Буря на Северном море» (1865), «Радуга» (1873), «Буря у мыса Айя» (1875), «Кораблекрушение» (1876). Здесь художнику исключительно пригодилась его поразительная зрительная память: такие сюжеты, естественно, никак нельзя было писать с натуры. Самое знаменитое полотно Айвазовского, «Девятый вал» (1850), как и «Последний день Помпеи» Брюллова (с которым у Айвазовского есть нечто общее в художественных приемах), потрясающей красочностью зрелища заслоняет драматизм ситуации: горстка людей жметя на плоту в бушующем море, а на них в гребнях пены рушится водяная стена на огненном фоне заката, просвечивающего сквозь потоки ливня.

В творчестве Айвазовского, первоначально воспринимавшемся как позднеромантическое, обозначается плодотворная для искусства второй половины XIX века тенденция к синтезу элементов романтического и реалистического художественного метода.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что такое «Новая русская музыкальная школа»? Назовите ее главных деятелей. Под какими еще названиями известно это объединение, и какова была его программа?
2. В чем выразился интерес Мусоргского к отечественной истории? Как историческая тематика реализуется в музыкальном материале (на примере опер)? Можно ли говорить о социальном критицизме творчества Мусоргского в целом? О трагическом мирозерцании? В чем заключается художественное новаторство композитора?
3. Какие содержательные и художественные отличия обнаруживаются в исторической опере Бородина (сравнительно с операми Мусоргского)?
4. При каких обстоятельствах возникает «передвижничество»? В чем передвижники видели свои цели и задачи? Что общего в них было с задачами, стоявшими перед литературой этого периода?
5. В чем проявилась внутренняя близость творчества Федотова к гоголевской школе (в широком смысле слова)? Что имеется в виду под «повествовательностью» его полотен? Кто еще из художников отличался этим качеством?
6. Почему А.Н.Бенуа упрекал передвижников в «рабском» следовании за литературой? В чем конкретно выразилась социальная направленность работ Перова?
7. Кто из художников проявлял интерес к евангельской тематике? К исторической? Какие проблемы поставлены на этом материале?
8. Какие портреты работы Перова, Крамского, Ге вам известны? Чем портретная живопись середины века отличается от портретов пушкинской эпохи?
9. Какие символы русской национальной жизни представлены в живописи Шишкина? При помощи каких художественных средств он передает свое видение и понимание мира?
10. Дайте сжатые творческие «портреты» пейзажистов-передвижников, сделав акцент на своеобразии их художественных манер. Чем реалистический пейзаж Шишкина непохож на лирический пейзаж Саврасова; романтизм Васильева – на романтизм Айвазовского?
11. Подготовьте доклад или спецвопрос по творчеству любого из русских художников или композиторов середины столетия, по выбору. Уделите особое внимание проблеме литературных «параллелей».

Библиографический список

Основной

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. – М., 1993.
2. Слово о музыке. Русские композиторы XIX века: хрестоматия / сост. Григорович В.Б., Андреева З.М. – М., 1990.

Дополнительный

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
2. Егоров Б.Ф. Музыкальная жизнь // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). – М., 2000. – С.531-558.
3. Манин В.С. Русский пейзаж. – М., 2000.
4. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. - М., 1972.
5. Пилипенко В.Н. Пейзажная живопись. – СПб., 1994.
6. Рогинская Ф.С. Передвижники. – М., 1993.

Лекция 23. Литературное движение 1865-1880 гг. Народничество. Писатели-семидесятники. Темы, идеи, художественное своеобразие

Вторая половина царствования Александра II протекала под неблагоприятной звездой. Окруженный более чем консервативно настроенными министрами и чиновниками, царь никак не мог добиться поддержки русского общества в своих робких попытках согласовать интересы разных классов, а когда он предпринял, наконец, первые шаги для подготовки будущей конституции, было уже поздно. Ожесточение наиболее радикальной оппозиции зашло так далеко, что трагически завершилось 1 марта 1881 года царевубийством, за которым последовали казни и полоса правительственной реакции.

Малоудовлетворительные итоги реформы 1861 года, в частности, социальное расслоение деревни, разорение массы крестьянских хозяйств, накладываясь на демократические идеи разночинцев-«шестидесятников», формирует у русской интеллигенции представление об ее ответственности перед народом, об историческом долге, подлежащем выплате. На этом фоне складывается мировоззрение крупнейших писателей: «почвенничество» Ф.М.Достоевского, учение Л.Н.Толстого. Народная тема, взятая в ее «культурном» аспекте (связь с традицией, фольклором, мифами, религией), доминирует у Н.С.Лескова, у такого крупнейшего знатока русского раскола, как П.И.Мельников (Андрей Печерский) – автора дилогии «В лесах» (1871-74) и «На горах» (1875-1881). Через призму «социальности» изучают народный вопрос М.Е.Салтыков-Щедрин, Г.И.Успенский и целая плеяда писателей, более или менее тесно связанных с народническим движением.

Идеологами этого последнего выступили такие деятели, как Н.К.Михайловский и П.Л.Лавров. Если умеренные народники, «лавристы», стояли за путь реформ, то последователи революционера-анархиста М.А.Бакунина делали ставку на якобы присущую крестьянству революционность, на бунт. В результате внутренних разногласий нелегальная народническая организация «Земля и воля», основанная в 1876 году, в 1879 уже распалась на две: террористическую «Народную волю» и пропагандистский «Черный передел».

Потребность народников в популяризации своих взглядов, в формировании общественного мнения стала тем практическим основанием, на котором выросла народническая литература. Как идейно-художественный феномен, это явление того же порядка, что литературное творчество декабристов и «шестидесятников». По аналогии с этими последними возник и термин «[писатели-]семидесятники». Во главу угла ими была поставлена судьба не отдельного человека, а народа в целом; не типы, а среда (М.С.Горячкина).

Литература «семидесятников» в целом тяготеет к созданию коллективных социальных портретов: народническая интеллигенция, крестьяне и их угнетатели. Число этих последних еще приумножилось: к старым «властям» присоединились мироеды, вышедшие из мужицкой же среды, которые разбогатели не честным трудом, а наживой за счет зануждавшихся односельчан. Простота сюжета – зеркало простоты и жестокости самой жизни. Популярность, какой пользовались в народе произведения, например, Н.И.Наумова – знатока сибирской деревни, объясняется как раз правдивостью, с которой Наумов показывал, как грабят и душат крестьянина.

Если отрицательные образы создаются с опорой на реализм гоголевской школы, то *новые люди* – народники, а также разделяющие их чувства и мысли крестьяне – отмечены героико-романтическими чертами. Таковы, например, донкихотствующие бунтари Андрей Негорев и Оверин в романе И.А.Кушчевского «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1871). Таков выходец из народа Дмитрий Кряжев в романе П.В.Засодимского «Хроника села Смурина» (1874): он пытается организовать в селе крестьянскую артель, но создать островок справедливости в море социального зла и неправды невозможно.

23.1. Николай Николаевич Златовратский (1845-1911)

Таковы и народники в повести **Николая Николаевича Златовратского** «Золотые сердца» (1877) или положительные герои-крестьяне в его же романе «Устои. История одной деревни» (1883). Опора на факт, на документ вступала в противоречие с горячим желанием писателей видеть свои задушевные идеалы прочно укорененными в жизни. Когда же «нас возвышающий обман» (А.С.Пушкин) уступал место «тьме горьких истин», приходилось сознаться себе, что до торжества мечты еще очень и очень далеко. Однако именно на почве этих «горьких истин» и выросли наиболее художественно полноценные произведения.

У Златовратского, например, интересна небольшая повесть «Деревенский король Лир» (1880), навеянная, конечно, Шекспиром и Тургеневым, но не без оригинальности. Старый крестьянин по прозвищу Чахра-барин при жизни делит между детьми свое имущество, торжественно именуя этот жалкий скарб и избенку «королевством», «дворцом» («отсылки» к первоисточнику весьма последовательны). Как и его литературные предшественники, герой твердо уверен в покорности детей и в том, что «еще моему концу предела не положено». Общую картину несколько портит лишь строптивая дочь Степашка (ей будет отведена в дальнейшем роль *Корделии*, которая примет и утешит отца). Не служит предостережением Чахре-барину и судьба его нищего приятеля Ионыча, чье «королевство» за время его работы в городе оттягала жена, - хотя историю Ионыча сам Чахра-барин сообщает рассказчику непосредственно перед тем, как должен состояться раздел. Дурным предзнаменованием выглядит и другой рассказ: кобылка, которая когда-то славно послужила мужику (и он обещал себе: «Умирать с голоду буду... а не расстанусь»), нынче «пристарела» и променяна на базаре. – «Нельзя по нашему делу, ежели через конец придела <...> ничего, видно, не поделаешь: старую колоду в овраг вали!» - так он сейчас объясняет свой поступок. Но и с ним собственные дети распорядятся точно так же и на подобных же основаниях.

Смысл повести Златовратского – и тот же, что вообще заложен в основу «лировского» архетипа, и вместе с тем с несколько своеобразным оттенком. Г.И.Успенский во «Власти земли» проиллюстрирует механизм, часто заставляющий крестьянина с жестокой необходимостью подчиняться закону жизни.

23.2. Сергей Михайлович Кравчинский (1851-1895)

Наряду со Златовратским, очень характеристическая для эпохи фигура – **Сергей Михайлович Кравчинский**, писавший под псевдонимом **Степняк**. Легендарна сама личность этого человека, который был убежденным революционером-народовольцем, другом Перовской, Желябова, Кибальчича, казненных за царевубийство. Он участвовал в сербском восстании против турецкого владычества (1875-76), в итальянском антимонархическом заговоре (1878), в Италии был брошен в тюрьму и приговорен к казни. Э.Л.Войнич написала с него Овода, а А.А.Блок вывел его в своей поэме о XIX веке с многозначительным названием «Возмездие»:

Едва приметно затемнен
Взгляд карих глаз сурово-кроткий;
Наполеоновской бородкой
Рот беспокойный обрамлен;
Большеголовый, темновласый –
Красавец вместе и урод:
Тревожный передернут рот
Меланхолической гримасой...

Портрет двойствен: он притягивает и пугает. Кравчинский не разделит трагической участи «первомартовцев» оттого лишь, что еще ранее был вынужден бежать из России после совершенного им политического убийства. В порядке возмездия (снова – возмездие!) за жестокое обращение со схваченными правительством народовольцами, Кравчинский убил шефа жандармов Мезенцева – днем, в центре Петербурга; убил кинжалом – оружием, которое со времен Брута ассоциировалось с идеей тираноубийства. (За полгода до этого В.Засулич стреляла в петербургского градоначальника генерала Трепова.)

Впрочем, кажется, что убийство – как бы это ни звучало – Кравчинский совершил чуть ли не для того, чтобы написать брошюру, где объяснились его причины. Брошюра так и называлась: «Смерть за смерть (Убийство Мезенцева)».

«Только в минуту сильнейшего аффекта, доходящего до потери самосознания, человек, не будучи извергом и вырожденком человечества, может лишиться жизни себе подобного», - писал Кравчинский. Логика его суждений такова: если социалистов, «посвятивших себя делу освобождения страждущих», правительство довело до того, что они решаются «возвести убийства в систему», - что же можно сказать о таком правительстве и как еще привлечь внимание к совершаемым им преступлениям?

Рассуждения и действия Кравчинского блестяще подтвердили опасения, которые незадолго перед тем Тургенев высказал в романе «Новь» образом Маркелова («Кто не с нами, тот права жить не имеет...»). Кравчинский как политический мыслитель и деятель – тип для России переходный. Ранее декабристы, получившие христианское воспитание, не на шутку терзались мыслью о том, как быть, если обстоятельства продиктуют необходимость убить царя (и Якушкин утешался тем, что ведь потом можно и с собой покончить). А те, кто потом расстреливал Николая II (с семьей!), вообще никакой рефлексией на эту тему отягощать себя не станут.

Кравчинский **уже** готов на убийство, но **еще** чувствует потребность в оправдании (и самооправдании) своих действий.

Апологии народовольчества посвящен и роман Кравчинского «Андрей Кожухов», написанный на английском языке и вышедший в Лондоне (1889) под заглавием «Путь нигилиста». На русский язык роман был переведен уже после смерти Кравчинского.

Герой романа – собирательный облагороженный тип народовольца. Ожесточенный (как и автор) расправами с его товарищами, Андрей решает, что нет пользы «в ничтожных нападениях на ничтожных людишек, которые все, от мала до велика, не больше как пешки, без собственной воли и власти». Но у него сохраняется уверенность, что такая власть есть у «того, кто является краеугольным камнем, главою всей системы» - царя. Андрей не задумывается над значением слова *система*, над тем, может ли ее «краеугольный камень» не считаться с тем, что является ее частью.

Решившись на царевубийство, Андрей жертвует не только жизнью, но и любовью, возможностью и потребностью счастья с любимой им Таней. Мотив самопожертвования в романе вообще сильно акцентирован. И ночью накануне покушения Андрею снится странный сон. Он видит своих казненных товарищей – и царя. Понимая, что это сон, он почему-то подходит к царю и пытается предупредить об угрожающей опасности, пытается его спасти. «Выпав» в ситуации сна из своей социальной роли, Андрей проявляет самые простые, естественные человеческие чувства.

Пробудившись, он возвращается к своему замыслу. Но думает отчего-то не об убийстве, а о том, что «он должен умереть». Думает не с ужасом, а как о последней жертве, которую надлежит принести. И – непонятно почему – не проверяет чужой, незнакомый ему револьвер, из которого ему предстоит стрелять. Возможно потому, что настроен не столько убить, сколько умереть. А возможно и потому, что тот человек, каким он был в своем сне, продолжает существовать в глубине его личности. Как бы то ни было, стреляя, он – хороший стрелок - дает промах: непроверенный им револьвер, оказывается,

бьет с превышением. Его хватают и казнят. И роман заканчивается знаменательными словами автора:

«Он погиб. Но дело, за которое он умер, не погибло. Оно идет вперед от поражения к поражению и дойдет до конечной победы, которая в этом печальном мире может быть достигнута только страданиями и самопожертвованием немногих избранных».

Степняк-Кравчинский вкладывает сюда свою веру в романтически исключительную личность, в высокий героизм и конечную оправданность подвига. Но помимо воли и ведома автора слова о том, что дело (терроризма) «не погибло», в исторической перспективе приобретают очень мрачный и предупреждающий смысл.

23.3. Андрей Осипович Новодворский (1853-1882)

Андрей Осипович Новодворский литературным псевдонимом избрал собственное отчество: **Осипович**. Он рано умер, и из всех его произведений наиболее значительным осталось первое – повесть «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны (Дневник домашнего учителя)» (1877). *Ни павы, ни ворона* – герой повести Преображенский, образ отчасти автобиографический. Это наследник *лишних людей* сороковых годов (*павы*), стремящийся сбросить груз собственной ненужности, уйти туда, где народ (*вороны*) и его честный труд.

Осипович использует щедринский прием, напрямую задавая литературную генеалогию героя: его дед – лермонтовский Демон, а родители – Печорин и княжна Мери. Сводные братья героя – Базаров и Рудин, дальние родственники – Онегин и его сын Обломов. Повесть открывается диалогом Тургенева и персонажа «Нови» Соломина, как мы узнаем, состоящего в переписке с Преображенским. Далее следует описание кончины дедушки-Демона, у одра которого собирается его потомство: Печорин хранит бесстрашие, Базаров делает медицинские наблюдения, Рудин оплакивает «бедного, благородного духа» и клянется «взять на себя его задачу». – «Бедный мальчик не знал, - комментирует рассказчик, - что никакой задачи у Демона не было, а было только известное нравственное настроение, доставшееся и нам в наследство. Из этого настроения каждый из нас построил для себя те или другие задачи, смотря по личным силам и сообразно окружавшим обстоятельствам».

Таким образом, Осипович-Новодворский дополняет галерею тургеневских *героев времени*: пути Рудина, Базарова, Соломина уже описаны; что же станет с их младшим братом? (Впрочем, можно сразу заметить, что на фигуре Преображенского лежит тень четвертого тургеневского героя, Нежданова, его душевной неурядицы и житейской неприкаянности.) «Хождение в народ» предпринято буквально: Преображенский идет на пристань, где разгружают строевой лес, но, насилу подняв бревно, валится с ног. Окончательно уничтожает его сочувствие старика-рабочего: «Парень хворый... Из лакеев, должно быть».

Другой сорт *ни павы, ни вороны* – товарищ Преображенского кузнец Печерица. – «Вся разница между ним и мною только та, что я, так сказать, постепенно спускался с вершин Кавказа, тогда как он вырос из земли». Однако этот второй тип «*ни-павы-ни-воронности*» (снизу) все же выглядит более жизнеспособным. Во всяком случае, именно к нему уходит овдовевшая после смерти Инсарова Елена – еще одна *ни павы, ни ворона*. Тургеневский контекст повести выглядит весьма плотным и последовательным.

23.4. Николай Елпидифорович Петропавловский (1853-1892)

Николай Елпидифорович Петропавловский (псевдоним **Каронин**) - активный народник - в общей сложности 12 лет своей жизни провел в заключении и ссылке. Художественное творчество Каронина подвело драматический итог исканиям народничества. Вопреки тому, что писателю хотелось бы видеть, он отобразил то, что видел реально: тщетные попытки города и деревни преодолеть взаимное отчуждение, загнивающий сельский «мир», на котором паразитируют новые приобретатели разных мастей, голодные, разоренные мужики, жизнь, погасающая в жестокой борьбе за хлеб, вязнущая в тине «пустяков» («Рассказы о парашкинцах» - 1880, «Рассказы о пустяках» - 1880-83).

Повесть «Снизу вверх» (1883-86) рисует судьбу еще одной *вороны*, выбившейся в «*павство*», хотя и относительное. Крестьянский парень Михайло Лунин бежит из родной деревни с символическим именем – Ямы, от нищеты и унижений, в город, где становится рабочим. Сравнительно с крестьянским уделом он добивается благополучия, некоего даже духовного развития – но невозможность протянуть руку помощи оставшимся «внизу» родным *воронам* толкает его в кабак. – «Мои глаза обращены вниз, в темную пропасть, откуда слышатся родные голоса. Я протягиваю туда руки, я зову оттуда людей, но они меня не слышат...»

Итоговая повесть Каронина «Борская колония» (1890) по времени создания уже выходит за рамки рассматриваемого периода, но по существу она подводит черту под надеждами и опасениями «семидесятников» и логически завершает их тему. Сюжет повести образует попытка построения утопии, которая на наших глазах стремительно перерождается в антиутопию. Герои-интеллигенты задумали осесть на земле, жить честным трудом (возможна и своеобразная реминисценция толстовских «опрошенческих» идей).

Благие намерения сталкиваются с житейской прозой, с бытовой неумелостью людей, с размахом ввалившихся в чужой жизненный уклад. Прогноз о судьбе их проекта задается уже в 4-й главе повести, где автор обыгрывает мотив русской народной сказки «Заяц». Неразов, показывая Верочке владения колонии, уверенно говорит о «службах» и огороде, которых нет и в помине; «штук пять сухих прутьев» - сад, колышек перед крыльцом – беседка: «Я уже начертил чертеж и весной сам построю ее». В мыслях Неразов уже складывает целый роман: они с Верочкой поженились, у них дети; взрослый сын, окончивший курс в институте, спорит с отцом – и, увлекшись, Неразов восклицает вслух: «Вон, мерзавец!» - после чего восклицание испуганной Верочки возвращает его на грешную землю. – «Роман его исчез, и он, сконфуженный, поторопился лечь на свою жесткую соломенную постель...»

Обиднее всего, что в минуты ясного сознания приходит понимание общей бессмысленности всей затеи. Как ни благородно жить трудами своих рук, но это не отменяет того, что цель этого труда «не очень большая – пропитаться, прожить» и что это ничего общего не имеет ни с каким идеалом: «Что может быть идеального в том, что человек вместо сапогов наденет коты, вместо городской квартиры будет жить в избе и вместо добывания хлеба косвенным путем прямо будет царапать его из земли?»

И сами крестьяне при ближайшем рассмотрении обескураживают. «Колонисты» с некоторой оторопью созерцают излюбленное народное развлечение – кулачный бой, переходящий в остервенелую драку. Впрочем, «господа» на свой манер оказываются не лучше мужиков: мордобоя между ними нет, но затевается игра мелких самолюбий, которая, в конечном счете, стоит жизни молодой крестьянке Наталье. Характеры героев очерчены Карониным с холодноватой иронией: неглупый и незлой, но уставший от жизни и нервный Грубов; благодушный и бестолковый недотепа Неразов; Верочка -

скучающая и вздорная барышня; человек-актер Кугин, играющий «в опрощение» ради удовольствия, напоказ. В свой «спектакль» Кугин втягивает Наталью, женившись на ней, а потом, безразличный к жене-крестьянке, заводит роман с Верочкой. Наталья кончает самоубийством, чтобы не мешать обожаемому мужу, в робкой надежде, что это даст ей после смерти любовь, «которой она при жизни не знала...». Но и эта надежда останется напрасной. Кугин стоит у могилы жены и тупо глядит на свежую кучу глины, а в сердце его – пустота.

Финал повести прямо символичен. Колонисты разъезжаются, по дешевке спустив хутор и раздарив пожитки: какой-то мужичонка, прельстившись блестящей коробкой из-под килек, просит благословить «штуку-то эту»... И наконец, плотники баграми растаскивают ветхое здание: «... раскачав, с ревом ухнули в последний раз – и дом повалился, превратившись в безобразную кучу гнилых бревен, сору и пыли». Это крах – во всех смыслах слова.

Крупнейшим из авторов, близких к народническому движению, является Г.И.Успенский (двоюродный брат Н.В.Успенского).

23.5. Глеб Иванович Успенский (1843-1902)

Успенскому привелось оставить яркий след в литературе, хотя избранная им дорога (художественно-публицистический очерк), казалось бы, могла претендовать лишь на значение скромной тропинки, которая порастет травой, едва минет «злоба дня». Глубина проделанного Успенским социально-художественного анализа (и, конечно, его талант) от сиюминутной поверхности русской жизни уводили к ее основам.

Он родился в Туле, в семье чиновника – выходца из духовного сословия, на что указывает и «семинарская» фамилия, образованная от названия церковного праздника (ср. также: *Петропавловский, Троицкий, Вознесенский, Преображенский, Благовещенский, Рождественский*). Высшего образования Успенскому получить не пришлось: юридический факультет Петербургского университета, куда он поступил, был в том же году закрыт из-за студенческих волнений; он перевелся в Московский, но и его пришлось бросить из-за недостатка средств. Когда Успенскому было 20 лет, умер отец, и на руках юноши оказалась большая семья, которую необходимо было содержать. Он начал работать корректором в газете, а затем отдался писательству.

В 1866 г. в некрасовском «Современнике» были опубликованы первые очерки будущего цикла «Нравы Растеряевой улицы» (окончательно цикл сложился в 1883 году).

23.5.1. Образ «растеряевщины» у Г.Успенского

«В г. Т. существует Растеряева улица», - так начинается повествование. Ее «обглоданное» население – мелкие чиновники, мещане, гарнизонные солдаты, мастеровщина, промышленяющая металлическими изделиями: от самоваров до пистолетов. Это замечание без труда позволяет узнать в «городе Т.» родную для автора Тулу. Но Успенский озабочен не воссозданием облика именно этого (или любого другого) конкретного города. Тула – лишь прототип, толчок. *Растеряевка (растеряевщина)* есть обобщающий символ хаотичной, неустроенной русской жизни, ее материальной и духовной нищеты.

Будни Растеряевки – каторжный труд; праздники – воскресные попойки, после которых мастеровой просыпается в канаве: без шапки, без сапог, которые успели стащить на опохмелку друзья-приятели, великодушно оставив, впрочем, хозяину жилетку (для тех же целей). Все достояние растеряевца без остатка уплывает в кабак. Это единственный

способ отдыха и утешения; в кабаке по дешевке сплавляется все, что доставалось трудом, - и возникает порочный круг: с понедельника опять работа, а в воскресенье все ее плоды снова промениваются на водку. В этом кругу проходит целая жизнь, а механический его разрыв оставляет одну только пустоту: полнейшее умственное и духовное убожество растеряевца не позволяет ее чем-либо заполнить. Самоварщик Кузька, при помощи розог отвращенный от кабака воспитавшей его теткой, в часы отдыха может усладить себя только швырянием камней в собаку. Впрочем, своей участи он не минует: первый же его кабацкий «подвиг» - четверть пива (3,1 литра) залпом на спор - будет стоить ему жизни.

Всякий тоненький лучик света обречен утонуть «в трясины растеряевского невежества». Сирота Алифан, которому попадает в руки книга о путешествии капитана Кука, со своими рассказами о подвигах знаменитого мореплавателя становится посмешищем всей улицы:

«Даже бабы, ровно ни буквы не понимавшие в рассказах Алифана, и те при появлении его кричали:

- Ах ты, батюшки мои, угораздило же его, - Кук! Этакое ли выпер из башки своей полоумной...

- В тину, вишь, заехал... На карась сел, да в тину... Ха, ха, ха... - помирили кучера.

- Кук, Кук, Кук! – визжали мальчишки».

«Читал-читал, а глядишь – и околет как собака», - заключает Растеряевка.

Другой вариант растеряевской «образованности» губит семейство чиновника Претерпеева, который решил отдать старшую дочь в пансион. Плодом пансионского воспитания становятся запросы Олимпиады на «модную» жизнь с театрами и балами, новыми платьями и лентами. После окончания пансиона и «разлуки с «высшим» обществом» Олимпиаде остается скучать и дуться дома, да воспитывать в тех же претензиях трех младших сестер. Растеряевские женихи – одичалые и грязноватые чиновники, отвергнутые «образованными» барышнями, мстят распусканием о них сплетен. Злополучный отец семейства с горя спивается и умирает, а осиротелые Претерпеевы попадают в нищету и – из огня в полымя - под иго «благодетеля» Толоконникова.

Чиновник Толоконников – еще один продукт растеряевской пустоты: «Каким-то чудом избежал он пьянства и поэтому никак не мог заводить знакомства с чиновниками», вся жизнь которых в провинции держится только на выпивке. Отсутствие всяких отрадных впечатлений преобразуется в уродливую жажду самоутверждения, которая понуждает доморощенного растеряевского деспота «жаждать власти хоть над курами». Вместо кур ему подвертывается претерпеевское семейство, которое он поработочает мелкими подачками и, утвердившись в правах, начинает ими помыкать. Сцены его самодурных выходов истинно комичны (см. XII главу), но притом обнаруживают в Успенском уже современника Достоевского, открывшего в сознании озлобленного жизнью мелкого человечка изрядные запасы злобы и надутого самолюбия, заполняющие душевный и жизненный вакуум («Село Степанчиково и его обитатели», 1859).

На убожестве растеряевцев так или иначе паразитируют и шарлатан Хрипушин, самодельный «медик», и один из главных героев «Нравов...» - оружейник Прохор Порфирыч. Прохор – внебрачный сын отставного полицейского чиновника - живет в сознании своего превосходства над простой «неблагородной» мастеровщиной и с твердым намерением выбиться в люди. Но и это естественное и похвальное желание в растеряевской среде приобретает свойственный ей отпечаток - выбиться он норовит за счет других: за гроши скупает чужую работу, при разделе наследства грабит собственную мать. – «Однако извините меня», - говорит приказный, с которым Порфирыч обстряпывает свою махинацию, - «как вы молоды, и какая у вас в душе подлость!»

В финале Прохор Порфирыч окончательно закрепляет достигнутый успех женитьбой на отставной любовнице армейского капитана, за которой капитан дает полторы тысячи. Фигура Прохора видится в дополнительном свете, если вспомнить, что

он, как и лесковский Левша, - тульский оружейный мастер и человек бесспорно талантливый, самоучкой приноровившийся «поддеть» «самую последнюю новинку». Однако Левша – лицо страдательное, а в нравственном смысле почти идеальное. Растеряевка не оставляет никаких иллюзий насчет возможности возрастить какие-либо высокоморальные качества в своей среде. Недаром же книга называется «Нравы...»: именно нравы среды всевластно определяют внутреннее содержание жизни растеряевцев – хищников и их жертв. Даже Левша – поэт своего труда – ставит на вид англичанам отсутствие в Англии «экстренных праздников»; что же говорить о Растеряевке, для которой труд – вынужденная горькая необходимость. Характерна любимая растеряевцами история о том, как якобы англичане предложили двести миллионов тому, кто год пролежит на одном месте; наши «взялись – и пролежали втрое больше...». А между тем в их жизни нет ничего, кроме этой вызывающей одно отвращение работы, - и, стало быть, нет и никакой нравственной опоры. Эту естественную опору в труде Успенский видел только в крестьянской жизни «на земле».

Девиз, под которым действует власть, пропитанная духом *растеряевщины*, Успенский со свойственной ему выразительностью сформулировал в маленьком очерке «Будка» (1868): «тащить и не пущать». Этими двумя словами исчерпывается программа жизни будочника Мырцеова. Низший полицейский чин, определенный на свое место за неспособностью нести службу в войске, он может употребить свой убогий умственный капитал только на исполнение этих двух обязанностей:

«...Тащил он обыкновенно туда, куда решительно не желали попасть, а не пускал туда, куда этого смертельно желали. <...> С течением времени Мырцеов до того въелся в это таскание, что в людях начал замечать только шивороты и этим отличал людей от бессловесных животных и неодушевленных предметов; поэтому-то Мырцеов и жестяная алебарда были представителями шиворотной пропаганды...»

Шиворотная пропаганда – образная характеристика метода действий русской власти, которая до самого своего «верху» пропитана и укреплена мырцеовской философией. Мырцеовы – самые низший, последний уровень властной структуры, однако выше, где ширится и кругозор, и сфера действий носителей власти, неизменной остается сама генеральная идея: *тащить и не пущать*. Вместе с *шиворотной пропагандой* и с *растеряевщиной* она пополнила число знаменитых литературных «формул» русской общественной жизни.

Между тем Растеряевку теснят новые времена. Положат ли они конец *растеряевщине* или только подновят ее формы? В 1869 г. Успенский публикует в «Отечественных записках» первый из задуманного им цикла «очерков провинциальной жизни»: «Разоренье. Наблюдения Михаила Ивановича».

Пореформенные порядки выбили из колеи старых взяточников, обладателей «цапких рук» и «глубоких пастей». Отстраненные от дел, вымирают целые семейства (Черемухины, Птицыны). Негодуя на современные порядки, пытается отыгаться на мелком тиранстве чиновник Печкин: «В былое время Павел Иваныч напишет бумажку и знает – что ему сейчас дадут и что потом это даяние он положит в карман; а тут пришло так, что он только пишет бумажки, а в карман ничего не кладет и не знает, чем занять оскорбленную руку. Затем пошли новые суды, неповиновение в народе (а в том числе и в кухарке)». В утешение себе Печкин женится и начинает допекать жену.

Главный герой повести – рабочий Михаил Иванович, выгнанный с завода за строптивость, - радуется краху старых порядков, возведенных на «прижимке» простого человека, и без конца ораторствует на эту тему. Знамение новшеств видится и строящаяся железная дорога. Вершина торжества Михаила Ивановича – поездка в Петербург, куда его отправляют какие-то купцы: «ваше дело роптать на притеснения...». Михаил Иванович не задумывается, зачем это им; между тем задача купцов – пошатнуть позиции немца-арендатора завода и прибрать завод к своим рукам; для этого требуется подготовить почву в столице. Полагая, что едет ратовать за права рабочих,

Михаил Иванович расчищает почву для коммерческой затеи купцов. Ничего этого не ведая, он упивается поездкой по железной дороге, непривычным чувством равенства с «чистыми» пассажирами. Автор с печальным юмором повествует о крошечных победах Михаила Ивановича, отстоявшего свое право пить в вагоне и покупать «бутенброды» в станционном буфете. А затем следуют уже разочарования. В Петербурге он не может найти концов своего дела. Разыскав сына Черемухиных Василия, которого знал мальчиком, Михаил Иванович видит перед собой спившегося, конченого субъекта.

Образ Василия Черемухина поясняет взгляд Успенского на тип *лишнего человека*: по мнению автора, это люди, с детства удушенные нравственным вакуумом семьи, среды, в которой они были воспитаны и которая вела паразитическое существование. – «Если ты хорошенько подумаешь о том, что могли внушить мне мои предки, мирно разговаривающие о своих успехах в области прижимки или веселящиеся исключительно ради веселья, - ты должен удивляться, отчего я не вышел прямо разбойником, которому ничего не значит задушить человека за грош, а состою только в звании негодного и слабого человека», - исповедуется Черемухин.

В эпоху *разорения* торжествуют закон и право: и вот Успенский показывает мировой съезд, где судят деревенскую бабу, которая отказывается исполнить постановление сельского начальства и застрелить свою злую собаку. Заученными юридическими формулами судьи объясняют бабе порядок кассации, а она, не понимая ни единого слова, валится на колени с и воем отстаивает собаку. Судьи выказывают «свойства истинных джентльменов, умоляя бабу подняться с колен и помогая ей в этом, с другой стороны, едва баба поднималась и открывала рот о своих нуждах, самым тесным образом сопряженных с участью верной собаки, - как те же джентльмены немедленно опять валили ее наземь новым требованием держаться законного порядка обжалования...». Возможно, суд и справедлив – вот только воспользоваться этой справедливостью бабе затруднительно. – «Когда мы будем вместе с ней по одной книжке читать, тогда все это и кончится...» - оправдывается молодой юрист, приговоривший бабу к штрафу. Звучит очень похоже на «никогда».

Кое-какие жертвы старого порядка пошли, впрочем, вверх, - но что с ними стало? Бывшая замороженная, забитая крепостная прислуга Арина выбилась в ростовщицы, и теперь уже она подвизается по части «прижимки» попавших в беду людей. Арина собирается купить «дворец господский» и пустить его в дело:

« - Вали в лаптях в хоромы, чего там? Утрафьте прямо с корытами да онучами... Чего-о? Именн-но! Хетектуру эту барскую – без внимания!

- Хетектура нам – тьфу!.. Что нам с простору-то? Простору в поле много... <...> Нам главная причина – железо! Мы из яво, дворца-то, железа одного надергаем – эво ли кольки!.. <...> А которая была эта хетектура, камень, например, кирпич, редкостные!.. Кабаков мы из него наладим по тракту с полсотни... Верно так!

- Разбойничайте, чаво там! запрету не будет!»

Перемена мест социальных «слагаемых» оставляет ощущение, скорее, не торжества справедливости, а некой удручающей неизменности «суммы», с приправой культурной одичалости. Намерение «наладить» из дворцовых камней полсотни кабаков свидетельствует о том, что *Растеряевка* нашла себе прочный оплот в умах ее бывших обитателей.

Тем не менее, завершается «Разоренье» сложным эмоциональным сплавом мотивов *смерти, надежды и ухода*. Умирает брат Нади Черемухиной - Ваня, музыкант-самоучка, на горе свое родившийся в среде людей тупых и пошлых. Надя погружается в его рукописи и книги, и с каждым днем «какая-то неотразимая сила все сильнее и сильнее побуждает ее убежать отсюда». Буквально бежит из одурелого сонного царства - мужнего дома - ее подруга Софья Печкина. На такой же ноте А.П.Чехов спустя 34 года закончит свой последний рассказ – «Невеста». И имя его героини тоже будет *Надежда*.

В 1870-80-х гг. Успенский совершил ряд поездок за границу. Его европейские впечатления изложены в серии статей и очерков, среди которых можно выделить цикл «Больная совесть» (1873). Как ни интересен писателю Запад, естественно, что он воспринимает его, прежде всего, рядом и в сравнении с родной Россией. Выводы Успенского вытекают из живых наблюдений жизни. В Париже он становится свидетелем жестокой судебной расправы над коммунарами (только что завершилась трагедия Парижской коммуны), и его поражает полнейшее отсутствие в судьях человеческого сострадания к обвиняемым. Успенскому невольно вспоминается, как его знакомый-юрист искренне жаловался ему на душевный дискомфорт, который он испытывает, когда судит какого-нибудь крестьянина за порубку леса. Он может после суда сочувственно беседовать с этим крестьянином, может даже подкинуть ему немного деньжонок – от себя лично; хотя как судья он исполняет закон. Успенскому припоминается и еще целый ряд подобных же явлений. Так о чем же это говорит – о большей (в России) сострадательности «сильных мира» по отношению к их жертвам?

Нет; по Успенскому, это лишь проявление неопределенности, раздвоенности самоощущения человека в аморфной, расплывчатой русской жизни, какой она стала особенно после реформы. Старое разрушено, новое еще не установилось. Человек не понимает своего положения в жизни, не знает, во что ему верить, в чем заключается его долг (и даже элементарная выгода), совпадает ли социальное содержание этого долга с нравственным и пр. и пр. Европейец все это знает твердо и действует без колебаний.

«Неправедный версальский судья, убивая в коммунаре ненавистную ему идею, делает это потому, что, допустив идею врага, он должен отказаться от своей, которою он живет и которую он *считает справедливою*... <...> Заберись коммунарская идея в голову, в сердце, словом, в будничные обиход версальского неправедного судьи – и, пожалуй, не он будет убивать, а его.

Негодуйте, сочувствуйте – как скажет ваша совесть. Что же делает мой приятель Петров? В зале суда он упекает крестьянина Андропова за порубку дубков, в перерывах заседания сочувствует ему и дает деньги, а дома является демагогом... Что тут правда, что тут настоящее?..»

Вот эта раздвоенность русского человека, состояние «ни да, ни нет», когда его разные социальные «роли» не совпадают друг с другом и он не понимает, какая же из них главнее, порождает проявления русской *больной совести*, чувство вины. Какую бы свою «роль» человек ни разыгрывал в данный момент, он всегда чувствует, что она противоречит другой; настоящих, твердых убеждений нет почти ни у кого. Ретрограды, в душе питающие склонность к либерализму; безбожники, отправляющие церковные обряды, тайные агенты, презирающие свою деятельность...

И опять же единственной сферой русской действительности, где еще мыслима нормальная в нравственном отношении жизнь, остается для Успенского деревня.

23.5.2. Положительное содержание крестьянской жизни и проблема размытия ее устоев в «деревенских» циклах Успенского

«Тем-то и дорог земледельческий труд, что отношения между человеком и этой землей, этим трудом – не насильственные, что связь рождается чистая...» - пишет Успенский в цикле «Из деревенского дневника» (1877-1880). Свой идеал (близкий как народникам, так и Л.Н.Толстому) писатель видит в крестьянине, живущем трудами рук своих, натуральным хозяйством – представителе той «золотой середины», которая, увы, не сформировавшись толком, начала уже исчезать в пореформенной деревне, стремительно расслаивавшейся на кулаков и сельский «пюмпен». Успенский с болью

видит, что идея наживы за чужой счет вошла в мужицкую жизнь и делает уже свой вклад в разорение деревни, весь жалкий вид которой – покосившиеся домишки, дырявые крыши – отражает упадок духа ее обитателей: «Даже не приходит в голову смотреть на это олицетворение «ничего не поделаешь» как на вид или на пейзаж».

В цикле «Крестьянин и крестьянский труд» (1880) два главных героя. Один – зажиточный мужик Иван Ермолаевич. Второй – автор-повествователь. Он живет в семье Ивана Ермолаевича, и читатель наблюдает, как шаг за шагом приходит к нему все более глубокое понимание крестьянской жизни. Это отличительная черта поэтики Успенского, о которой писал Г.А.Бялый. У автора нет готовых и до конца ясных выводов, которые могли бы без остатка воплотиться в художественные образы, потому он делает нас свидетелями самого процесса своих размышлений, делится не только убеждениями, но и сомнениями. Это косвенное приглашение читателю подумать вместе с автором; в результате обозначается сильное публицистическое начало цикла. Синтез художественности с публицистикой – таков стиль Успенского.

Сначала миры рассказчика и Ивана Ермолаевича представляются безнадежно изолированными. Одному интересны газеты, городские и заграничные новости; у второго заботы бытовые: колесная мазь, заготовка сена и т.п.; газеты вызывают один только вопрос: не пишут ли чего про землю. Однажды наметилось было пересечение: барометр, предсказывающий погоду – бесценная вещь в мужицком хозяйстве! – но вскорости стало ясно, что на его пророчества трудно положиться, и Иван Ермолаевич вовсе потерял интерес к мудреным городским изобретениям, вернувшись к старой своей системе – приметы на погоду.

С точки зрения мужика, горожанин занят ненужными пустяками. А рассказчик ужасается замкнутому, бесконечному циклу крестьянского быта:

«Летом с утра до ночи без передышки бьются с косью, с жнивом, а зимой скотина съест сено, а люди хлеб; весну и осень идут хлопоты приготовить пашню для людей и животных, летом соберут, что даст пашня, а зимой съедят. Труд постоянный, и никакого результата, кроме навоза, да и того не остается, ибо и он идет в землю, земля ест навоз, люди и скот едят, что дает земля. Сам Бог, отец небесный, поминается только как участник в этой бесплодной по результатам деятельности лаборатории. Бог дает дождь, ведро, нужные для сена, овса, которые нужны для лошадей, овец, коров и людей, а в результате – навоз, нужный для земли, и т.д. до бесконечности. Промучившись (на мой взгляд) таким образом лет семьдесят, обыватель и сам отправляется в землю».

А результат – «только что сыты». И никаких усилий, чтобы улучшить свое положение. Можно, например, осушить болото, которое мешает вывозить урожай в город и выгодно продавать, – но мужики ни с места. Лен? Но ведь не лен им так работать!

Пытается было рассказчик объяснить себе это «терпением во Христе» – да тут же в глаза лезут сцены, из которых поневоле заключишь, что христианской кротости в мужике не так уж, пожалуй, и много.

И вдруг нечаянный, вовсе мелкий случай. Иван Ермолаевич купил теленка, и оказалось, что тот приучен пить болтушку с отрубями, а молока не пьет. Негодование хозяина при виде этого ни с чем не сообразного зрелища – не пьющий молока теленок! – неожиданно напомнило рассказчику, как приятель-художник взялся сводить его в Лувр, посмотреть на Венеру Милосскую. И они увидели, что нос Венеры подпорчен неудачной реставрацией. – «Что они наделали...» – возмущается художник. И вот теперь в голосе Ивана Ермолаевича – та же самая обида, та же интонация: оба они *«оскорблены в глубине своих художественных требований»*. Нарушенная гармония пропорций статуи, нарушенная гармония природного порядка вещей – суть одно и то же явление.

После происшествия с теленком рассказчик как бы попадает на ту точку, с которой вещи получают новый, настоящий свой вид. Недавно он поражался, слыша, как звучит в устах Ивана Ермолаевича молитва «Верую». Иван Ермолаевич верует «во единого Бога

отца, и в небо и землю. Видимо-невидимо, слышимо-неслышимо. Припонтистился еси, распилатился еси...»

Комические «припонтистился», «распилатился» (непонятные Ивану Ермолаевичу церковнославянские слова «распятого же за ны при Понтийстем Пилате») не заслоняют простодушной искренности, с какой он излагает свой символ веры. Он действительно верует «в небо и землю» (из молитвы выпущено слово «Творец» - «Творца неба и земли, видимого и невидимого»). Вместо последнего сочетания вторгается условная сказочная формула: «Видимо-невидимо, слышимо-неслышимо». И она тоже неслучайна. Сознание крестьянина – традиционное: устойчивые формулы, в которых описывается мир, отражают устойчивость жизни. А разве может крестьянская жизнь утратить эту устойчивость без катастрофы? ведь люди – **все люди** – питаются тем, что дает земля, деревня; и разрушение этого от века неизменного круговорота означало бы голодную смерть.

Припоминается еще масса подобных случаев, и рассказчик понимает, что жизнь мужика казалась ему бездуховной оттого лишь, что он искал в ней своей, «интеллигентской» духовности. Между тем умственные, нравственные, эстетические потребности крестьянина лежат в сфере земледельческого труда; здесь его мысль свободна и смела, здесь он – художник, поэт своего дела. Недаром же (думает герой) Аракчеев потерпел крах, когда «вломился со своими реформами в хлев, стал соваться с приказами насчет коровы, определяя час выгона и пригона...»

Открытие поэзии земледельчества приводит автору на память Кольцова с его «Песней пахаря». Успенский первым увидел в Кольцове не идеалиста, закрывающего глаза на тяготы подневольного труда, а человека, душой понимающего радость крестьянской работы. – «Пушкин, как человек иного круга, мог бы только скорбеть, как это и было, об этом труженике, *влачащемся по браздам...*» - Еще дальше от понимания этой радости Лермонтов. Успенский вспоминает по этому поводу его стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...», где «перемешаны и климаты и времена года» (желтеющая нива рядом с ландышем) ради создания эстетической картины, вносящей мир в душу поэта. – «В конце концов вы видите, что поэт – случайный знакомец природы, что у него нет с ней кровной связи, иначе он бы не стал выбирать из нее отборные фрукты да прикрашивать их...»

«Широкий» кругозор горожанина заполнен, в сущности, массой сведений, не имеющих отношения к его жизни и деятельности. Ничего подобного нет у мужика. Хорошо это или плохо? Зато все силы его тела и души уходят на насущно нужное. Капризы природы учат его подчиняться и терпеть; но та же природа дает ему непререкаемую власть в его мужицком «царстве», такую власть, которая вытекает из естественного порядка вещей: корова заболит, если ее не доить, куры, если не забирать у них яйца, могут только высидеть из них других таких же кур. Если бы вдруг Иван Ермолаевич сам проникся мыслью, что его жизнь – каторга, и перестал вставать до света, чтобы накормить скот, тот бы просто передох, «оставив Ивана Ермолаевича без всякой пользы. - „Нельзя без этого“, - говорит Иван Ермолаевич, соглашаясь, однако, что вставать в два часа ночи точно трудно...»

Сам семейный уклад земледельца подчинен требованиям его труда: женитьба должна упрочить хозяйство, но никакие соображения (любовь и т.п.) не могут приниматься в расчет, если она обещает его расстроить. Так, иное звучание получает знакомый литературный мотив *бесприданницы*. Обыкновенно он связан с осуждением корысти, охоты за деньгами. Но крестьянину взять за себя «пустую» - значит, не с чего «начал положить»: «С пустыми руками, сама знаешь, какое хозяйство – горе одно!» Это не Паратов, бросающий неприданницу-Ларису ради женитьбы на богачке.

Однако Успенский видит, что этот вековой уклад дал трещину. В деревню проникают новшества «цивилизации», и каждое из них расторгает веками сложившиеся связи. Железный плуг может пахать в любую погоду – уменьшается число восковых

свечей в церкви. Керосиновая лампа вместо лучины удлинит вечер и «прибавляет несколько праздных часов, которые и употребляются на перекоры между бабами, главной причиной раздела и упадка хозяйства». И т.д., и т.д. Но ведь назад-то, тем не менее, не повернешь! да и сам Иван Ермолаевич, «уж на что подлинный крестьянин, а не беспокойтесь, не променяет керосиновой лампы на лучину...»

Так автор неожиданно приходит к выводу, что даже в старые, крепостные времена, при всей их непривлекательности, отношения крестьянина к земле были нормальнее, чем сейчас, при начале распада. – «Избаловался народ...» - ворчит тот же Иван Ермолаевич. Старые нормы и порядки жизни рушатся, новых еще нет. Успенский на примерах исследует экономические механизмы разорения деревни посреди этого неустройства: плохо и деревенским беднякам, и трудолюбивым, зажиточным крестьянам, которым остатки общинных обычаев никак не дадут «подняться», «поправиться». В гору идут только мироеды, которые приспособились наживать на счет спекуляций на своих же односельчанах.

Рассказчик пытается убедить Ивана Ермолаевича, что из бывшей общины можно построить крепкое коллективное хозяйство и работать сообща, но натывается на решительный ответ: «Куды! Как можно... Тут десять человек не поднимут одного бревна, а один-то я его как перо снесу, ежели мне потребуется... Нет, как можно! Тут один скажет: «бросай, ребята, пойдем обедать!» А я хочу работать... Теперь как же будешь – он уйдет, а я за него работай! Да нет – невозможно этого!» Выстрадавшие народнические идеи ломаются о психологию мужика, теория – о практику крестьянской жизни.

Последствия малоудачной реформы отяготились нерешительностью, с которой у крестьян долгое время поддерживали несбыточные надежды на прирезку земли. Вместо того чтобы приспособиться, хорошо ли, худо ли, к новой жизни, они теряли время и деньги на бесплодные тяжбы. Итог – взаимное разорение крестьян и помещиков. Первые остались без земли, вторые – без рабочих рук, а неопределенность положения не позволяла им найти какой-то общий язык. Еще в 1876 г. в очерке «Книжка чеков» Успенский описал, как наживаются на темноте и бедствиях мужиков, на ротозействе помещиков хищные, предприимчивые дельцы нового времени, за гроши приобретая рабочую силу первых и запустелые владения вторых. Под топор идут леса, под мясницкий нож – скотина. Всё глотает чековая книжка! Но даже и такое варварское присвоение многолетних трудов природы и человека смотрится едва ли не благодеянием: раньше эти богатства пропадали и вовсе без всякого смысла. Сейчас они текут в бездонный карман нового купца, мужикам же определена твердая цена: полтина в сутки. - «*Человек-полтина*» - вот суть теории, принесенной им <...>. Насчет каких бы то ни было «правов» тут разговору быть уже не могло. Просто: хочешь полтину – иди, не хочешь – не надо». – Разоренные, упавшие духом мужики хватаются за спасительную соломинку.

Проблема цикла «Власть земли» (1882) - насильственный разрыв органической связи земледельца и земледельческого труда. Взаимно разрушаются русская деревня и жизнь крестьянина как жизнь осмысленная. Это доказывает история Ивана Босых, получившего свое прозвище по деду-богатырю, на чью ногу не налезали никакие сапоги, - да и не нужны они ему были, потому что он ходил босиком в самый трескучий мороз. Герои русского фольклора – Илья Муромец, Микула Селянинович – дают явную «подсветку» на образ Босых. Автор вспоминает былинку о гиганте Святогоре, который напрасно пытался поднять «сумочку» Микулы Селяниновича: «*Тяга в сумочке от матери сырой земли*». Первейшему богатырю-воину не под силу ее одолеть. Ее несет богатырь-крестьянин. Слово *тяга* – двусмысленное: *тяжесть* и *притяжение*. Тяжкий труд крестьянина привязывает его к земле, от нее он получает и свою силу.

Существование чиновника-интеллигента **разделяется** на *труд* и *жизнь*: трудом он вырабатывает средства к жизни. Для крестьянина они суть одно и то же; он во всем подчинен «требованиям» земли, а та, откликаясь на заботу, дарит ему радость, постороннему наблюдателю непонятную. Рассказчик слушает звонкий девичий хор, и

старик-крестьянин объясняет это пение: «Урожай ноне... Бог послал... <...> Картофль, должно, Господь уродил ноне...»

В отличие от «господского» календаря, отмечающего исторические даты, календарь земледельческий пестрит приметам на урожай. Сколько нужно внимания и наблюдательности, чтобы, приметив «цвет облаков в полдень в крещение, находить в этом связь с урожаем, который может определиться в августе, то есть через семь месяцев!»

Даже святые мужицким календарем «переведены на крестьянское положение», каждому отведена своя особенная область покровительства: Онисим-овчарник, Иов-горошник, Ирина-рассадица, Леонтий-огуречник, Акулина-гречишница... В самом Апокалипсисе мужик ищет и находит пророчества о будущей прирезке земли.

Труд земледельца неизменен, тысячи лет одинаково восходит солнце, одинаково падает в землю и всходит зерно. Сама жизнь зависит от этой неизменности, вот отчего народ недоверчив к переменам, даже консервативен. Есть у крестьянина сапоги, но «земля и труд на ней требуют, чтоб он, отправляясь в поле, разулся и надел лапти». В любом уголке земли крестьяне делают одну и ту же, вековую работу: русский мужик, случайно попавший к мадьярам, трудится рядом с ними, не нуждаясь в словах: «Дадут в руки топор да подведут к дровам, так я и без разговоров знаю, что мне топором не щи хлебать, а дрова рубить».

Земля не знает лжи, ее не убедишь обманом дать урожай, «не перехитришь ни земли, ни ветра, ни солнца, ни дождя». А стало быть, нет лжи и во всем жизненном обиходе мужика.

Если бы Успенский ограничился этими соображениями, его можно было бы назвать своего рода Кольцовым в прозе. Но он не певец, а очеркист, аналитик. Два обстоятельства особенно омрачают идиллическую картину гармонии землепашца с природой.

Первое: эта гармония на закате. Пореформенная деревенская нищета выбросила Ивана Босых в город, на заработки. «Легкая» работа на железной дороге, по его рассказу, «избаловала» его, он начинает пьянствовать, заводит «мамзелей», куражится над своими братьями мужиками, когда они просят поспособствовать им с отправкой сена. – «Всё воля!» - заключает Иван. В таком контексте *воля* – неприкаянная оторванность от земли. – «Природа наша мужицкая не та...» - поясняет герой. И когда начальник железной дороги выгоняет его с места, Иван с облегчением возвращается в деревню: «Слава тебе, царица небесная! Опять я – человек, опять я сам себя отыскал...»

Но что ждет его в деревне? То же самое, от чего он бежал, запутавшись в сетях деревенских обирал, которые бессовестно спекулировали на его беде: сибирская язва повалила скотину, и Иван влезает в долги с кабальным процентом, разоряется вконец, начинает буйствовать, пить...

Второе: «хоть в природе и все – правда, но не все в ней ласково». Все живое ведет борьбу за существование. Успенский рассказывает страшную историю о крестьянской семье, где убили новорожденных близнецов, появившихся на свет в июне, в страду, когда на счету каждая пара рабочих рук: «Они были лишние, появление их нарушало расчеты и весь обиход труда». Тут же рассказано о другой, доброй семье, где жена рождает каждый год, «худеет, ходит разодранная и оборванная, с голою грудью, но продолжает родить и быть доброй. Сирот они оставят целую кучу...»

Не так просто выводить здесь какую-то мораль, судить и рядить. Детоубийцы имеют на своей стороне правду, хотя эта правда – «лесная, звериная». Однако Успенский видит необходимость в людях, которые преподали бы народу и правду Божескую. Эта «интеллигенция угодников Божиих», как их называет автор, несет христианскую идею в массу, живущую звериным обычаем. В них подчеркнута практически-деятельное начало: не пустая проповедь, а живой пример любви и помощи людям: «Тихон Задонский покупал мужикам семена, земледельческие орудия, хлопотал за них в тюрьмах...» - Вот он – нравственный идеал и образец народника!

Однако сейчас, по мнению автора, таких фигур **нет**. Крестьяне остались лицом к лицу с хищниками, которые грабят их и развращают. Недаром Успенского захватила идея после «Власти земли» написать «Власть капитала», очерки о строе, где царит «господин Купон» - бездушный механизм эксплуатации. Он не закончил работу над этим циклом, но в серии очерков «Живые цифры» (1888) развернул панораму жизни, скрытой за столбцами статистики. На деревенские школы – ноль, на больницы – ноль, на благотворительность – ноль! («Три ужасных нуля») На одно крестьянское хозяйство, согласно статистике, приходится четверть лошади. Что за этой цифрой? Баба, которая вместе с мужем надрыгается в покос, таская четырехпудовые кучи сена да в придачу крохотную дочку, которую нельзя оставить без присмотра: «Кабы лошадь-то была!..» («Четверть лошади») *Дробь-баба*, как ее с горьким юмором называет повествователь, *дробь-человек* – приметы «купонного» строя жизни. Зато «уже в целых числах идет алчность» служителей *господина Купона*.

23.5.3. Очерк Успенского «Выпрямила»

На первый взгляд, очень неожиданно такой писатель как Успенский избирает своей «героиней» статую Венеры Милосской. Она произвела на него сильнейшее впечатление, когда ему случилось побывать в Париже. И это впечатление, и объясняющие его причины излагаются в очерке «Выпрямила» (1885) от лица скромного сельского учителя Тяпушкина. Сразу, с первых строк очерка бросается в глаза полемический задор рассказчика, точно дело идет не о статуе, которой две с лишком тысячи лет, а о чем-то сегодняшнем, очень больном: «...Кажется, в «Дыме» устами Потугина И.С.Тургенев сказал такие слова: «Венера Милосская *несомненное* принципов восемьдесят девятого года». (Это небольшая неточность: цитата взята из рассказа Тургенева «Довольно!»)

Что значит *несомненное*? «Венера Милосская несомненна, «принципы» уже «сомненны», а я, Тяпушкин, сидящий почему-то в глуши деревни, измученный ее настоящим, опечаленный и поглощенный ее будущим, - человек, толкующий о лаптях, деревенских кулаках и т.д., - я-то будто бы уж до того ничтожен, что и места на свете мне нет!»

Вот и обозначилась проблема очерка. Успенский дает бой приверженцам теории «чистого искусства», для которых вечная красота и правда парят над политическими доктринами («принципы 1789 года» - *Свобода, Равенство, Братство*, лозунг Французской революции), над микроскопическим людским существованием. Успенский принципиально не приемлет логику, с которой идея Красоты **противопоставлена** идее Свободы и законных, повседневных нужд человеческой жизни. Очерк «Выпрямила» - эстетический манифест автора, его кредо в искусстве.

Рассказчик вспоминает свою давнюю поездку в Европу. 1872 год, только что кончилась война и Коммуна. Парижский шик, «раззолоченное *тру-ля-ля*» уже крутится по-прежнему, но разухабистые шансонетки не могут заглушить ружейных залпов, доносящихся из пригорода, где все еще расстреливают коммунаров. Тяжесть на душе Тяпушкина еще сильнее от неумеренных подобострастных восторгов, которыми его спутники сопровождают свои сравнения России с Европой: это не то, что у нас... и т.п. Восторг вызывают и лакей, читающий газету, и уличная женщина: «ведь это, батюшка, ум! Ведь это живая, блестящая беседа!» В Лондоне они восхищаются «натуральностью», прямолинейностью англичан и английской жизни, а Тяпушкин видит – вот уж действительно неприкрашенная правда! – контрасты голой, грязной нищеты и задыхающегося от жира богатства. Он сидит в кафе-концерте на Елисейских полях и не может отвязаться от мысли, что под этой улицей текут сточные воды смрадной клоаки. – «Что-то горькое, что-то страшное и в то же время несомненно подлое угнетало мою душу...»

В таком состоянии Тяпушкин забредает в Лувр и останавливается перед Венерой.

«До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и **выпрямило** меня...»

Глядя на «каменную загадку», он вспоминает стихотворение Фета «Венера Милосская», вернее его обрывки: «неувядающая краса», «нега», «пафосская страсть», «млея пеною морской»... Его поражает, до какой степени это всё «не то». Фет, по мнению Успенского, «соблазнился» именем *Венеры* «и без малейшего основания заставил смеяться несмеющееся, млеть немлеющее и кипеть некипящее»: *Венера* – стало быть, надо воспевать женскую прелесть. Между тем в Париже «тысячи тысяч дам, которые за пояс заткнут Венеру Милосскую» по этой части. Недаром какой-то соотечественник Тяпушкина, обшаривая статую взглядом, так явно ничего не находит в ней от «бульварных прелестей».

Красота Венеры, как думается герою (и его автору), есть красота *человека*, независимо от пола и даже от возраста: нечто большее, чем «красивость». Глядя на ее спокойное, гордое достоинство, решительно невозможно представить такое существо участвующим «в том порядке жизни, до которого вы дожили». Творец Венеры сделал наглядной возможность для людей быть прекрасными. Между тем сегодня человек унижен: не только в образе лакея, проститутки, нищего, но и в образе богача, органически не понимающего, «что такое за мразь человеческая копошится у колес его экипажа».

С исключительной силой и убежденностью проводит Успенский свою мысль: не бывает искусства «чистого» и «не-чистого», тенденциозного; оно может быть только настоящим и ненастоящим, быть Искусством либо вовсе ничем. И настоящее искусство по природе своей (а не по заданной идейной тенденции) не может не служить человеку практически. Оно несет свет, радость, красоту; дает силы для жизни и если нужно - для борьбы. Оно не угнетает недостижимым совершенством, а вселяет веру в достижимость человеческого идеала: Тяпушкин вспоминает деревенскую бабу с подобранной юбкой, красным повойником, которая легко и ловко ворошит сено в жаркий летний день; вспоминает девушку «строгую, почти монашеского типа» с печалью *не о своем горе* на лице. И в них неожиданно проступает образ *Венеры Милосской*, образ красоты человека – в его труде, в его заботе о ближних.

Сейчас Тяпушкин в глухой, занесенной снегом деревушке. У него свои битвы с неправдой жизни в лице волостного старшины, который отпускает школе сырые, негодные дрова. Успенский демонстративно подчеркивает бытовой, мелкий (с точки зрения «вечности») характер проблем Тяпушкина. Однако и здесь находится дело Искусству. Тяпушкин мечтает купить фотографию Венеры: «взгляну на нее, вспомню всё, ободрюсь и... такую сделаю «овацию» волостному старшине Полуптичкину, что он у меня обеими руками начнет строчить донесения!..» Это не унижение Красоты «низменным» применением, а признание ее насущной, конкретной необходимости для дел и забот человека.

Таким образом, вся полемика «фетовской» и «некрасовской» школы видится Успенскому заблуждением, которое питается изначально ложным разделением сфер Красоты и Добра. Для Успенского они суть только эстетический и этический аспекты одного и того же явления: красота есть добро в искусстве, добро есть красота в жизни.

Вера в конечную победу этих начал не могла, к несчастью, вытеснить безотрадные впечатления, со всех сторон осаждавшие писателя. Страшный голод поволжских губерний в 1891-92 гг. (Успенский активно собирал средства в пользу голодающих) послужил толчком, который спровоцировал развитие душевного заболевания. 1 июля 1892 года Успенский был помещен в психиатрическую лечебницу. Он прожил еще десять лет, но уже вне литературы. Любовь и уважение к нему не угасли за эти годы: исключительно многолюдные похороны писателя вылились в своеобразную политическую демонстрацию.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие темы волновали писателей-народников? Под каким углом зрения они освещались? Что, на ваш взгляд, общего и различного между литературой «шестидесятников» и «семидесятников»?
2. Сделайте сравнительную характеристику образов *героя времени* в творчестве Степняка-Кравчинского, Осиповича-Новодворского, Каронина-Петропавловского. Какие причины, по мнению Каронина, предопределили неуспех народнического движения (на материале повести «Борская колония»)?
3. Можно ли считать героев «Борской колонии» наследниками *новых людей* Чернышевского? Мотивируйте свою точку зрения.
4. Опишите содержание понятия *растеряевщина*. На кого (или на что), по вашему мнению, направлена критика Успенского? Чем близки и чем различаются *растеряевщина* и *обломовщина*?
5. Какие последствия вызвала реформа на растеряевской почве (цикл «Разорение»), в русской деревне («крестьянские» циклы)?
6. Как и отчего меняется оценка деревенского уклада жизни повествователем-горожанином в цикле «Крестьянин и крестьянский труд»? Какой смысл Успенский вкладывает в выражение «власть земли»? Чем, по мнению автора, обусловлена мораль земледельца, его эстетика? Как вы считаете, согласуются ли его суждения с этической и эстетической теориями Чернышевского?
7. С каких позиций Успенский полемизирует с приверженцами идеи «чистого искусства» в очерке «Выпрямила»? А можно ли считать, что он поддерживает их оппонентов – сторонников искусства «злободневного»? Почему?
8. Составьте библиографию появившихся за последние годы литературоведческих работ о писателях-народниках. Сделайте аннотации на 2-3 работы.

Библиографический список

Основной

1. Пруцков Н.И. Глеб Успенский. - Л., 1971.

Дополнительный

2. Бялый Г.А. О реализме Г.Успенского // Бялый Г.А. Русский реализм: от Тургенева к Чехову. – Л., 1990. – С.491-536.
3. Горячкина М.С. Художественная проза народничества. – М., 1970.
4. Соколов Н.И. Г.И.Успенский: жизнь и творчество. – Л., 1968.

Лекция 24. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826-1889)

В глухом российском захолустье, где углами сходились четыре губернии: Московская, Ярославская, Владимирская и Тверская, на краю этой последней ютилось село, так и называвшееся: Спас-Угол. В семье помещика, отставного коллежского советника Салтыкова и его жены, урожденной купеческой дочери Забелиной, было восемь детей. Михаил родился шестым. Впечатления провинциального «пошехонского» детства отзовутся впоследствии в «Господах Головлевых» и «Пошехонской старине».

Десяти лет Миша Салтыков был отдан в Московский дворянский институт, а через полтора года как способнейший ученик переведен в Царскосельский Лицей. В Лицее тогда водворился военный дух, и это лестное отличие несколько подростка не обрадовало, но делать было нечего. Уровень преподавания тоже был уже не тот, что в пушкинские времена, и только еще не выветрившаяся в среде лицеистов традиция сочинительства напоминала о Пушкине. Сочинением стихов оказался захвачен и Салтыков, позднее с иронией отзывавшийся об этих своих упражнениях, где он на манер Лермонтова «скорбел о будущности, ожидавшей наше *пустое и жалкое поколение*», и на манер Бенедиктова писал послания «К Даме, Очаровавшей Меня Своими Глазами». Там же, в Лицее, он познакомился с М.В.Буташевичем-Петрашевским, и это знакомство многое определило в его судьбе.

В 1844 г. выпускник Лицея Салтыков был принят на службу в канцелярию Военного министерства. Скоро он начал посещать «пятницы» (дружеские собрания) Петрашевского, убежденного западника французской (фурьеристской) ориентации, поклонника Сен-Симона, Фурье, Луи Блана, Жорж Санд – короче говоря, адепта идей утопического социализма. Экспансивный и горячий Петрашевский не делал секрета из своих воззрений, пытался организовать фурьеристский фаланстер в собственной деревне. В николаевскую эпоху такой образ действий не мог кончиться ничем хорошим – и действительно, петрашевцы вскоре будут арестованы и отданы – скорее на расправу, чем под суд. В числе осужденных окажется и Ф.М.Достоевский.

Салтыкова, по иронии судьбы, спасло то, что к этому моменту он уже собственными усилиями «заработал» себе ссылку. В 1847 г. он опубликовал в «Отечественных записках» свою первую повесть «Противоречия», герой которой – мыслящий *маленький человек* - терзается зрелищем социальных диссонансов. А через год там же была напечатана и вторая повесть – «Запутанное дело». – «Россия – государство обширное, обильное и богатое, да человек-то иной глуп, мрет себе с голоду в обильном государстве», - язвит повествователь. Такой «глупый» человек – герой повести Иван Самойлыч, который во всю жизнь от фигуры фортуны «видел только зад». И снится Ивану Самойлычу сон: громадная пирамида из людей. Внизу – его двойники, раздавленные непомерной тяжестью, исковерканные, лишенные человеческого обличья; чем выше, тем «оконченнее» люди, и наверху - «великолепный алмаз» (впрочем, из позолоченного гипса).

Истрадавшийся Иван Самойлыч мечтает заодно с этой безликой толпой «понюхать обаятельного дыму». Шел 1848 год – «обаятельным дымом» тянуло по всей Европе. Очередная французская революция (на которую намекала эта реплика) подтолкнула российские власти к усиленным поискам журнальной крамолы. «Отечественные записки» давно находились на дурном счету: их решено было закрыть при первом подходящем случае. В мартовском номере нашли публикацию статистика К.С.Веселовского о жилищных условиях петербургских рабочих (ясное дело, скверных) и совсем уже было подготовили доклад императору, как вдруг там же наткнулись на «Запутанное дело»... В итоге фамилия Салтыкова в докладе заменила фамилию

Веселовского, а статистик был так напуган, что навечно бросил свои опасные штудии и посвятил себя метеорологии – как области относительно неподцензурной.

Салтыкова сослали в Вятку – «конец мира», как ему казалось тогда. Он очутился на том же месте, что 13-ю годами ранее занимал здесь А.И.Герцен: младший чиновник канцелярии губернского правления. И случилось с ним то же, что и с Герценом. Скоро он был назначен на ответственную должность, так как местные власти испытывали острый дефицит толковых и образованных кадров. Вятский губернатор оригинально мотивировал свое решение тем, что «образованность и добропорядочность жизни политических ссыльных могут приносить некоторую пользу, в то время как вредные политические мнения их **по свойству вятских жителей** не могут быть распространены между ними».

Можно представить себе эти «свойства»!

Салтыков, как и Герцен, получил с избытком время для наблюдений за печальным захолустным прозябанием. Он будет рваться прочь, упрашивать родных походатайствовать за него перед императором – но на все прошения Николай накладывал одну и ту же лаконичную резолюцию: «Рано». И другой от него Салтыков не дожидается. Из Вятки его выпустит только Александр II, в самом конце 1855 года.

На вятском материале Салтыков создает собственный (еще до Г.И.Успенского) вариант «растеряевки»: в 1857 г. под псевдонимом *Н.Щедрин* выйдут «Губернские очерки», где выведен некий обобщенный город Крутогорск. Эмоциональный тон образа задает картина неизбывной осени - скуки, холода, темноты и грязи: «Безобразная, гнилая, с пронизающею насквозь сыростью и вечным туманом, густою пеленою встающим над городом...». Это же убожество – в умах и душах людей.

В поле зрения автора попадают и чиновники, и богомольцы-странники, и представители «высшего общества», и острожники, и «талантливые натуры» - губернские *печорины* и *мефистофели*. В «Губернских очерках» использован прием мозаики частных историй, из которых слагается картина целого.

Чиновники извлекают свою пользу даже из мертвого тела: утопленника несут в ближайшую избу и изготавливаются вскрывать, привлекая на помощь хозяина. Тот в ужасе спешит откупиться, после чего труп можно тащить в следующую избу... («Первый рассказ подьячего»)

Стареющая девушка, княжна Анна Львовна, на безлюдье влюбилась в жалкого чиновника Техоцкого. Ей кажется, что его молчание – знак высокой, непонятой обществом души. В действительности оно объясняется проще: Техоцкий непроходимо глуп. Однако княжна витает в облаке своих иллюзий, поощряет робкого юношу. С трудом, но до него доходит, что «их сиятельство» благоволят... и княжна видит, наконец, Техоцкого у своих ног... он просит вакансию станового пристава («Княжна Анна Львовна»).

Ужин на званом вечере подается в видах на отъезд части гостей; но, как ни тянет время хозяйка, гости терпеливо ждут ужина... в полном составе, пока не обнаруживается, что приборов подано на 30 персон, а претендентов на них – 40 («Приютное семейство»).

Однако книга Щедрина - не чистое отрицание и осмеяние. С симпатией изображены странники-богомольцы – герои очерков «Отставной солдат Пименов» и «Пахомовна». Сострадает повествователь судьбе молодого крестьянина, пережившего тяжелую душевную драму, которая привела его в острог («В остроге. Посещение первое»).

И даже привычный объект сатиры – чиновник-взяточник – не всегда подвергается безоговорочному осуждению. Н.А.Добролюбов заметил, что Щедрин – едва ли не единственный, кто задается вопросом, что заставляет воровать многочисленных «акакеев акакеевичей»: ведь не родились же они на свет вымогателями! Ответ прост: нищета. В очерке «Первый шаг» мелкий чиновник горько жалуется: «Сапоги нас очень одолели, ваше высокоблагородие! Народ мы не брезгливый, не неженный. Для нас бы все одно и в лаптишках сбегать, а тут опять начальство не велит, требует, чтоб ты завсегда в своем

виде был...». Для того, чтобы блюсти форменное обмундирование, мелкий провинциальный чиновник, возвращаясь вечером со службы домой, в какую-нибудь немощеную часть города, разувается и с подсученными брюками шлепает по грязи босиком.

Вот почему щедринская сатира всегда будет нацелена больше не на пороки людей, а на порочные обстоятельства жизни.

В 1856 г. Салтыков обвенчался с Е.А.Болтиной. Спустя 2 года он стал рязанским вице-губернатором, а после конфликта с губернатором (Н.Муравьевым) был переведен на ту же должность в Твери. Последовательно сражаясь со всеми злоупотреблениями, Салтыков очень скоро получил прозвище «вице-Робеспьера». Служил он также управляющим Казенной палатой в Пензе, Туле и Рязани – и наконец, после целой серии последовательных столкновений с властями всё на той же почве, в 1868 г. вышел в отставку, чтобы отдаться литературной деятельности. Впечатления, набравшиеся за 20 лет государственной службы, поставили богатый материал для цикла «Помпадуры и помпадури» и шедевра Щедрина – «Истории одного города».

24.1. «История одного города» - модель истории России

Роман печатался в 1869-1870 гг. в некрасовских «Отечественных записках», в редколлегию которых Салтыков вошел незадолго перед тем.

Образ города Глупова появился еще в 1862 г. в очерках «Наши глуповские дела», писанных для «Современника». Но тогда Щедрина казалось, что «у Глупова нет истории». Сейчас он понял, что российское «глуповство» имеет и корни, и – что еще печальнее – будущее.

Образ смиренного архивариуса, задумавшего в простоте душевной воспеть родные пенаты, восходит к замыслу Пушкина («История села Горюхина»). Уже в горюхинской летописи нарисовалось комическое несоответствие огромной исторической «мерки» крошечному, косному деревенскому быту. Озорная и едкая сатира А.К.Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», только что написанная и ходившая в списках, осмеяла неизменную – во всю череду царствований – русскую безурядицу: «Земля наша богата, / Порядка только нет». Непочтительно помянул Толстой и национальное предание о призвании варягов. Это пародия в собственном смысле слова. Задача Щедрина значительно шире, хотя «История одного города» тоже пародийно стилизована под летописное повествование.

Полуграмотный архивариус, тужась блеснуть ученостью, наивно вопрошает: «Ужели во всякой стране найдутся и **Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие**, и только у себя мы таковых не обрящем?» Он слышал, стало быть, о Нероне и о Калигуле – не знает только, чем именно были они «преславны». Возникает приковывающий внимание иронический разрыв между высказанным (летописцем) и подразумеваемым (автором и читателем). – Неужели у нас нет **великих людей?** – хотел он спросить. Реально вопрос звучит так: неужели у нас нет **злодеев и преступников, облеченных властью?** (- Да помилуйте - есть, конечно же, есть...)

Вот как реализуют себя великолепные возможности *эпоповой речи*. Подобный вопрос не только нельзя было задать прямо - это неэффективно и по чисто художественным соображениям: тогда он лишился бы всей язвительности, которая и делает сатиру – сатирой, а не бессильной бранью. Псевдоархаическая стилизованная речь тоже доставляет много возможностей этого рода:

«Взгляни на первую лужу – и в ней найдешь **гада**, который иройством своим всех прочих **гадов** превосходит и затемняет», - витийствует летописец, мотивируя превосходство «от начальства поставленных Ахиллов» над прочими смертными. В церковнославянском языке *гад* - слово нейтральное, общее обозначение пресмыкающихся

и земноводных животных (ср. в пушкинском «Пророке»: «и гад морских подводный ход...»). В не-поэтической устной речи XIX века оно уже приобрело современное, переносное негативное значение. Портретам начальников-«гадов», таким образом, предпослана очень выразительная преамбула.

Так утверждается один из наиболее сильных и постоянных приемов Щедрина – *сарказм*, резко сатирическая разновидность *иронии* (высказывание, подлинный смысл которого прямо противоположен утверждаемому). В рассуждении о градоначальниках Издатель констатирует, что во времена Бирона они отличались безрассудством, во времена Потемкина – распорядительностью, а во времена Разумовского <безродного фаворита императрицы> – «неизвестным происхождением и рыцарскою отвагою».

«Все они секут обывателей, но первые секут абсолютно, вторые объясняют причины своей распорядительности требованиями цивилизации, третьи желают, чтобы обыватели во всем положились на их отвагу. Такое **разнообразие мероприятий**, конечно, не могло не воздействовать и на самый внутренний склад обывательской жизни; в первом случае обыватели трепетали бессознательно, во втором – трепетали с сознанием собственной пользы, в третьем – возвышались до трепета, исполненного доверия».

Сарказм автора нацелен на ту же плачевную неизбывность внутренней политики власти, сводящей все «разнообразие» своих «мероприятий» к их якобы мотивам: к сожалению, мероприятия-то всё те же, да и какая разница обывателям, отчего им придется «трепетать».

Глава «О корени происхождения глуповцев» сатирически обыгрывает предание о призвании варягов, отраженное в официальной историографии. Предки глуповцев, именуемые головотяпами <москвичи?>, все свое существование сводят к непрерывным сварам с соседями. Названия «предглуповских» племен Щедрин почерпнул из «Пословиц русского народа» В.И.Даля и «Сказаний русского народа» И.П.Сахарова, где приводятся насмешливые прозвища, которые жителям одного города (области) давали жители всех прочих: *моржееды* (архангельцы), *лукоеды* (арзамасцы), *гущееды* (новгородцы), *клюковники* (владимирцы), *куралесы* (брянцы), *вертячие бобы* (муромцы), *лягушечники* (дмитровцы), *лапотники* (клиновцы), *чернонёбы* (коломенцы), *долбежники* (новгородцы), *проломленные головы* (орловцы), *слепороды* (вятичи), *вислоухие* (ростовцы), *кособрюхие* (рязанцы), *ряпушники* (тверитяне), *заугольники* (холмогорцы), *крошевники* (копорцы) и *рукосу* (чухломцы).

Из того же источника извлечены их великие деяния: Волгу толкном замесили, в кошеле кашу варили, свинью за бобра купили, рака с колокольным звоном встречали, щуку с яиц согнали, батьку на кобеля променяли, блинами острог конопатили, небо кольями подпирали и пр. и пр. Насмешливые фольклорные присказки с общим значением: *глупость*, *бесмыслица* – используются Щедриным для сатирической характеристики русской общественной жизни.

Достойный венец головотяпской глупости – призвание заморского князя, который и открывает «исторические времена»: «А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глуповцами».

Таково обнадеживающее начало глуповско-российского государства.

Все исследователи романа отмечали «растяжимость» глуповского хронотопа. Вроде бы это город, и даже весьма заштатный – однако временами «ведет себя» как государство и даже граничит с Византией (прозрачный намек на историческую суперотсталость). Переплетаются времена, то и дело всплывают подчеркнутые анахронизмы. В итоге рождается образ универсальный, собирательный. «Опись градоначальникам» датирована 1731-1826 гг., но Глупов – не карикатура на определенных монархов и царствования, и даже не пародия на российскую историю. Это ее **сатирическая модель**, то есть постигнутая в художественном (сатирическом) образе закономерность, управляющая историей страны.

Из 22-х попавших в «Опись» градоначальников некоторые имена, действительно, вызывают вполне определенные ассоциации. Иногда прототипы указаны прямо или без труда определяются: Беневоленский – «товарищ Сперанского по семинарии», Негодяев – «бывый гатчинский истопник» (в Гатчине проживал Павел I), чувствительный Грустилов, скончавшийся от меланхолии в 1825 году – Александр I; майор Перехват-Залихватский, который «сжег гимназию и упразднил науки» - Николай I. – «О сем умолчу», - присовокупляет летописец (подобно рассказчику в толстовской «Истории...»: «О том, что близко, / Мы лучше умолчим»).

«Сказание о шести градоначальницах» сатирически отражает события дворцовых переворотов 1730-1762 гг., которые последовательно возводили на трон императриц с весьма сомнительными правами. Градоначальничества Двоекурова, Фердыщенко, Бородавкина вызывают аналогии с деятельностью Екатерины II и Потемкина, но также отчасти и Павла I. Иные аллюзии возникают вскользь: так, градоначальник Баклан, кичащийся своим происхождением от Ивана Великого (московская колокольня), может рассматриваться как некоторый намек на Елизавету, дочь Петра Великого. Помимо происхождения, ничем особенным ни тот, ни другая себя не ознаменовали.

Однако целый ряд образов строится на чистом гротеске: администратор-«органчик», майор Прыщ с фаршированной головой, маркиз де Санглот, любивший летать по воздуху в городском саду... И кончины градоначальников подчас самые фантастические: одного заели клопы, другого переломило пополам во время бури, третий по причине малорослости «не мог вмещать пространных законов» и умер «от натуги, усиливаясь постичь некоторый сенатский указ...»

Когда глуповцы осмеливаются задаться вопросом: «бывали ли в истории примеры, чтобы люди распоряжались, вели войны и заключали трактаты, имея на плечах порожний сосуд» («Органчик»), то получают в ответ: «Карл Простодушный <...> имел на плечах хотя и не порожний, но все равно *как бы* порожний сосуд, а войны вел и трактаты заключал». Во внешней, гротескной форме явления выражена его внутренняя сущность.

Задача Щедрина – не осмеяние конкретных лиц, их злоупотреблений или неспособности к власти, а обнажение абсурдности самой этой власти в ее существе и методах, обнажение механизма ее функционирования – и прежде всего во взаимодействии с народом.

Народу надо отдать должное: он предпочитает умиляться, глядя на очередного начальника, и надеяться, что вот теперь-то «процветет торговля, и под наблюдением квартальных надзирателей возникнут науки и искусства». Но когда умиляться как-то уж вовсе не с руки, глуповцы бунтуют: падают на колени. За чем обыкновенно следуют административные меры усмирения и пресечения.

Правда, это не единственная форма для обозначения глуповцами своей гражданской позиции. Анархия, поразившая город во времена «шести градоначальниц», нашла себе более существенное выражение: обыватели сбрасывают с раската либо топят в речке сначала Степку да Ивашку, затем Порфишку да другого Ивашку, Тимошку да третьего Ивашку, Прошку да четвертого Ивашку... Причины, по которым избирается тот или иной козел отпущения, никогда не упоминаются, впрочем, не ведомы они и самим глуповцам. Русский бунт продолжает оставаться, по знаменитому определению Пушкина, «бессмысленным и беспощадным».

Хотя по крайней мере один раз глуповцы попытались выстроить даже и некоторое рассуждение. Когда при Фердыщенко город поразила засуха, жители «не без основания приписали это явление бригадирскому грехопадению»: незаконному сожительству с ямщицхой Аленкой. Вследствие чего сбросили с колокольни Аленку... Правда, эта борьба за чистоту нравов увенчалась каким-то сомнительным успехом: хлеб не появился, зато появились войска, присланные на усмирение мятежников...

Реакция толпы – не менее тупая и механическая, чем действия власти. И это не удивительно, потому что одно тесно связано с другим. Пассивность народа провоцирует

наглый произвол, который заставляет обывателя еще глубже втянуть голову в плечи. А когда чаша переполняется, следует дикая, нелепая вспышка – и за ней карательные меры. Потом открывается второй цикл, третий... Как будто работает на века заведенный механизм. Недаром лейтмотив романа – *кукла, марионетка*. Куклы-правители отдают приказы куклам-подчиненным (оловянные солдатики в главе «Войны за просвещение»). (Позднее, в сказке «Игрушечного дела людюшки» (1880) писатель скажет, что «тайна куклы» - самая важная для уяснения человеческого существования, имея в виду средства, при помощи которых общество превращается в отлаженную механическую систему, где «живая кукла попирает своей пятой живого человека».)

Судьба в «кукольном обществе» тех единичных людей, которые не дали восторжествовать в себе «кукольному» началу, не может не быть печальной. В конце романа возникает своеобразный «мартиролог <перечень мучеников> глуповского либерализма». Он открывается историей Ионки Козыря, автора книги «Письма к другу о водворении на земле добродетели». Градоначальник Бородавкин без труда находит в ней «в омерзение приводящие злодейства» и в кратких и весьма убедительных – с позиций власти – словах это доказывает:

- «Мнишь ты всех людей добродетельными сделать, а про то позабыл, что добродетель не от тебя, а от Бога, и от Бога же всякому человеку пристойное место указано. <...> Ежели есть на свете клеветники, тати, злодеи и душегубцы <...>, то с чего же тебе, Ионке, на ум взбрело, чтоб им не быть? и кто тебе такую власть дал <...>? И ежели все люди «в раю» в песнях и плясках время препровождать будут, то кто же, по твоему, Ионкину, разумению, землю пахать станет?..»

Таким образом, платонические вздыхания о добродетели оборачиваются, ни более ни менее, мятежом против государства и Бога. При Негодяеве мартиролог пополняется неким Ивашкой Фарафонтьевым, который «был посажен на цепь за то, что говорил хульные слова <...>: всем-де людям в еде равная потреба настоит, и кто-де ест много, пускай делится с тем, кто ест мало. – И сидя на цепи, Ивашка умре», - прибавляет летописец. – «Другой пример случился при Микаладзе <...>, тридцать три философа были рассеяны по лицу земли за то, что нелепым обычаем говорили: трудящийся да яст, нетрудящийся же да вкусит от плодов безделия своего...». В крамольники зачислен даже учитель каллиграфии, у которого при обыске находят книжку о средствах для борьбы с блохами – блохи тоже, как-никак, часть Божественного замысла! Наконец, и восхищение начальством становится подозрительно, потому что «допускает возможность оним невосхищения! А отсюда до революции – один шаг!»

Народные заступники от глуповского «народа» получают, пожалуй, даже и сочувствие, но ничего более существенного. Впечатление писателя от беспрепятственно совершившейся расправы над Чернышевским отразилось в главе «Голодный город», где глуповцы делегируют к бригадиру старого Евсеича, чьи увещевания бригадир обрывает фразой: «Одеть дурака в кандалы!» И когда «два престарелых инвалида» волокут Евсеича на съезжую, толпы (!) народа предупредительно расступаются и провожают его теплыми словами: «Небось, Евсеич, небось! с правдой тебе везде будет жить хорошо!» - «И с этой минуты исчез старый Евсеич, как будто его на свете не было, исчез без остатка, как умеют исчезать только «старатели» русской земли».

Обнаруженный Щедриным закон русской истории заключается в бесконечной повторяемости явлений, в основе которой – замкнутый круг самовоспроизводящихся отношений власти и народа: наглость и произвол «сверху», трепет и от времени до времени дикие выходы – «снизу».

Это положение хорошо иллюстрируется целой системой аллюзий, рождаемых «Историей одного города». Двоекуров, «цивилизовавший» глуповцев посредством введения горчицы и лаврового листа, объявлен «родоначальником тех смелых новаторов, которые, спустя три четверти столетия, вели войны во имя картофеля». (Таким образом, делается прямая отсылка на соответствующие мероприятия Екатерины II и Николая I.) У

Двоекурова находится и последователь – Бородавкин, который присоединяет к горчице прованское масло и персидскую ромашку <*ниретрум*, средство против домашних насекомых>. Глуповцы делают даже слабую попытку расторгнуться, выбросив свою ромашку «на главные рынки», но «никто у них ничего не купил: всем стало жаль клопов».

Щедрин иронически развивает «картофельную» тему, подсказанную русской жизнью. Но у читателя советской эпохи эпопея с персидской ромашкой вызывала свои аналогии: кукурузные злоключения хрущевского времени. Совпадение? Нисколько. Однотипные последствия порождались одинаковыми обстоятельствами. За сотни лет, в сущности, не поменялся характер власти: по-прежнему ответственные решения принимал один, притом явно некомпетентный человек, не способный просчитать их результаты, даже задаться вопросом: «впишется» ли кукуруза в климат и экономику СССР так же органично, как в США?

Такого рода злободневных параллелей в романе множество. Самое замечательное, однако, что большая их часть не имеет прямых аналогий в прошлом, а предстает своего рода пророчеством на грядущее столетие. Особенно много таких прогнозов в последних главах, посвященных деятельности Угрюм-Бурчеева.

Одна из его наиболее героических затей заключается в попытке остановить течение реки и завести собственное море. Она напоминает печально знаменитый проект XX века: изменение русла северных рек (которое привело бы к экологической катастрофе) и реально осуществленное превращение целого ряда крупных рек, прежде всего Волги, в «цепь каналов, шлюзов и морей», также обернувшееся нарушением экологического баланса с серьезными негативными последствиями.

Глупов переименовывается в «вечно-достойная памяти великого князя Святослава Игоревича город *Непреклонск*». Пахать землю глуповцам тоже отныне предстоит, выцарапывая сохами вензеля особенно «непреклонных» исторических деятелей. Практика повального переименования городов и т.п. принадлежит исключительно советской эпохе. В России (да и в любом месте), как правило, могли назвать в чью-то - чаще основателя - честь только **новый** город.

Праздников в угрюм-бурчеевском мире два. - «Один весной, немедленно после таянья снегов, называется «Праздником неуклонности» и служит приготовлением к предстоящим бедствиям; другой – осенью, называется «Праздником предрержащих властей» и посвящается воспоминаниям о бедствиях, уже испытанных. От будней эти праздники отличаются только усиленным упражнением в маршировке». - В этом описании без труда угадываются первомайские и октябрьские демонстрации; совпадает даже время и само содержание праздников. (В двухсерийной экранизации романа, названной создателями «Оно», в образах градоначальников представлены советские исторические деятели.)

В комментариях к «Истории одного города» прототипом мрачного «прохвоста» Угрюм-Бурчеева называют А.А.Аракчеева, временщика при Александре I, создателя проекта военных поселений. Это, очевидно, справедливо. Стоит, однако, обратить внимание на тот масштаб, который получила в романе фигура «прохвоста», и на то, что Щедрин поставил ее в конце всех глуповских «времен»: после него уже нет **ничего**. В литературоведческих трудах эпохи перестройки мелькнуло предположение, что автор имел в виду вовсе не александровского фаворита, давным-давно сошедшего со сцены, а другую, весьма зловещую личность: террориста и провокатора С.Г.Нечаева (процесс Нецаева вдохновил Ф.М.Достоевского на создание «Бесов»).

А в удивительной визионерской книге Д.Л.Андреева (сына писателя Л.Н.Андреева) «Роза Мира» автор приводит портрет Угрюм-Бурчеева: деревянное лицо, черные волосы, покрывающие конический череп, взгляд чистый, без колебаний, тонкие, бледные губы, опущенные подстриженной щетиною усов, развитые челюсти, военного покроя сюртук, застегнутый на все пуговицы... - «Тридцать лет повсеместно маячил перед нами портрет

этого существа...» - восклицает Андреев. И воспроизводит длинную череду деяний И.В.Сталина, перемежая ее пространными цитатами из угрюм-бурчеевского эпоса.

Сходство, в самом деле, поразительное. Основа его (говоря уже не о внешности лидера, а о модели государства) – *тоталитарная казарменная утопия*.

В угрюм-бурчеевском проекте преобразования Глупова предусмотрена полная нивелиция жизни, вытянутой в линейку, по ранжиру. Одинаково расставлены одинаковые дома, населенные одинаковыми людьми, и окна этих домов солнце и луна «освещают одинаково и в одно и то же время дня и ночи». Распорядок дня, бытовые реалии напоминают о самых уравнивательных идеях Т.Мора и Т.Кампанеллы <см. раздел о Н.Г.Чернышевском>, негативно шаржированных. Само собой, поддержание этого порядка и тут требует усиленной деятельности доносчиков и шпионов.

В идиотическую утопию попадает наконец и космос, небесная механика. Ей тоже предстоит исполнять угрюм-бурчеевские предписания. «Над городом парит окруженный облаком градоначальник... Около него... шпион!»

Великий план неприятно нарушает существование реки, которая возмущает однообразное благолепие. Единственный вопрос, который река вызывает у Угрюм-Бурчеева – «Зачем?» Все сущее должно вписаться в его план либо исчезнуть. Старый город, не отвечающий идеалу единообразия, разрушен; очередь за рекой. – «До сих пор разрушались только дела рук человеческих, теперь же очередь доходила до дела извечного, нерукотворного... Борьба с природой восприяла начало...»

И река становится искусственным морем – правда, всего на один день. Когда с трудом утвержденная плотина рушится, Угрюм-Бурчеев решает оставить место, где «не повинуются стихии». Этот эпизод видится зловещей, гротескной карикатурой Исхода – истории скитаний в пустыне израильского племени под водительством Моисея. Новый пророк ведет глуповский народ к земле обетованной.

Знаменитая развязка романа – приход **Оно** - трактовалась литературоведением различно. Первая точка зрения (А.С.Бушмин, Е.И.Покусаев) стоит на том, что в образе грозного **Оно** Щедрин изображает революцию. Вторая (поддержанная, например, Д.П.Николаевым), напротив, видит здесь пророчество о наступлении еще более жестокой реакции.

Взаимоисключающие мнения наводят на мысль, что финал следует понимать в более общем смысле. В нем отчетливо различимы очертания Апокалипсиса:

«Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч <...> Воздух в городе заколебался, колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и метались по полю, не находя дороги в город. **Оно** близилось, и по мере того как близилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло... глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца.

Оно пришло...

<...> История прекратила течение свое».

Непосредственный источник реакции на угрюм-бурчеевские предприятия – природа, шире – космос; на них начинает уже распространять свои притязания власть – «идиотство, не нашедшее себе границ», в характеристике автора. По логике вещей, единственно возможный исход – эсхатологический. Идиотство агрессивно: не встретив сопротивления в социуме, оно атакует природу, мироздание, норовит переустроить Вселенную, посягает на права Бога. – «Погасить солнце, провертеть в земле дыру, через которую можно было бы наблюдать за тем, что делается в аду, - вот единственные цели, которые истинный прохвост признает достойными своих усилий...». Концом таковых усилий может быть не иначе как та или другая мировая катастрофа.

Таков смысл прогноза Щедрина. Автор не берется предсказывать, какую конкретно форму эта катастрофа примет: военную, социальную, экологическую – ясно только, что

сохранение и бесконечное воспроизведение глуповской системы отношений власти и народа добром кончиться не может.

Интересно, что даже мистик Д.Л.Андреев находит вполне земные, не-мистические основания, позволившие Щедрина заглянуть в будущее: «вглядывание мыслителя в типичные образы отечественной истории и в ее тенденции привело его к пророчеству о том, что тираническая тенденция, проявлявшаяся и в Бироне, и в Павле, и в Аракчееве, и в Николае, достигнет своей кульминации лишь в грядущем, и тогда появится на вершинах власти **тот...**»

Изумительная точность предсказаний Щедрина в определенном смысле той же природы, что точность расчета, выполненного по математической формуле. Даже портретное сходство объяснимо: да, Угрюм-Бурчеев и внешне похож на Сталина, но также и на Аракчеева, и на Николая I... все они **схожи друг с другом**: ведь *угрюм-бурчеевщина* - их «общий знаменатель», да и на кого может быть похож поборник казарменной идеи, как не на солдафона? Щедрин создает обобщенную модель тоталитарно-полицейского государства, опираясь на которую, можно вывести заключение для всех подобных случаев. Военные поселения Аракчеева и сталинский ГУЛАГ – звенья общей цепи.

Одновременно с «Историей одного города» писатель работал над циклом «Помпадуры и помпадурши» (1863-1874), представлявшим «градона начальников» крупным планом.

24.2. Сатирические типы щедринских циклов. Образы «хозяев жизни» и эволюция либерального поколения 1830-40-х гг.

Героям своей новой книги сатирик приспособил прозвище, почерпнутое из истории. Фамилия любовницы Людовика XV превратилась в имя нарицательное (мужского рода). *Помпадуры* – люди, вознесенные к власти не по заслугам, попавшие «в случай», как говорили в XVIII веке. *Помпадурши* – спутницы *помпадуrows*, фаворитки фаворитов.

Помпадурство, как его видит Щедрин, явление вовсе не частное. Оно не сводится к фаворитизму в узком смысле слова. Любой некомпетентный администратор, оказавшийся на своей должности не благодаря своим деловым способностям, а вопреки их отсутствию – *помпадур*. Любой, уверенный, что эта должность существует исключительно для удовлетворения его личных потребностей, а власть – это возможность делать что хочешь, – *помпадур*. Закон для *помпадура* – книга, стоящая «в шкафу», которую при случае не грех и положить под себя, чтобы показать потрясенным обывателям, где подлинное его, закона, место. И такое *помпадурство*, к несчастью, – более правило, чем исключение русской жизни.

«Сделайте меня губернатором – я буду губернатором; сделайте цензором – я буду цензором. <...> Всем быть могу; могу даже быть командиром фрегата «Паллада»...» - вот кредо помпадура, свято убежденного, что власть довлеет сама себе, что никаких познаний для нее не требуется. Историческим прототипом этого высказывания послужила знаменитая верноподданническая фраза писателя Н.В.Кукольника: «Прикажет государь, завтра же буду акушером». Впрочем, и здесь для современного читателя просвечивает печально неизменяющаяся историческая перспектива: нынешний чиновник так же убежден, что может руководить чем угодно, не будучи специалистом: всё, что требуется – быть преданным власти, «колебаться вместе с линией партии».

Помпадуры бывают и драконствующие (Феденька Кротиков), и либеральные (Митенька Козелков), но помпадурский либерализм – бессмысленное пустословие.

Полемика псевдоубеждений сводится к тому, что «консерваторы» призывают: «шествуй вперед, но по временам мужайся и отдыхай!», а «красные» возражают: «отдыхай, но по временам мужайся и шествуй вперед!»

В конечном счете, как и в «Истории одного города» (градоначальничества Прыща и дю Шарю), наилучшим *помпадуром* оказывается тот, который ни во что не вмешивается («утопия» «Единственный»). Начальник-бездельник предпочтительнее всех «деятелей», потому что (ядовито замечает автор) «даже малый каменный дом все-таки лучше, нежели большая каменная болезнь».

И даже благие намерения ничему дельному не учившегося и ни на что не способного чиновника сводятся в лучшем случае к изданию указов о прекращении холеры (которым холера не повинуется) или о разрешении курить на улицах - впрочем, с исключениями, коих следует 81 пункт. (И тут опять приходит на память Беневоленский из «Истории одного города», с его манией к законодательству и «Уставом о добропорядочном пирогах печении».)

Пустота, бессодержательность проникают во все сферы жизни. Вроде бы идет эпоха реформ – но пресса опасается их обсуждать. – «Приступаю к чтению передовой статьи. Начала нет; вместо него: *Мы не раз говорили*. Конца нет; вместо него: *Об этом поговорим в другой раз*. Срединка есть. Она написана пространно, просмакована, даже не лишена гражданской меланхолии, но, хоть убей, я ничего не понимаю. Сколько лет уж я читаю это *поговорим в другой раз!* Да ну же, поговори! – так и хочется крикнуть...»

Кто пишет эти странные передовицы? Старые знакомцы русского читателя! Щедрин здесь впервые прибегает к приему, которым в дальнейшем будет широко пользоваться: использование классических литературных типов. Оно позволяет показать перемены, случившиеся в обществе за последние годы и десятилетия. И среди сподвижников помпадуров, помимо Ноздрева, Скотинина и Держиморды, оказываются... Рудин и Волохов, Лаврецкий и Райский. - «Лаврецкий в это время уже являл собой только жалкое подобие прежнего Лаврецкого. Он до того ожирел, что лишь с трудом понимал, какие идеи – либеральные и какие – консервативные». - Дворянское Гнездо после реформы перестало приносить доход, и жалованьем пренебрегать не приходится. Райский «не решался выйти в отставку, потому что боялся огорчить бабушку...»

Так возникает вторая тема книги: нравственная деградация вчерашних «героев времени», потускневших после утраты независимых доходов. Обе темы получают свое развитие в последующих циклах.

Сатирическое обозрение «Господа ташкентцы» (1869-72) подхватывает «помпадурскую» тему. Происхождение названия таково: в 1865 г. Россия, «покорявшая» Среднюю Азию, добралась до Ташкента. Скоро Ташкент стал центром Туркестанского генерал-губернаторства, и туда (в теплое, еще не разграбленное местечко, вдали от ревизирующего ока) хлынула орда чиновников-взяточников. Если они много себе позволяли в столицах, то можно вообразить ташкентский «беспредел»! Название города прочно утвердилось в рубрике уголовной хроники.

Ташкентство, опять-таки, ставится Щедриным в прочную связь с некомпетентностью, всегда готовой по первому манию «устремитесь куда глаза глядят»: «Ежели мы не изобрели пороха, то это значит, что нам не было это приказано; ежели мы не опередили Европу на поприще общественного и политического устройства, то это означает, что и по сему предмету никаких распоряжений не последовало. Мы не виноваты. Прикажут – и Россия завтра же покроется школами и университетами; прикажут – и просвещение, вместо школ, сосредоточится в полицейских участках. Куда угодно, когда угодно и всё, что угодно. Литераторы ждут мания, чтоб сделаться акушерами; повивальные бабки стоят во всеоружии, чтоб по первому знаку положить начало родовспомогательной литературе».

Ташкентство – обобщенный образ «азиатских» методов власти и действия: «Как термин отвлеченный, Ташкент есть страна, лежащая всюду, где бьют по зубам и где имеет

право гражданственности предание о Макаре, телят не гоняющем...». Оно преспокойно уживается даже с внешними признаками цивилизованности. Ташкент находится «там, где дерутся и бьют»; он – «в нравах и в сердце человека»:

«Всякий, кто видит в семейном очаге своего ближнего не огражденное место, а арену для веселонравных походов, есть ташкентец; всякий, кто в физиономии своего ближнего видит не образ Божий, а ток, на котором может во всякое время молотить кулаками, есть ташкентец <...>. Человек, рассуждающий, что вселенная есть не что иное, как выморочное пространство, существующее для того, чтоб на нем можно было плевать во все стороны, есть ташкентец...»

Ташкентцы – «цивилизаторы», чиновники-казнокрады, жандармы, продажные адвокаты, благонамеренные дураки, которые травят инакомыслящих: «стриженных» девиц и «волосатых» юнцов (вспомним отзыв Павла Петровича о Базарове: «Этот волосатый...»). *Ташкентец* – запуганный обыватель, который покорно снимает штаны, когда к нему являются на квартиру с розгами, и начинает возмущаться только тогда, когда выясняется ошибка.

Обыгрывая ассоциативную цепочку *Ташкент – Азия – бараны*, Щедрин создает иронический образ баранов-обывателей, которые «к стрижке ласковы <...>, подгибают под себя ноги и ждуг...», и «баранины» – жратвы, поживы. *Жрать* и *рубль* – два неизменных девиза на знамени *ташкентца*. Конечная инстанция его посягательств – народ, «человек, питающийся лебедью»; на его трудах создается ташкентское благополучие. В четырех очерках «Ташкентцы приговорительного класса» представлены биографии молодых людей, приуготовляющих себя к подвигам на этой благодатной ниве. Государство для *ташкентца* – бездонный карман, ждущий его приватизаторских усилий, и они оформляются в проекте: «О предоставлении <...> в беспоплидную двадцатилетнюю эксплуатацию всех принадлежащих казне лесов для непременно оных, в течение двадцати лет, истребления». Новейшие финансисты предстают не творцами какого-то современного жизненного содержания, а оголтелыми хищниками, по чьим следам расстилается пустыня.

Ташкентец-администратор – тоже разрушитель по своей природе, потому что в приказном порядке как-то способнее уничтожать, чем творить. – Представьте себе, – пишет Щедрин, – что директор департамента приказывает столоначальнику: «Любезный друг! я желал бы, чтобы вы открыли Америку».

«Я не берусь утверждать, чтоб столоначальник осмелился возразить, но он все-таки поймет, что открытие Америки совсем не его ума дело. Поэтому, всего вероятнее, он поступит так: разошлет во все места запросы, и затем постарается кончить дело измором.

Но пускай тот же директор тому же столоначальнику скажет: «Любезный друг! я желал бы, чтобы вы всех этих Колумбов привели к одному знаменателю!»

Вы не успеете оглянуться, как Колумбы подлинно будут обузданы, а Америка так и останется неоткрытою».

Однако самым пугающим видится то, что сатирик именуется «преемственностью Ташкентов». Одни формы азиатчины сменяются другими, и конца этой череде не предвидится. – «Я вижу людей, работающих в пользу идей несомненно скверных и опасных и сопровождающих свою работу возгласом: «Пади! задавлю!» и вижу людей, работающих в пользу идей справедливых и полезных, но тоже сопровождающих свою работу возгласом: «пади! задавлю!» Я не вижу рамок, тех драгоценных рамок, в которых хорошее могло бы упразднить дурное без заушений, без возгласов, обещающих задавить».

В этих обстоятельствах «тонкая примесь цивилизации» в виде «устности и гласности» превращается просто-напросто в пикантный соус, который поощряет все большую прихотливость ненасытного ташкентского аппетита. Таковы были первые, малоутешительные итоги российских реформ, подведенные Щедриным.

В «Господах Молчалиных» (1874-1878) развивается вторая тема, обозначившаяся в «Помпадурах и помпадуршах»: унижительная эволюция либерального поколения

грибоедовско-тургеневской эпохи. История ее незатейлива. Чацкий после своего отъезда из Москвы имел неприятности и года полтора «высидел в узах», после чего существенно полинял в своих либеральных взглядах: директорствовал в департаменте, женился на Софье, а после реформы, оставшись без крестьян, остановился на мысли, что «хороша свобода, но во благовремении». Между делом проскальзывает и информация, что Загорецкий доводится Чацкому отдаленным родственником.

Жесткую оценку получают и тургеневские герои. Рудин, вернувшийся из Европы, возглавляет департамент «Распределения богатств». Но года через три, ничего не распределив и соскучившись, уезжает обратно, да и департамент уже переформирован в «Предотвращения и Пресечения». И опять компромат: Рудин, оказывается, племянник Репетилова.

Почему Щедрин так немилостив к вчерашним кумирам и страдальцам, русским *лишним людям*? На его взгляд, они оказались ниже своей репутации и призвания. Кому много дано, с того много спросится. И в новых условиях пореформенной жизни эти люди показали себя не с лучшей стороны: «родственные связи» с Загорецким и Репетиловым указывают, что Щедрин увидел в них просто несколько более искусных и образованных пустословов, которые не столько, пожалуй, изменились, сколько вполне выявили себя.

И внешне и внутренне неизменными остались Скотинины, Ноздревы, Держиморды, Репетиловы... Сыновья Репетилова и Чичикова подались в адвокаты, Молчалин женился на воспитаннице Хлестовой...

Но отношение к Молчалину у сатирика сложнее.

Господа Молчалины – добродушные по природе *маленькие люди*, прозябающие в сумерках современности: там, где человек покрупнее расшибет себе лоб, они своим сумеречным зрением различают счастливую область умеренности и аккуратности. Имя им – «и другие». Это герои эпохи, именуемой «переходной», и автор дает ей развернутую характеристику:

«Я, с своей стороны, нахожу, что все усилия оправдать жизненный сумбур какими-то таинственными переездами из одной исторической области (известной) в другую (неизвестную) – по малой мере бесплодны. <...> Человек <...> слишком склонен утешать себя тем, что зло есть плод переходных порядков и что, погодите, не нынче, так завтра – все установится прочно на своих местах, и тогда добродетель предстанет во всем сиянии торжества. Но вот проходят годы, десятки лет, столетия; добродетель давно уже воссияла, а толку все нет. В ушах все с тою же назойливостью жужжит бесконечная, за душу тянущая песня: «вот погодите, не нынче, так завтра...». Где ручательство, что она не будет жужжать и впредь десятки и сотни лет? Нет, видно есть в Божьем мире уголки, где все времена – переходные...»

И в этих уголках счастливейший удел – *Молчалиных*, которым и полицейский надзиратель, и история могут выдать только один аттестат: «ни в чем не замечен». Между тем даже к Сенекам и Галилеям история относится «с некоторой придирчивостью, а сообразите-ка, много ли Галилеев найдется у нас, например, в Колтовской <окраина Петербурга>?»

Наверное, «ни в чем не замечен» – не лучший из возможных аттестатов, но чем он хуже заключения: «заклеймил себя неувядаемым позором во время и т.д.». «Ни в чем не замечен» – значит: послушлив, благонадежен, исполнителен... Известность *Молчалиных* не преступает пределов той устричной скалы, к которой прикреплены их раковины. И «какой суд в целом мире найдет хотя единую вину за человеком, которому имя „и другие“?» Идеал «умеренности и аккуратности» заставляет их избегать крайностей.

В то же время, напоминает Щедрин, при безотчетном посредстве этих людей, их руками творится зло: «не забудем, что Джеффризы <в значении: □судья-палач□> ничего не могли бы, если бы у них под руками не существовало бесчисленных легионов Молчалиных». В книге возникает выразительный образ: рассказчик видит, как Молчалин, вернувшись домой «с обгаренным бессознательным преступлением руками», начинает

этими руками разрезать пирог с капустой. На невольное восклицание: «Вспомните, ведь у вас руки...» - он спокойно замечает: «Я вымыл-с»... Это пилатовский жест, но без сознательности Пилата.

Молчалины проникли во все департаменты, *Молчалин* издает либеральную газету «Чего изволите?», которая прибегает к дерзновенным выражениям: «осмеливаемся высказать» или «позволяем себе думать»... Чувствуется веяние новых времен: «даже оппозиция считается не вредною, если она не вредит».

У *Молчалиных* есть и свой крест. Исполнители предначертаний начальства, они вынуждены сносить его самодурные выходки. – «Ах, если б не дети!» - восклицают они в отчаянии. И от детей приходит самая страшная кара: молчаливое осуждение. Они избирают свой путь жизни, часто приводящий их к конфликту с всемогущей системой. И тогда в личную жизнь *Молчалиных* вторгается подлинная трагедия, приносящая им минуты прозрения.

Если дистанция между Чацким и фамусовским обществом у Щедрина оказалась, как замечает А.С.Бушмин, полемически сокращена, то по отношению к Молчалину происходит обратное. К *маленькому человеку* Щедрин снисходительнее, чем к *лишнему*, потому что видит в нем главным образом жертву обстоятельств. Заурядность *Молчалиных* смягчает их оценку. Что с них взять?! Сатира «Господ Молчалиных» - не столько обличающая, сколько разъясняющая.

Сатирический роман «Дневник провинциала в Петербурге» (1872) опять сводит воедино обе темы: шкурничество интеллигенции и лихорадку наживы, охватившую пореформенную Россию. В воздухе, казалось, пахнет «бешеными деньгами» (1870 – премьера одноименной пьесы А.Н.Островского). Совершается настоящий «исход» «провинциалов» в Петербург, где они азартно гонятся за железнодорожными концессиями, основательно полагая это предприятие настоящим золотым дном. (Через руки concessionеров проходили крупные суммы; вдобавок дороги, расчетливо проводимые ими через собственные земельные владения, многократно удорожали стоимость этих последних.)

Похождения героя-провинциала приводят его и на судебный процесс, и на статистический конгресс, где среди делегатов он находит старых знакомых: Аркадия Кирсанова, Берсенева, Рудина, Лаврецкого, Веретьева... целую плеяду тургеневских персонажей.

« - Рудин! <...> ведь вы в Дрездене на баррикадах убиты! – воскликнул я вне себя.

- Толкуйте! Это все Тургенев сказки рассказывает!»

К ним присоединяются Волохов и Иван Иванович Перерепенко, который все еще ведет свою тяжбу с Иваном Никифоровичем, но, тем не менее, прибыл на конгресс - с докладом... о тушканчиках.

Жалкое положение статистики в России предопределялось нежеланием власти смотреть в зеркало цифр (недаром Г.И.Успенский задумает потом очерки о «живых цифрах»). Вот почему труды «конгрессменов» оказываются лептой в сокровищницу *пенкоснимательства*.

Именем *пенкоснимательства* сатирик удостоил деятельность российской научной и художественной интеллигенции, включая прессу. Ее лозунг Щедрин не выдумал, а взял из жизни: «Наше время – не время широких задач!»

Мысль небезопасна – стало быть, в ход идет имитация мысли, словоблудие – надо же как-то жить! И желательно хорошо... Редактор газеты «Старейшая Всероссийская Пенкоснимательница» Менандр Прелестнов в задушевной беседе за рюмкой признается, что публикация статьи «О необходимости содержания козла при конюшнях» не украшает его газету... но в оправдание свое рассказывает трогательную автобиографическую притчу о дитяти, задолжавшем за «леденцы, грецкие орехи и пастилу в палочках».

И вот интеллигенция усердно зарабатывает себе на пастилу! Трудится экономист, собирая материал для исследования «Куда несет наш крестьянин свои сбережения?» («В

казначейство»? – простодушно предполагает Провинциал.) Трудится историк, сочиняя статью «К вопросу о том: макали ли русские цари в соль пальцами или доставали оную посредством ножей?» Трудится филолог, автор диссертации «Русская песня: *Чижик! чижик! где ты был?* перед судом критики». Исследование мавританского подлинника *Чижика* убеждает его в заимствованном происхождении сюжета – там сказано: «на Гвадалквивире воду пил». – «Всю Европу, батюшка, изездил, чтобы убедиться в этом!»

Но максимальная сила щедринского удара приходится, естественно, на журналистику и литературу. – «За отсутствием настоящего дела и в видах безобидного препровождения времени, учреждается учено-литературное общество под названием «Вольный Союз Пенкоснимателей». «Вольность» его утверждает себя «в свободе от грамматики, этого старого, изжившего свой век пугала». Устав Союза гласит:

«В члены Союза Пенкоснимателей имеет право вступить всякий, кто может безобидным образом излагать смутность испытываемых им ощущений. Ни познаний, ни тем менее так называемых идей не требуется. Но ежели бы кто, видя, как извозчик истязует лошадь, почел бы за нужное рядом фактов, взятых из древности или из истории развития современных государств, доказать вред такого обычая, то сие не токмо не возбраняется, но именно и составляет тот высший вид пенкоснимательства, который в современной литературе известен под именем «науки». <...>

Обо всем рассуждать с таким расчетом, чтобы никогда ничего из сего не выходило. <...>

По наружности иметь вид откровенный и смелый, внутренне же трепетать. <...>

Усиливать откровенность и смелость по мере того, как предмет, о котором заведена речь, представляет меньшую опасность для вольного обсуждения. Так, например, по вопросу о ношении некоторыми городскими на виду блях надлежит действовать с такою настоятельностью, как бы имелось в виду получить за сие третье предостережение. <Цензурная мера, за которой следовало закрытие издания> <...>

Ежеминутно обращать внимание читателя на пройденный им славный путь. <...>

Обнадеживать, что в будущем ожидает читателей еще того лучше».

Сатирика всю жизнь преследовали упреки и окрики, смысл которых сводился к тому, что он подрывает общественные идеалы, «краеугольные камни», на которых общество покоится. Так Щедрин пришел к мысли, сформулированной им в письме к Е.И.Утину 2 января 1881 года: исследовать сами эти идеалы: семью, собственность, государство. И оказалось, «что в наличности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода <печати>, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются». Миром управляют призраки.

Литературным результатом этого исследования стал цикл «Благонамеренные речи» (1873-76).

Это серия художественно-публицистических очерков, крупным планом представляющих «краеугольные камни», а в действительности – гигантские фикции, дымовые завесы, обеспечивающие спокойствие и безопасность тех, кто под их прикрытием обдeldывает свои грязные делишки. Попытка потревожить их в этом почтенном занятии, естественно, вызывает вопли о «потрясении основ» и необходимости немедленно «обуздать» «потрясателей».

Вот почему «Благонамеренные речи» открываются рассуждением о лжи и лгунах. Лгуны, рассуждает Щедрин, бывают двух сортов: лицемерные и искренние. Первые втихомолку потешаются над собственной демагогией и обманутыми ею дурачками; вторые твердо в нее верят, но от того ложь не перестает быть ложью.

«Лицемерные лгуны суть истинные дельцы современности. Они лгут, как говорилось когда-то, при крепостном праве, «пур ле жанс» <в знач.: □напоказ□>... Они забрасывают вас всевозможными «краеугольными камнями», загромождают вашу мысль всякими «основами» и тут же, на ваших глазах, на камни паскудят и на основы плюют. <...> Это ревнителы тихого разврата...

Лгуны искренние <...> бросают в вас краеугольными камнями вполне добросовестно, нимало не помышляя о том, что камень может убить. <...> Это угрюмые люди, никогда не покидающие марева, созданного их воображением, и с неумолимой последовательностью проводящие это марево в действительность».

При этом первый сорт лгунов представляется даже более сносным: возможно, лично каждый лицемер «во сто крат омерзительнее, чем лгун-фанатик, но личный характер людей играет далеко не первостепенную роль в делах мира сего. Я от души уважаю искренность, но не люблю костров и пыток, которыми она сопровождается, в товариществе с тупоумием. Нет ничего ужаснее, как искренность, примененная к насилию, и общество, руководимое фанатиками лжи, может наверное рассчитывать на предстоящее превращение его в пустыню».

Несомненно, что когда Щедрин писал этот последний пассаж, ему вспомнился Угрюм-Бурчеев на фоне разоренного Глупова...

Итак, что такое современное Государство? Как понимает его гражданин этого самого государства? А никак. Чиновники путают его - кто с начальством, кто с казной, кто с родной колокольной... Простолюдин не видит за этим словом ничего, «кроме станového и повинностей»... Образованные люди благородно кивают на Европу: дескать, вот где настоящее государство – «продукт собственной истории народов», а не случайная административная поделка, устроенная «ради наибольшей легкости административных воздействий» (очерк «В погоню за идеалами»).

А так ли это? О степени жизненности любой идеи, пишет автор, можно судить только по отношению к ней масс. И в Европе, как в России, люди культуры видят в идее государственности «базис для известного рода профессии», дающей доход; народ ее игнорирует вовсе. Государство ограждает собственность и безопасность, охраняет предприятия своих граждан «против завистливых притязаний одичалых масс»... Но к кому это относится? К обеспеченному меньшинству. А вот крестьянка Домна, родившая двенадцать сыновей: четырех взяли в солдаты, двоих – в ополченцы. - Они служат государству! - утешают ее, но глупая старуха «наполняет воздух своим воем и антигосударственными причитаниями». Какую ее (и всех «одичалых масс») собственность и безопасность это государство обеспечивает? А вот отбирать оно умеет хорошо...

Вот почему, заключает Щедрин, отчаявшиеся французские пролетарии «ударилась в коммуну» (события 1870 года), а поставленные под ружье крестьяне во время прусской войны массами бежали с поля сражения. – «Первые не понимали, **что** они разрушают, вторые – **что** им предстоит защищать. И в том и в другом случае – уверенность, что формы правления безразличны и что все они имеют в виду только вящее утучнение и без того тучного буржуа, уверенность печальная и даже неосновательная, но тем не менее сообщающая самому акту всеобщей подачи голосов характер чистой случайности».

А когда у избирателей такое понятие о государстве, чем выборы предпочтительнее метания жребия?

Таково политическое и государственное сознание в современном обществе. Между тем «благонамеренные» бдят, ограждая себя от всякой неблагонамеренности. В очерке «Охранители» обыватели наперебой доносят во все инстанции на дворянина Парначева, который имеет привычку беседовать с крестьянами. Местный поп негодует: крестьяне прониклись «неистовыми мыслями», будто дождь не от Бога, а от облаков. Кабатчик ябедничает, что Парначев не снял фуражки в трактире при исполнении государственного гимна. – «Каммуны делает, протолериат проповедует, прокламацию распускает...» - Доказать свои утверждения «благонамеренные», однако, не могут, и их досада выливается в восклицании: «Стало быть, господину Парначеву так-таки ничего и не будет!!»

Один из достойнейших столпов Государства, молодой прокурор, получив в свои руки дело об участниках «Общества для предвкушения гармоний будущего» (воспоминания Щедрина о «пятницах» у Петрашевского!), раздувает из него громкий процесс, припутав 83 человека, дабы сделать себе на этом имя («Переписка»).

Уровень нравственного сознания «благонамеренного» общества, его практическая жизненная философия отражены очерком «В дороге». Он строится на выразительном лейтмотиве: это словечко «дурак», на каждом шагу звучащее в ушах рассказчика. Правда, адресовано оно не ему. Ему говорят поделикатнее: «Уж очень вы, сударь, просты!» Глупость, с точки зрения обывателя, - неиспользованная возможность смошенничать. Вы могли обыграть в карты и не обыграли, вы ничего не украли, управляя чужим именем, вас надули при покупке: «очень уж вы просты!» И кругом назойливо звучит хор голосов, захлеб обсуждающих целую вереницу обманов и ротозейств, с одним и тем же припевом: «дурак, а дураков учить надо». Отдал расписку, не получив еще денег – дурак! Воры обчистили – дурак! Давали взятку, не взял – дурак!

«Я слышу наглый панегирик мошенничеству, присваивающему себе наименование ума», - резюмирует рассказчик. Это и есть основание святыни Собственности. В смутных сумерках законодательства, при замешательстве тех, кому препятствует честность или нерасторопность, растут, как грибы, новые состояния и новые дельцы. Им Щедрин дает кличку *чумазый*. Это нувориш (□*новый богач*□ – новый русский, как сказали бы позднее); человек, не обремененный даже поверхностной культурой, но увертливый и цепкий, знающий, что почем. *Чумазые* поднимаются из низов, потихоньку-полегоньку прибирая к рукам разоренные, расстроеныя имения, с которыми помещик не знает, что теперь и делать. Зато они знают. Прожженный и пройдошливый *чумазый* - столп современного принципа Собственности (точнее, **собственной собственности**). Иными словами, под именем Собственности выступает беззастенчивое Стяжательство, грабеж среди бела дня. Сатирик показывает карьеры этих новых дельцов: Дерунова (очерки «Столп», «Кандидат в столпы», «Превращение»), Стрелова («Отец и сын»), Хрисашки Полушкина («Опять в дороге»). В более позднем цикле «Убежище Монрепо» сатирик дает такое определение типа:

«Повторяю: это совсем не тот буржуа, которому удалось неслыханным трудолюбием и пристальным изучением профессии (хотя и не без участия кровопивства) завоевать себе положение в обществе; это – просто праздный, невежественный и притом ленивейший забулдыга, которому, благодаря слепой случайности, удалось уйти от каторги и затем слопать кишасие вокруг него массы „рохлей“, „ротозеев“ и „дураков“».

Наконец, Семья. Тема вводится очерком «По части женского вопроса», который отзывается на трескотню, поднятую по поводу женской эмансипации. Сама разухабистость и легкомыслие, с которыми пресса игриво скачет вокруг этой «пикантной» темы, демонстрирует счастливую первобытность взгляда на женщин и на отношения полов. Семья превращается в алиби, покрывающее тривиальный разврат («Еще переписка»), отношения между ее членами держатся почти исключительно имущественными интересами («Семейное счастье»).

«Кузина Машенька» в одноименном очерке из хрупкой, поэтической *тургеневской девушки* превращается в расчетливую, властную хозяйку имения и в следующем очерке («Непочтительный Коронат») лишает материальной поддержки сына, задумавшего против ее желания поступить в Медицинскую академию. Несклонность Короната подчиниться ее прихоти Машенька расценивает как бунт против Бога и заповеди «повиноваться родителям». От этих очерков, да еще от «Семейного счастья» потянутся линии сразу к двум романам Щедрина: «Господа Головлевы» и «Пошехонская старина». Они посвящены преимущественно семейной теме, что свидетельствует о ее важности для писателя.

Имя Иудушки мелькает уже в «Непочтительном Коронате» («А мы, маменька, мимо усадьбы Иудушки Головлева проезжали – к нему маленькие Головлята приехали...») Щедрин собирался разработать эти закадровые образы в пределах цикла (отдельные главы «Господ Головлевых» публиковались как продолжение «Благонамеренных речей»), но позднее стало ясно, что они требуют для себя самостоятельной площади.

24.3. «Господа Головлевы» - переосмысление тургеневских тем

В 1875-76 г.г., когда Салтыков по совету врачей (здоровье его было уже серьезно подорвано) отдыхал за границей, в Бадене, Ницце и Париже, была написана основная часть «Господ Головлевых». А в 1880 г. прибавилась еще одна, последняя глава.

Образ главного героя, по свидетельству автора, нарисован с Дмитрия Евграфовича Салтыкова, сутяги и кляузника, рассорившего его со всем остальным семейством во время раздела наследства скончавшегося Сергея Евграфовича, их младшего брата. Другой персонаж «Господ Головлевых», Степка-балбес, также имел прототип: брата Николая, а Арина Петровна – сама мать, Ольга Михайловна Салтыкова. Деление детей на «любимых» и «постылых» - это тоже писатель увидел в родительском доме. Но, конечно, Салтыков менее всего имел в виду создание сатиры на членов своего семейства. Речь о том, что тягостные впечатления, вынесенные им из своего детства, вывели его не только к общей для реалистов проблеме влияния среды на личность, но и к раздумьям о распаде современной семьи, извращении ее сущности.

Из всех произведений Щедрина «Господа Головлевы» наиболее близки к традиционному роману, притом роману семейно-психологическому. Но этот, тургеневский по форме, роман по содержанию своему был, скорее, гоголевским. Головлевское «дворянское гнездо» обитаемо «мертвыми душами».

Вспомним, что история Плюшкина в гоголевской поэме сопровождается рассказом о разрушении его семейства, от которого он остается одиноким выморочным осколком. А болезнью пустословия и пустомыслия заражен другой герой Гоголя: Манилов. И Манилов, и Чичиков, и все гоголевские герои, имеющие привычку витийствовать, напускают туман именно «благонамеренных» речей, скрывающих их подлинные намерения либо отсутствие всяких намерений. Критик и поэт И.Ф.Анненский писал («Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье»), что Фемистоклос Манилов состарился в Порфирия Головлева.

Головлевство, по замечанию Е.И.Покусаева, порождает разные характеры. Пустослов и лгун Иудушка – только самый пышный цветок на этом дереве. Но там же и выживающий из ума старый «шут» Владимир Михайлыч, бесцветный Павел, пропащий, забубенный Степан, талант которого уходит на пустыки, восторженная, но слабая Аннинька, малодушный Петенька... Арина Петровна – единственно энергичная и инициативная представительница всего семейства; однако ее успешное стяжательство в конце концов даже от нее самой не может закрыть страшной бессмыслицы: «Всю жизнь слово «семья» не сходило у нее с языка; во имя семьи она одних казнила, других награждала; во имя семьи она подвергала себя лишениям, истязала себя, изуродовала всю свою жизнь – и вдруг выходит, что семьи-то именно у нее и нет!» И заново сделает для себя это открытие в конце романа Порфирий Владимирович: «Что такое! что такое сделалось?! – почти растерянно восклицал он, озираясь кругом, - где... *все?*..»

Невозможно назвать семьей то, что держится на отношениях собственности исключительно. А другого ничего и нет. Выброшенным «постылому» сыну «куском» - частью наследства стремится отделаться Арина Петровна от Степки-балбеса; из-за этого же промотанного «куска» его тихо сживают со свету, заточив во флигельке, где он окончательно дичает и спивается. Вокруг одра умирающего Павла собирается целая воронья стая родственников, у которых на уме ничего, кроме его завещания. Внучек-сирот Арина Петровна то и дело попрекает своим «хлебом-солью». И единственный раз Порфирий Владимирович трусит маменькина проклятия, сделав попытку несправедливо оттягать у нее старый тарантас. Посягнув на собственность – тяжкий грех. Когда же мать действительно его прокликает, Иудушка не может принять проклятие всерьез, потому что причина его самая мизерная: он всего лишь отрекся от собственного сына.

Внутренняя пустота, ничтожность героя изымает его из сферы всяких значительных деяний, даже в предательстве. Он – не *Иуда*, а *Иудушка*, «кровопивушка».

Щедрин дает Иудушке бесподобную речевую характеристику: иудушкины слова не просто юлят и виляют – каждое из них отмечено той же печатью мизерности, норовит превратиться в уменьшительное, даже там, где сопротивляется сама грамматика: *сахарцу*, *картофельцу*, *провизийцы*...

« - Кому нехорошо, а нам **горюшка** мало. Кому **темненько** да **холодненько**, а нам и **светлехонько**, и **теплехонько**. Сидим да **чаек** попиваем. И с **сахарцем**, и со **сливочками**, и с **лимонцем**. А захотим с **ромцом**, и с **ромцом** будем пить».

Другая выразительная деталь: из всех произведений классической русской литературы именно «Господа Головлевы» на первом месте по частоте употребления слова *Бог*. Не Достоевский, не Толстой – Щедрин. Чаще всего имя Божье звучит в самом «безблагодатном», по своей атмосфере, русском романе, главный герой которого вовсе не чувствует и не знает Бога, а только и горазд поминать его имя всеу, походя нарушая все его заповеди. Бога Иудушка превращает в ширму для личного употребления; той же цели служит и народная мудрость, законсервированная в поговорке. Речь Иудушки вся изузорена поговорками. На каждый случай жизни есть удобный, готовый к услугам афоризм: надо – такой, надо – эдакий. Он освобождает от личной мысли и ответственности. Паразитизм Иудушки – не только «экономической», но и интеллектуально-нравственной природы; всегда и во всем он существует на готовом, питается чужими соками, сам не производя ничего, кроме пустословия.

После выхода первых глав романа критика начала сравнивать героя с Тартюфом. Потому в III главе («Семейные итоги») Щедрин уточняет: «Во Франции лицемерие вырабатывается воспитанием, составляет, так сказать, принадлежность «хороших манер» и почти всегда имеет яркую политическую или социальную окраску». Лицемерие – декорация, благопристойная маска, при помощи которой те, кто плавают «в высотах общественных эмпиреев», держат в узде прочих, нелицемерно кишаших «на дне общественного котла».

Лицемерие вполне сознательно, и Тартюф может при случае свободно свою маску приподнять:

Есть запрещенные утехы – это да,
Но с Небом человек устроится всегда.
Для разных случаев, встречающихся в мире,
Наука есть о том, как совесть делать шире...

(Пер. М.Лозинского)

Мы, русские, - пишет Щедрин, - не имеем «сильно окрашенных систем воспитания» и растем как крапива у забора. А посему «между нами очень мало лицемеров и очень много лгунов, пустословов и пустосвятов. Мы не имеем надобности лицемерить ради каких-нибудь общественных основ, ибо никаких таких основ не знаем, <...> прозябаем, лжем и пустословим сами по себе». Что хуже – неизвестно. – «Если лицемерие может внушить негодование и страх, то беспредметное лганье способно возбудить доuku и омерзение».

Иначе говоря, Иудушка не знает и не подозревает ничего такого, что расходилось бы с его словами. Расправляясь со своими детьми, он прячется за фразы: «Бог непокорных детей наказывает» и «гордым Бог противится», но при этом не допускает мысли, чтобы они могли означать не то, что ему надо. Впрочем, ему недоступны и никакие мысли вообще, помимо ежедневных житейских и хозяйственных соображений.

В романе работает почти сказочный мотив «трех сыновей». Герою трижды дается возможность проявить себя человеком, хотя бы там, где последний приют *человеческого* – в сфере семейных отношений.

Первый из его детей на момент включения основного действия романа уже мертв. Порфирий Владимирович, придравшись к проявленной им якобы «непокорности», лишает

сына денежной поддержки, и дело кончается самоубийством. Иудушке достает душевной глухоты записать в календарь:

«23 ноября. Память кончины милого сына Владимира.

Покойся, милый прах, до радостного утра!

и моли Бога за твоего Папу, который в сей день будет неуклонно творить по тебе поминовение и с литургиею».

Мало того, он еще и сетует на погибшего, опутывая его драму сетью своего пустословия:

« - Ах, Володя, Володя! Всем ты был пайка, только тем не пайка, что папку оставил! <...> И что такое с ним вдруг случилось – и сам не понимаю! Жил хорошоохонько да смирнеохонько, <...> вдруг – бац! Ведь грех-то, представьте, какой! <...> на что человек посягнул! на жизнь свою, на дар Отца небесного! Из-за чего? зачем? чего ему недоставало? Денег, что ли? <...> Ну а ежели маловато показалось – не прогневайся, друг! У папы денежки тоже вот где сидят! Коли мало денег – умей себя сдерживать. Не всё сладенького, не всё с сахарцом, часком и с кваском покушай! Так-то, брат! <...> Ах, Володя, Володя! Нет, не пайка ты, бросил папку! Сиротой оставил!»

История гибели Володи восстанавливается для читателя в полном объеме как раз перед тем, как попадает в беду второй сын Порфирия Владимировича, Петенька. Еще одно произведение головлевской почвы, Петенька вырос слабохарактерным ничтожеством. Теперь ему грозит суд за растрату, и он приезжает в родное гнездо без надежды, гонимый одним только отчаянием, которое заставляет его просить у отца денег. Диалог отца и сына просто бесподобен:

« - Я, папенька, казенные деньги проиграл <...>

Иудушка ничего не сказал. <...>

- Я проиграл три тысячи, - пояснил Петенька, - и ежели послезавтра их не внесу, то могут произойти очень неприятные для меня последствия.

- Что ж, внеси! – любезно молвил Порфирий Владимирович. <...>

- Откуда же я возьму деньги? <...>

- Я, любезный друг, твоих источников не знаю. На какие ты источники рассчитывал, когда проигрывал в карты казенные деньги, - из тех и плати.

- Вы сами очень хорошо знаете, что в подобных случаях люди об источниках забывают!

- Ничего я, мой друг, не знаю. Я в карты никогда не игрывал – только вот разве с маменькой в дурачки сыграешь, чтоб потешить старушку. И, пожалуйста, ты меня в эти грязные дела не впутывай, а пойдём-ка лучше чайку попьём. <...> **Сам напутал – сам и выпутывайся. Любишь кататься – люби и саночки возить.** <...>

- Подумайте, однако ж, что со мной будет!

- **А что Богу угодно, то и будет,** - отвечал Иудушка, слегка воздевая руки и искоса поглядывая на образ».

Не сознательный цинизм, а какой-то блудливый инстинкт заставляет Иудушку укрываться под сень безупречно правильных сентенций: кто, в самом деле, поспорит со справедливостью пословицы? Она справедлива и в отношении Петеньки. Кто угодно был бы прав, напомнив ему про «саночки». И один только отец не имел права ее произнести: ни нравственного, потому что это благодаря также и ему Петенька стал тем, чем он стал, ни просто человеческого права – потому что это его сын взывает к нему о помощи. Смешно представить себе, чтобы Петенька призывал суд «подумать, что с ним будет». Это, бесспорно, не дело судей. Но это дело его отца. И когда Петенька прибегает к этому последнему, неотразимому аргументу, Иудушка отыскивает прямо-таки гениальный выход: а что Богу угодно, то и будет.

Каким-то непостижимым образом он оказывается не только прав, но чуть не свят, покорно склоняясь перед волей Господа. Когда Петенька напоминает: «Я – последний сын у вас», - Иудушка кротко отвечает:

« - У Иова, мой друг, Бог и всё взял, да он не роптал, а только сказал: Бог дал, Бог и взял – твори, Господи, волю свою!»

Склонность припутывать Бога ко всем своим паскудствам у Иудушки неистребима. Особенно она дает о себе знать в моменты его больших и малых предательств. Благочестивыми речами он изводит умирающего брата Павла, отлично зная, что тот его ненавидит и не выносит даже его присутствия:

« - Ах, брат, брат! какая ты бяка сделался! – продолжал подшучивать по родственному Иудушка. – А ты возьми да и приободришь! Встань да побеге! Труском-труском – пусть-ка, мол, маменька полюбуется, какими мы молодцами стали! Фу-ты! ну-ты!

- Иди, кровопивец, вон! – отчаянно крикнул больной.

- А-а-ах! брат, брат! Я к тебе с лаской да с утешением, а ты... какое ты слово сказал! А-а-ах, грех какой! <...> Вот я Богу помолюсь: может быть, ты и поспокойнее будешь... <...>

С последними словами он действительно встал на колени и с четверть часа воздевал руки и шептал. Исполнивши это, он возвратился к постели умирающего с лицом успокоенным, почти ясным.

- А ведь я, брат, об деле с тобой поговорить приехал, <...> ты меня вот бранишь, а я об душе твоей думаю. Скажи, пожалуйста, когда ты в последний раз утешение принял?

- Господи! да что ж это... уведите его! Улитка! Агашка! кто тут есть? – стонал больной».

Молитва в исполнении Иудушки – это всегда «шептание» и «трепетание губами», механический ритуал, смысл которого неизвестен. И так же он будет «молиться», когда в доме готовятся к родам Евпраксеюшки. Она собирается подарить Порфирию Владимирычу третьего ребенка, после Володи и Петеньки (умершего в больнице по дороге в ссылку). Но этот ребенок нужен Иудушке тем менее, что он незаконный и его появление обличает в отце не только распутника, но и плохого христианина: день его рождения указывает, что «грех» случился в самый Великий пост. Третий сын получает то же имя, что и первый, и так же, как от старших сыновей, отрекается от него отец. Ключница, явившись к хозяину за распоряжениями насчет младенца, застаёт его у икон:

«Он <...> встал перед образом, дабы еще раз подкрепить себя божественным собеседованием, а в то же время и Улите наглядно показать, что то, что имеет произойти вслед за сим, – дело не его, а богово. Улитушка, впрочем, с первого же взгляда на лицо Иудушки поняла, что в глубине его души решено предательство.

- Вот я и Богу помолился! – начал Порфирий Владимирыч и в знак покорности его святой воле опустил голову и развел руками».

«Святая воля» его – сдать новорожденного в воспитательный дом. В подкрепление Иудушка спешит добавить, что дома мальчик только избалуется: «А мне хочется, чтоб все у нас хорошо-хонько было. Чтоб из него, из Володьки-то, со временем настоящий человек вышел. И Богу слуга, и царю – подданный. <...> А счастье-то – еще бабушка надвое сказала – где оно? Иной и в палатах и в неженье живет, да через золото слезы льет, а другой и в соломку зароется, хлебца с кваском покушает, а на душе-то у него рай!»

Такой рай и готовит Иудушка для своего сына. Даже ключница не выдерживает этого срамословия и на иудушкино замечание: «Оттуда, слышь, и в учителя некоторые попадают!» - резко отвечает: «Из воспитательного-то? прямо генералами делают!»

Мир вокруг Иудушки неуклонно усыхает и съеживается. Наконец не остается ни одной жертвы, которую можно было бы опутывать клейкой паутиной словоблудия, и тогда она начинает собираться вокруг самого Порфирия Владимирыча. Как оба его брата, он уходит в запой, только особый: «запой праздномыслия». Так обозначает Щедрин процесс разрыва всех связей с реальностью и перемещения в воображаемый мир, погубивший некогда гончаровского Обломова: *аутизм* (см. раздел об И.А.Гончарове). Но и в грезах своих Иудушка остается все тем же:

«Он с утра до вечера изнывал над фантастической работой: строил всевозможные несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемыми собеседниками и создавал целые сцены, в которых первая случайно взбредшая на ум личность являлась действующим лицом. <...>

Он любил мысленно вымучить, разорить, обездолить, пососать кровь. <...> Он мстил мысленно своим бывшим сослуживцам по департаменту <...>. Это был своего рода экстаз, ясновидение, нечто подобное тому, что происходит на спиритических сеансах. Ничем не ограничиваемое воображение создает мнимую действительность, которая, вследствие постоянного возбуждения умственных сил, претворяется в конкретную действительность. <...>

Порфирий Владимирыч был счастлив. Он плотно запирает окна и двери, чтоб не слышать, спускает шторы, чтоб не видеть. <...> Он представляет себя невидимкою и в этом виде мысленно инспектирует свои владения, в сопровождении старого Ильи, который еще при папеньке, Владимире Михайловиче, старостой служил и давным-давно на кладбище схоронен. <...> В помощниках у Ильи старый Вавило служит (тоже давно на кладбище лежит)...»

Мотив *умертвия* в сценах фантастических мечтаний Порфирия Владимирыча получает какую-то жуткую выразительность. Постепенно его начинают окружать мертвецы. Встает из могилы и «добрый друг маменька», которую Иудушка дружески попрекает мотовством... В финале главы «Выморочный» граница между явью и бредовыми фантазиями окончательно пропадает, и уже невозможно понять, наяву или в мечтах Иудушка грабит неимущего мужичонку Фоку.

Через 4 года после публикации этой главы Щедрин дописал последнюю, ставшую развязкой романа: «Расчет». Заключительный фазис судьбы Порфирия Владимирыча открывается прибытием в головлевское «гнездо» больной Анниньки и рассказом о трагической судьбе сестер Погорельских, прошедших в своей «сценической карьере» все ступени последовательного падения. Любинька накладывает на себя руки; Аннинька приезжает домой умирать. Это последние жертвы Головлевки, бежавшие от ее постылого уклада, колотушек и попреков, от душных «умертвий» - в жизнь, для которой они не были приготовлены и которая раздавила их.

Эта глава вносит нечто новое в давно сложившееся представление о герое. А вернее, до конца вскрывает тот сюжетно-психологический потенциал, который заложен в его имени-прозвище. Иуда, согласно легенде, повесился. Иудушка, со всех сторон окруженный «серыми призраками», среди бесконечных пьяных ссор с Аннинькой, основу которых «составляли воспоминания о головлевских умертвиях и увечиях», к изумлению своему начинает понимать, что источник этих увечий – он сам.

Запоздалое пробуждение совести совершается на фоне мрачной, торжественной атмосферы Страстной недели. Но оно уже не может привести героя ни к чему, кроме желания «самому создать развязку». – «Есть такая развязка, есть!» - И Порфирий Владимирыч уходит ночью, в одном халате, из собственного дома в мокрую мартовскую метелицу, к погосту, где схоронена мать. Его закоченевший труп наутро находят при дороге.

Среди произведений Щедрина «Господа Головлевы» выделяются наличием психологически разработанных характеров, в то время как обыкновенно писатель ограничивался созданием социальных типов. Это сообщает роману острый драматизм, хотя он остается при этом романом сатирическим.

Два десятилетия, прожитые Россией после отмены крепостного права, давали уже материал для подведения итогов реформы. Салтыков и на личном опыте успел познакомиться с пореформенным укладом: в 1862 году он приобрел подмосковное имение, а через 15 лет, после малоуспешных попыток наладить там хозяйство, продал его и купил другое, под Ораниенбаумом. Злоключения человека, стремящегося употребить в дело новообретенные обществом свободы, легли в основу фабулы следующего цикла Щедрина: «Убежище Монрепо» (1878-79).

24.4. Пореформенная Россия в изображении Щедрина

Монрепо (фр.: *mon repos* – «мой отдых») – «типовое» название усадьбы, у Щедрина – символ тихого уголка, приюта отдохновения. Но конкретное наполнение этого символа получает неожиданно иронический смысл. Ни душевного покоя, ни удовлетворения от своих сельских трудов и досугов новый землевладелец не обретает.

Для начала он бессовестно обманут продавцом, действующим по той же, неизменной логике: поверил на слово? – дурак! Благоприобретенные владения оказываются с многочисленными прорухами и изъянцами. Засим герой Щедрина, твердо решивший начать свое хозяйство («положено начало свободному труду, и земля, следовательно, должна будет давать вдесятеро»), упирается лбом в те конкретные формы, которые получает русский «свободный труд».

Реформа оторвала крестьян от земли, а помещика – от крестьян. И обнаружилось, что механизм, двигавший крепостную «экономику», исчез, а нового нет. Помещик сам хозяйствовать сплошь и рядом не умеет (да и не может же он все делать сам!), а для крестьянина это – «не свое». Раньше был страх, работа из-под палки. Теперь земли, сдаваемые крестьянам в аренду, ими разоряются; на месте срубленной осинової рощи даже через 15 лет – одни пеньки, хотя осина растет быстро: «Стало быть, коров по ём пасут», - объясняют «умные мужички»-арендаторы.

Помещик, расположившийся вести новое хозяйство «по книжке», не берет в расчет множественных ущербов, доставляемых живой, не-книжной реальностью. А главное, сельскохозяйственные руководства никак не учитывают психологии русского «вольного работника», вчерашнего крепостного. В справочнике Бажанова говорится, что двое рабочих могут вспахать в день десятину земли. Но что значит «могут»? А если не вспашут – что тогда? «Доказывать ли, с Бажановым в руках, что священный долг каждого рабочего – вспахать не менее полудесятины?» Драться с ними? Судиться? Рассчитать небойкого работника? – но завтра другой «не допашет ровно столько же, а быть может, и больше».

Отпахав, наемник бросает инструменты под дождиком в поле и, на замечание хозяина, что их надо убрать под навес, – уберет, скрепя сердце. На второе замечание ответит: да что им сделается за ночь! На третье – «ответа не последует, но на лице прочтете явственно: ах, распостылый ты человек!» Четвертый раз напоминать уже не захочется.

Зато вокруг Монрепо, зорко наблюдая за сельскохозяйственными невзгодами помещика, кружит *чумазий*. Щедрин возвращается к характеристике этого типа: это «нечто на манер буржуазии», «новый культурный слой, состоящий из кабатчиков, процентчиков, железнодорожников, банковых дельцов и прочих казнокрадов и мироедов». Это – не новая экономическая сила, а «ублюдки крепостного права», рвущиеся «восстановить оное в свою пользу, в форме менее разбойнической, но несомненно более воровской». Такой *чумазий* - Разуваев, бывший дворовый человек - и вертится вокруг владельца Монрепо.

Мечты о перспективах «свободного труда» разлетаются дымом. Хозяйствование в пореформенном *монрепо* оказывается возможным только за счет того же, что и при крепостном праве, «кровопивства», изменившего лишь свои формы. И рассказчик уныло заключает, что если уж «нет другого выбора, как или быть «рохлей», или быть «кровопивцем», то я все-таки роль «рохли» нахожу более приличною». Никакого дела в деревне для «культурного человека» не оказывается. Остается один способ времяпровождения: с утра до ночи отдыхать одетым, а с ночи до утра - в одном нижнем белье.

Но и эта идиллия рушится - к нему зачастил местный становой пристав Грацианов, исполняя свой священный, правительством ему вмененный долг: наблюдать за благонадежностью, «читать в сердцах» - иронизирует Щедрин. Поведение интеллигента, засевавшего в деревне, кажется более чем подозрительным: что это он тут делает? Втайне

крамолу сеет? Владельца Монрепо окружает целая сеть шпионов; становому содействует и местный батюшка, добровольный собиратель «сведений», и кабатчики, на которых почивает благословение властей: «На них в настоящее время покоятся все наши упования!» – ораторствует Грацианов и сурово заключает, что в его округе никому не будет дозволено «потрясать силу и авторитет патента» *<государственная лицензия на торговлю спиртным>*.

Перепуганный герой, видя себя под таким неусыпным надзором, заискивает в своих блюстителях, робко претендуя на их снисходительность, и таким образом его пребывание в деревне теряет всякий смысл, даже такой, который представляла перспектива тихого и постепенного угасания вдалеке от людской суеты, «непостыдного умирания».

Фигура рассказчика в «Убежище Монрепо» двоится. Это **персонаж**, когда он выступает в сюжетных фрагментах текста: незадачливый «культурный» помещик, дворянин-либерал - впрочем, трусящий любого начальственного окрика. А в публицистических отступлениях - это **автор-повествователь**. Именно он заключает о неистребимости преследования «вымирающих людей старокультурного закала», «сочувственников» (предположительно) некоей, тоже гипотетической оппозиции, - потому что на этом преследовании завоевывает себе место под солнцем целая толпа социальных отбросов. Им выгодно доказывать, что даже кукиш в кармане есть прямая угроза общественному порядку: не будь этой травли – и кому они нужны, куда им деваться, кроме как в то же «ретирадное *<отхожее>* место», из которого они выползли и заражают его вонью вселенную? Еще ужаснее особи, которые преследуют еретиков бескорыстно, по убеждению: от них и не откупиться, они «настроят мертвыми руками бесчисленные ряды костров»... Это развитие рассуждений Щедрина о лгунах-лицемерах и лгунах-фанатиках («Благонамеренные речи»).

От собственного лица автор выступает и там, где объясняет свое обращение к прозаической проблеме постановки сельского хозяйства:

«Я люблю Россию до боли сердечной <...>. Я желал видеть мое отечество не столько славным, сколько счастливым <...> ... слава, поставленная в качестве главной цели, к которой должна стремиться страна, очень многим стоит слез; счастье же для всех одинаково желанно и в то же время само по себе составляет прочную и немеркнущую славу. <...>

... Что нужно нашей дорогой родине, чтобы быть вполне счастливой? На мой взгляд, нужно очень немного, а именно: **чтобы мужик русский, говоря стихом Державина, «ел добры щи и пиво пил»**. Затем всё остальное приложится».

Такой прагматизм кажется отчасти мелким: разве русская литература не восставала всегда именно против потребительского, бездуховного существования? Но Щедрин поясняет далее, что стоит за идеалом «добрых щей», что реально его обеспечивает:

«Если это есть – значит, у мужика земля приносит плод сторицею <...> Если это есть – значит, деревни в изобилии снабжены школами, и мужик воистину познал, что ученье – свет, а неученье – тьма. <...> Если это есть – значит, в массах господствует трудолюбие, любовь к законности, потребность тихого жития, значит, массы действительно повинуются не токмо за страх, но и за совесть. Если это есть – значит, за границу везутся заправские избытки, а не то, что приходится сбывать во что бы то ни стало, вследствие горькой нужды: вынь да положь.

<...> Если это есть – значит, монополия не впивается когтями в беззащитную жертву и не рвет ее внутренностей. Если это есть – значит, государственная казна не расточается, а государственное имущество охраняется и процветает. Если это есть – значит, рубль равен рублю...»

Щедрин стремится напомнить о той норме, которая должна лежать в основе отношений государства и его подданных, когда именно степень довольства и процветания последних измеряется успешность первого. Вместо того налицо желание

отделаться демагогией, словесными заклятиями. И чем громче демагогические вопли, тем большую гнусность они должны прикрывать.

«Горе, думается мне, тому граду, в котором и улица и кабаки безнужно скулят о том, что **собственность** священна! наверное, в граде сем имеет произойти неслыханнейшее воровство!

Горе той веси, в которой публицисты безнужно и настоятельно вопиют, что **семейство** – святыня! наверное, над этой весью невольное разразится колоссальнейшее прелюбодейство!

Горе той стране, в которой шайка шалопаев во все трубы трубит: **государство**, mon cher - c'est sacré! <дорогой мой – это священо!> Наверное, в этой стране государство в скором времени превратится в расхожий пирог!»

Как видим, и здесь развивается большая для сатирика тема «Благонамеренных речей»: блудливое стремление лечить все отечественные язвы, наклеивая на них пластыри из громких слов, а заодно преследовать, как врага отечества, всякого, кто посмел бы усомниться в действенности такой медицины. Отечество смешивают «с государством и правительством, подчиняя представление о первом представлению о двух последних». Этот злонамеренный трюк дает неограниченные полномочия на травлю инакомыслящих. Имеешь претензии к власти – стало быть, не любишь Родину!

Итак, в «Господах Головлевых» Щедрин поместил в центр внимания первый из трех «краеугольных камней» общества - *семью*; в «Убежище Монрепо» - по преимуществу отношения современной *собственности*. В следующем цикле, «За рубежом», главным предметом размышлений сделалось *государство*.

«За рубежом» (1880-81) – результат заграничной поездки Салтыкова (Германия, Швейцария, Франция, Бельгия). Наблюдения над европейской жизнью строятся на прямом или подразумеваемом сопоставлении, как и в книгах А.И.Герцена, И.А.Гончарова, Г.И.Успенского и пр. Впечатления (Европа) переплетаются с воспоминаниями (Россия). Фигуры, попадающие в поле зрения повествователя, выглядят эскизами, профилями: это косвенно поддерживает тему «мир глазами путешественника»: ухватить успеваешь только самое существенное.

Как только рассказчик пересекает границу, в глаза ему бросается чудесная метаморфоза. Только что тянулись скудные, забытые людьми и обиженные Богом песчаные равнины. А это – все те же равнины, но засеянные, ухоженные. И вид у них повеселее, чем у хваленых полей черноземной полосы, где «так долго рассчитывали на бесконечную способность почвы производить «буйные» хлеба, что и не видали, как поля выпалились и хлеба присмирели. Здесь же, очевидно, ни на какие великие и богатые милости не рассчитывали, а, напротив, денно и ночью только одну думу думали: как бы среди песков да болот с голоду не подохнуть. В Чембаре говорили: а в случае ежели Бог дожжичка не пошлет, так нам, братцы, и помирать не в диковину! а в Эйткунене говорили: там как будет угодно насчет дожжичка распорядиться, а мы помирать не согласны!»

И крестьянский двор смотрится бодрее, довольнее: это уже не почернелый сруб с соломенной крышей. Почему так? Разве мало работает русский человек? Но в награду ему достается один мякинный хлеб. Нет, прусские порядки не совершенны, и пруссак – не счастливейший из смертных. Богатства здесь тоже не распределяются, а накапливаются в руках толстосумов. Но в России нет и того: они просто-напросто расхищаются, и даже крохи его не падают под стол «человеку мякины».

Германские очерки подцвечены «сном», содержащим диалог двух деревенских мальчиков: немца (в штанах) и русского (без штанов):

Мальчик в штанах (*конфузясь и краснея в сторону*): Увы! Иностранный господин сказал правду: он без штанов! (*Громко.*) Здравствуйте, мальчик без штанов! (*Подает ему руку.*)

Мальчик без штанов (*не обращая внимания на протянутую руку*): Однако, брат, у вас здесь чисто <...> - плюнуть некуда! Ты здешний, что ли?

Мальчик в штанах: Да, я мальчик из этой деревни. А вы – русский мальчик?

Мальчик без штанов: Мальчишко я. Постреленок. <...>

Мальчик в штанах (*стараются понять и не понимают*)

Мальчик без штанов: Не понимаешь, колбаса? еще не дошел?

Мальчик в штанах: <...> Не могу не сознаться, что ваш внешний вид <...> и ваш способ выражаться сразу повергли меня в величайшее недоумение. <...>

Мальчик без штанов: <...> Ты мне вот что скажи: правда ли, что у вашего царя такие губернии есть, в которых яблоки и вишенье по дорогам растут и прохожие не рвут их? <...>

Мальчик в штанах (*изумленно*): Но кто же имеет право сорвать вещь, которая не принадлежит ему в собственность?

Мальчик без штанов: Ну, у нас, брат, не так. У нас бы не только яблоки съели, а и ветки-то бы все обломали! У нас, намеднись, дядя Софрон мимо кружки с керосином шел – и тот весь выпил!

Мальчик в штанах: Но, конечно, он это по ошибке сделал?

Мальчик без штанов: Опохмелиться захотелось, а грошика не было – вот он и опохмелился керосином!..

Национальный «менталитет» юмористически характеризуется через взаимонепонимание героев: чинного и благоприлично-занудливого немца с бесшабашным и бесцеремонным русским, не питающим никакого почтения к правам собственности. *Мальчики* говорят еще долго, на разные темы, и в заключение возникает такая: немецкий крестьянин оплачивает свое относительное благополучие тем, что вписался в буржуазную систему, принял ее и внешне и внутренне: «за грош черту душу продал», как говорит *мальчик без штанов*. *Мальчик в штанах* возражает: а вы свою душу Колупаеву отдали и вовсе задаром. На что получает такой ответ: «стало быть, и опять могу назад взять <...> С Колупаевым мы сочтемся... это верно!»

Но в конце книги рассказчик встретится снова с повзрослевшим *мальчиком без штанов*. Он уже одет и работает по контракту у господина Разуваева. Следовательно, посчитаться с Колупаевыми и Разуваевыми – не получилось. Вслед за Европой капитализм укрепляется в России, и русский «человек мякины» вынужден, хочет – не хочет, тоже продать душу, да вдобавок и вовсе за полгроша, потому как «наш» капитализм не имеет никаких европейских потуг на цивилизованность.

Больше всего места отведено в книге французским впечатлениям Щедрина. Франция – страна, на которую всегда взирали (и Россия в числе прочих) как на светоч. Страна, сделавшая «одну великую, две средних и одну малую революции», пришла к результатам довольно жалким: «всё был светоч, а теперь на том месте, где он горел, сидят ожиревшие менялы и курлыкают». Установившийся в итоге всех революций строй Щедрин назвал «республикой без республиканцев».

Знаменем культурной жизни «мак-магоновской» Франции сатирик видит роман Э.Золя «Нана». Принимая в целом (о чем он оговаривается) деятельность Золя, Щедрин считает роман, главным лицом которого является «женский торс <...>, общедоступный, как проезжий шлях», - выражением эстетических вкусов обожравшегося буржуа, любителя «клубничных» сюжетцев. Натурализм грешит не только тягой к порнографии, но и безыдейностью: «я не идеолог, а реалист; я описываю только то, что в жизни бывает. Вижу забор – говорю: забор; вижу поясницу – говорю: поясница».

«Экскрементально-человеческую комедию» натурализма Щедрин полемически соотносит с реализмом бальзаковского типа (заглавие эпопеи Бальзака – «Человеческая комедия»; заглавие сборника Золя – «Экспериментальный роман»). Мотив загнивания духовной жизни реализует себя через образ отбросов, нечистот (игра слов: «экспериментальный» → «экскрементальный») и переходит в развернутую метафору:

«Париж... **вонял!** <...> Я подумал, что ошибкой очутился в Москве, в Охотном ряду. Там тоже живут благополучные люди, а известно, что никто не выделяет такую массу естественных зловоний, как благополучный человек. <...> Брюхо у него как барабан, глаза круглые, изумленные – надо же лишнюю тяжесть куда-нибудь сбить...»

Тем не менее, французские страницы книги продиктованы более сложным впечатлением, чем немецкие. Если Берлин виделся всего лишь мрачным, бездушным, унылым воплощением прусского милитаризма, то Париж несмотря ни на что сохраняет свою привлекательность:

«Чистый город, светлый, свободно двигающийся, и, главное, враг той немотивированной, граничащей с головной болью, мизантропии, которая так упорно преследует заезжего человека в Берлине. Самый угрюмый, самый больной человек – и тот непременно отыщет доброе расположение духа и какое-то сердечное благоволение, как только очутится на улицах Парижа, а в особенности на его истинно сказочных бульварах...» и т.д.

Длинный лирический пассаж, посвященный Парижу, вдохновляется, конечно, не только красотой города. Даже такая «урезанная» республика, которую установил Мак-Магон, все же привлекательнее русского политического столбняка. – «Француз все-таки хоть над Гамбеттой посмеяться может, назвать его *le gros Léon* <толстяк Леон>, а у нас и Гамбетты-то нет...»

Таким образом, мысль писателя снова обращается к России, о которую неизменно «разбивались удары истории»: «Вынесла она и удельную поножовщину, и татарщину, и московские идеалы государственности, и петербургское просветительное озорство и закрепощение. Все выстрадала и за всем тем осталась загадочною, не выработав самостоятельных форм общежития. А между тем <...> без этих форм в будущем предстоит только мучительное умирание...»

1881 год открыл новую фазу русской жизни. Предшествующее двадцатилетие протекло под знаком малоудачной адаптации к малоудачной реформе; сейчас, в результате террористического акта, вместо конституции и народовластия к имени царствующего императора прибавилась еще одна палочка, а страна вступила в полосу правительственных репрессий. В удушливой атмосфере, окутавшей Россию после убийства Александра II, писались щедринские «Письма к тетеньке» (1881-82).

Тетенька, к которой адресуется повествователь-«племянник», - собирательный образ русской интеллигенции, материалом для которого послужили убеждения и настроения самых широких ее слоев, исключая только крайних радикалов и реакционеров. *Тетенька* выросла «на лоне крепостного права»; но, с другой стороны, среди друзей ее юности названы люди, воспитанные на идеях Белинского и Герцена; *тетенька* также симпатизирует народничеству и идеям женской эмансипации. Не чуждый иронии в отношении *тетенькина* простодушия и нестойкости, повествователь надеется все же раскрыть ей глаза на прозрачные уловки власти, желающей под предлогом охраны порядка натравить общественное мнение на всякое идеологическое инакомыслие («потрясение основ»), на любое независимое рассуждение («бредни»).

«... милая тетенька, прошу: <...> ежели ваш урядник будет вас убеждать: сударыня! послушайте, какой приятный лай с Москвы несется – не присоедините ли и вы к нему своего собственного? – то отвечайте кратко, но твердо: во-первых, я не умею лаять, а во-вторых, если б и умела, то предпочла бы лаять самостоятельно».

«Потому что, ежели мы все бросимся хватать и ловить, то кончится тем, что мы друг друга переловим и останемся в дураках».

И не будет у нас ни молока, ни хлеба, ни изобилия плодов земных, не говоря уже о науках и искусствах. <...>

А лгуны – где будут они тогда? придут ли они на помощь к погибающему? принесут ли ему облегчение? Нет, не придут и не принесут, потому что им незачем приходить и нечего принести».

Попытка истребления на корню свободной мысли - «заблуждений», якобы подрывающих общественный порядок, - оценивается Щедриным как дорога к исторической стагнации и регрессу. Цивилизация вырабатывается путем поисков и заблуждений, в ходе которых одни формы жизни вытесняются новыми, более совершенными. Ботинки пришли на смену лаптям, кареты - телегам; мягкие белые булки – тоже «плод заблуждений, ибо *первый* хлебник непременно начал с месива, которое в наше время не станет есть даже <...> свинья». Упразднение человеческого права на ошибку (“*errare humanum est*”), на поиск – это упразднение прогресса, который начинается с сомнений. Для того чтобы возымела начало культура, кому-то давным-давно необходимо было усомниться в целесообразности сидения в пещере. И если все сомнения взять и запретить, в перспективе предстоит возвращение в первобытное состояние «с обросшими шерстью поясами, а быть может, и с хвостами!»

На вооружение свое адепты «первобытности» взяли отвечающую их видам печать, бульварно-клеветническое направление которой Щедрин пометил кличкой *Помои*. *Помои* чувствуют свою безнаказанность и священное право изливаться помойным негодованием на инакомыслящих, не встречая ни малейшего отпора: «Ведь у нас так уж исстари повелось, что против слова «измена» даже разъяснений никаких не полагается». Если либеральная печать (Щедрин дает ей название *Пригорюнившись Сидела*) попытается оправдаться, на нее тотчас посыплются упреки в нераскаянности и лганье. – «Словом сказать, выгоднее и приличнее всего окажется простое молчание. *Помои* будут растабарывать, а *Пригорюнившись Сидела* - молчать. Таково их взаимное провиденциальное назначение». - Вот положение вещей в журналистике. «Большая» же литература, в том числе сатира с ее «эзоповым языком» к широким слоям общества адресоваться не в состоянии, так как «улица никогда между строк читать не умела».

Другая важная тема «Писем к тетеньке» связана с осмыслением внутривластных итогов пореформенного двадцатилетия. Новая, выборная русская администрация – «земство» - внушала надежды как первый шаг на пути к демократическим формам жизни. В сферу ведения земских (муниципальных) властей попадали, правда, третьестепенные вещи: местные дороги, больницы, школы и т.п. Однако это было хоть какое-то начало.

И, как ни странно, этот дебют вызвал негативную оценку Щедрина. Почему же писатель, так отстаивавший идею прогресса и даже «право на ошибку», не пленился этим демократическим почином?

В земство подались те из вчерашних «хозяев жизни», которые после реформы не нашли своего места и остались не у дел, люди отменных appetitов, хотя и не отменных дарований. Кого же и выбирать, как не тех, кто свободен «не только от дела, но и от еды»? – «Во-первых, они имели за себя самое широкое досужество, а во-вторых, в окрестности еще не утратилась привычка повторять их имена».

Эти личности – сатирик присваивает им собирательную фамилию *Дракины* - не ограничились скромным поприщем, которое предоставляло им право на «лужение больничных рукомойников», а пожелали прорваться к пирогу пожирнее, вокруг которого привычно устроилась старая бюрократия – *Сквозники-Дмухановские* (здесь Щедрин использует фамилию Городничего из «Ревизора»).

Эта битва за прерогативы не внушает оптимизма, не только в том смысле, что дорвавшиеся до пирога голодные рыла не обещают ничего, кроме приумножения класса нахлебников на шее общества. *Дракины* со своим голодным задором видятся явлением настолько злокачественным, что повествователь горестно восклицает: «А мы-то с вами на Сквозника-Дмухановского жаловались!» Теперь же, как видится, это все-таки меньшее из двух зол.

Во-первых: «Сквозника-Дмухановского я не люблю, и ни для кого это не кажется удивительным». При случае могу его и ругнуть, отвести душу. Дракин же притязает на любовь, в качестве народного избранника, «излюбленного человека». – «Никогда я его не

излюбял, а все мне говорят: излюбил! Никогда я его не выбирал, а только шары клал, а мне говорят: выбрал! С юных лет я ничего не слыхал ни об любвях, ни об выборах, с юных лет скромно обнажал свою грудь и говорил: ешь! Ели ее и Сквозник-Дмухановский, и Держиморда, и Тяпкин-Ляпкин; недоставало Дракина – и вот он – он! Неужто ж я бы его возлюбил, зная наперед, что он будет меня есть? Неправда это».

Во-вторых: «Сквозников-Дмухановских, сравнительно, немного, тогда как Дракин на каждом шагу словно из-под земли вырос <...> они размножились, как кролики <...> они придут все, целым кагалом. И званые и незваные, и облеченные доверием и не облеченные. И отцы и дети, и матери и дочери, и племянники и внуки...». Придут и сожрут всё, что не успели сожрать их предшественники. Выборная власть, чувствуя свое калифство на час, торопится нахватать впрок, обеспечить на веки вечные и себя и своих присных, и потому рвет свой кусок с азартом, незнакомым *Сквозникам-Дмухановским*, над которыми не висит дамоклов меч выборного срока.

Щедрин специально оговаривается, что отнюдь не влюблен в *Сквозника-Дмухановского*, а только призывает помнить, что все относительно и даже если принять во внимание поговорку: «Как ни кинь, все будет клин», то и «между клиньями все-таки следует отдавать преимущество такому, который поприступился».

В 1877-83 гг. писатель работал над произведением, которое, как обычно, публиковалось по частям (со всевозможными цензурными препятствиями), а затем вышло отдельным изданием. Это был сатирический роман «Современная идиллия». Форма романа-путешествия восходила к традиции «Дон-Кихота», «Записок Пиквикского клуба», «Мертвых душ».

В «Современной идиллии» две персонифицированные точки зрения: Рассказчик (наивный либерал) и его приятель Глумов (резвый скептик). Этот Глумов, должно быть, сродни герою комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», хотя и не тождествен ему: тот был Егор Дмитрич, этот – Иван Николаич.

Сюжетный импульс приключениям героев задает насущная злоба дня: горячее желание засвидетельствовать перед лицом властей свою лояльность, откреститься от всяких подозрений в неблагонадежности, которые притягивает к себе их либеральное прошлое. Этот испуганно-покаянный пыл русской интеллигенции Щедрин обозвал сразу подхваченным словечком *годить*. Роман и начинается с того, что рассказчик выслушивает от Молчалина совет «погодить»: «Разумеется, я удивился. С тех самых пор, как я себя помню, я только и делаю, что **гожу**». Но «до сих пор мы в одну меру **годили**, а теперь мера с гарнием пошла в ход – больше **годить** надо...»

- «**Погодить** – ну, приноровиться, что ли, уметь вовремя помолчать, позабыть кой об чем, думать не об том, о чем обычно думается, заниматься не тем, чем обыкновенно занимаетесь... Например: гуляйте больше, в еду ударьтесь, папироски набивайте, письма к родным пишите, а вечером – в табельку или в сибирку засядьте», - поясняет Молчалин.

Сначала *годить* оказывается как-то непривычно. Любая житейская мелочь провоцирует на привычные рассуждения. Ветчина, которой герой закусывает водку, вызывает вопрос: «А вот кому эта свинья принадлежала? Кто ее выхолил, выкормил? И почему он с нею расстался, а теперь мы, которые ничего не выкармливали, окорока этой свиньи едим?» - «Сказано тебе, погодить!» - обрывает Глумов. Герои гуляют по Петербургу. Проходят ли они мимо здания суда («Вот, брат, и суд наш праведный!»), или кабака, откуда вываливается пьяный («Сколько лютой скорби надобно, чтоб накипело у человека в груди!»), или библиотеки, вид которой подталкивает сказать слово-другое в защиту наук, - всё как-то неважно согласуется с идеалом *гождения*.

Но понемножку герои входят во вкус. Такое время – *годит* вся русская интеллигенция. Пушкинисты собираются издавать «в двух томах с комментариями» пушкинскую «Черную шаль» (впрочем, за их собраниями, на всякий случай, наблюдает городской), а знакомый героя, с отличием окончивший курс наук, тратит остаток жизни на подготовку труда «Род купцов Голубятниковых».

Скоро Глумов и рассказчик приходят к заключению, что наилучший способ очиститься от подозрений в вольнодумстве – встрять в какую-нибудь уголовную аферу. И впутываются в затею с двоеженством, сводят знакомство с разнообразными подонками, набиваются на дружбу к квартальному и полицейским урядникам. Общее оподление символически выражает фигура редактора «ассенизационно-любоэстрадной газеты» Очищенного, который подрабатывает на получаемых им оскорблениях, по таксе: 20 копеек – словесное оскорбление, 50 – то же, «с упоминанием о родителях», полтора рубля – оплеуха, 5 рублей – вымазывание «веществами, коих вывоз в дневное время воспрещается»... и так далее, до сечения розгами и пролома головы (50 рублей).

Никого не пугают бывшие «страшные слова»: подкуп, предательство, измена. Их заменяет выражение «обязательная, насущная потребность дня». Каждому дню – свои песни.

В романе Щедрин нашел возможность коснуться даже такой цензурно опасной темы, как политические процессы, в частности, знаменитый «процесс 193-х», тянувшийся около четырех лет, причем все это время подследственные провели в одиночных камерах. По свидетельству известного адвоката А.Ф.Кони, поводом для привлечения к этому процессу являлся не какой-либо криминал или крамола, а «внушающий подозрение образ жизни» или «вредный образ мыслей». В «Современной идиллии» это возмутительное судилище отразилось в истории суда над пескарем, который мятежно пренебрег трехкратным распоряжением явиться в уху. Ослушание пескарей рассматривается как признак тайного преступного сговора. Таким образом, бежавшие из реки злоумышленники обвиняются: а) в измене отечеству; б) в сопротивлении власти; в) в составлении заговора. «Пескарины» эпизоды романа исполнены в гротесковой манере щедринских «Сказок».

24.5. «Сказки» Щедрина. Реалистический гротеск и принципы щедринской поэтики

К 1886 году сатирик написал 32 «сказки» – собирательные аллегорические портреты социальных типов. В половине из них используется испытанный басенный прием – *зооморфизм*. Пескари, караси, воблы, зайцы, лошади, чижи, вороны, бараны, кони, собаки, гиены, волки, медведи, орлы и прочая живность – не только дань цензуре. Это и удобный прием выделения доминирующей черты, и средство подчеркнуть дефицит человеческого начала, и способ внушить читателю мысль о том, что отношения щук к карасям, а волков – к зайцам определяются не их личным характером, а их биологическим видом. У волка «комплексия каверзная: ничего он, кроме мясного, есть не может» («Бедный волк»), да и орлов природа устроила «исключительно антивегетарианцами» («Орел-меценат»). Таким образом, тщетны все попытки растрогать хищников и подкупить их благородством («Самоотверженный заяц»), рассудительностью («Карась-идеалист») или смирением («Премудрый пескар»).

Ташкентско-помпадурская административная практика власти осмеяна в «Медведе на воеводстве» и в «Орле-меценате». Даже благие, по видимости, намерения сохнут на корню, потому что окриком и нахрапом сподручнее разрушать, чем строить. То ли просвещение для орлов вредно, то ли орлы для просвещения – а только не составить из орлов и просвещения никакой плодотворной комбинации.

Портрет обывателя с его рабской приспособленческой философией нарисован в сказках «Вяленая вобла», «Здравомысленный заяц», «Верный Трезор», «Либерал» и, разумеется, в знаменитом «Премудром пескаре» (1883), где Щедрин возвращается к теме *молчалинства*, теме *маленького человека*. Вся жизнь дрожать за свою безопасность – значит лишить эту жизнь всякого содержания, всякой ценности: «Какие были у него

радости? кого он утешил? кому добрый совет подал? кому доброе слово сказал? кого приютил, обогрел, защитил? кто слышал об нем? кто об его существовании вспомнит?» Спустя три года этими вопросами будет терзаться герой повести Л.Н.Толстого «Смерть Ивана Ильича».

С горечью пишет сатирик об уделе народа, на труде которого привычно паразитируют привилегированные сословия («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Коняга»). Понурый, замученный мужицкий Коняга тащит соху под восторженные вопли своих братьев-пустоплясов, которые, глядя на его старания, философствуют: откуда в нем сила берется? Один пустопляс толкует, что Коняга-де «в себе жизнь духа и дух жизни носит»; другой – что он нашел для себя «настоящий труд», который «примириет его и со своей личной совестью, и с совестью масс»... (Так и кажется, что Щедрин проехался чуть ли не по теориям Льва Толстого и Глеба Успенского!) Все красивые слова, сопровождающие размышления о судьбе мужика, видятся сатирику не то чтобы вообще неправильными, но возмутительно неуместными, поскольку исходят они от *пустоплясов*.

Новые времена и новые законы, призванные обеспечить «Иванам Бедным» и «Иванам Богатым» «суд равный и дани равные», только закрепили статус-кво, как ни убеждают бедняка, что вот теперь-то уж он вздохнет легко: «С тебя рекрут – и с меня рекрут, с тебя подвода – и с меня подвода, с твоей десятины грош – и с моей грош» («Соседи»).

Просветительский идеал разумного переустройства общества видится Щедрину книжной утопией, а его поборники – восторженными мечтателями. Их ошибка – та, на которую указывал еще Герцен: они полагают, что в жизни действуют не причинно-следственные, а этические законы; вместо вопроса «почему?» они спрашивают «за что?» Роковое заблуждение героя сказки «Карась-идеалист» (1884) – уверенность, что «щука зря не имеет права глотать», а он, карась, «ни в чем не провинился». Оно, может быть, и так, да только щуку вопрос о правах не волнует. – «Едят-то разве «за что»? Разве потому едят, что казнить хотят? Едят потому, что есть хочется – только и всего», - увещевает карася опытный ерш. Но карасю все нипочем: он уповаet на заветное слово, которое должно потрясти и усюветить щуку:

« - Знаешь ли ты, что такое добродетель?

Щука разинула рот от удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его. <...> А ерш, который уж заранее все предвидел и предсказал, выплыл вперед и торжественно провозгласил:

- Вот они, диспуты-то наши, каковы!»

В «Сказках» царит стихия гротеска. В отличие от романтиков, у которых гротеск и фантастика отражают представление о непознаваемой сложности бытия, *реалистический гротеск* отражает истинные явления и отношения, привлекая к ним внимание; карикатура подчеркивает примелькавшиеся уродства жизни. Оказавшиеся на необитаемом острове изголодавшиеся генералы наконец набрасываются друг на друга:

«Полетели клочья, раздался визг и оханье; генерал, который был учителем каллиграфии, **откусил у своего товарища орден** и немедленно проглотил. Но **вид текущей крови** как будто образумил их».

Если нос гоголевского майора Ковалева мог исчезнуть со своего законного места совершенно бескровно и безболезненно, то в щедринской сказке о генералах орден выглядит какой-то частью тела: даже кровь течет. Но ведь и в самом деле, разве для бюрократа это не часть тела, притом важнейшая? Нос – куда ни шло, но орден...

По поводу принципов функционирования щедринского гротеска обычно цитируют реплику самого писателя, относящуюся к образу «Органчика» («История одного города»): дело не в том, бывают ли люди, у которых в голове шарманка, наигрывающая «Не потерплю!» и «Разорю!», - а в том, что несомненно бывают такие, все существование

которых «исчерпывается этими двумя мотивами». И с этой точки зрения совершенно безразлично, что у них в голове.

Гротеск бывает, конечно, не только фантастический. «Щи из кислой капусты, поросенок под хреном, жаркое, рябчики, пирог из яблоков, а на закуску – икра и балык – вот мой образ мыслей!» - восклицает герой «Писем к тетеньке». М.М.Бахтин называл подобные соположения *гротесковыми соседствами*. Неожиданное представительство поросенка под хреном за «образ мыслей» в нескольких словах рельефно характеризует образ присмирившего экс-либерала. В гротескном духе производится также переосмысление - например, слова *помпадур*: на общеизвестную семантику слова (имени) - *фаворит* - накладываются семантические ореолы созвучных русских слов *помпа*, *помпезный* + *дурак*. В итоге возникает новое смысловое единство, характеризующее описанный сатириком тип.

Другой сильный и неизменный прием сатирической поэтики – *ирония* и *сарказм*. Несоответствие объявленной оценки явления и подразумеваемой (низменное и мелкое подается как высокое и значительное и т.п.) как бы приглашает читателя к домысливанию. Так, глуповский летописец воспекает величие родного города, который, «производя обширную торговлю квасом, печенкой и вареными яйцами, имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается». Сравнение с Римом (летописцем сделанное серьезно, а на уровне автора – ироническое) задает крайне невыгодный для Глупова масштаб сравнения, которое далее развивается, переходя в сарказм: «Рим заражало буйство, а нас – кротость, в Риме бушевала подлая чернь, а у нас – начальники». Глуповская «кротость» оказывается, таким образом, заразной и скрыто уподобляется болезни, а начальники, благодаря словечку *бушевать*, предстают каким-то бессмысленным и разрушительным стихийным явлением.

Для Щедрина характерна *аллюзионность* – систематические ссылки на общеизвестные события и факты. Это позволяет сатирику попутно с решением основных задач осмеять то, что составляет злобу дня. Так, в «Убежище Монрепо», упоминая о разных сомнительных личностях, скупивших поместья у бывших владельцев, Щедрин пишет: пришли «люди, прикосновенные к постройке храма Христа-спасителя». При начале строительства этого московского храма был совершен ряд злоупотреблений и хищений, на что и намекает автор. А когда о герое «Убежища Монрепо» говорится, что он «**вместо** газет выписал себе *Московские ведомости*», - это, разумеется, штрих в его характеристике, но только через подразумеваемую характеристику «Московских ведомостей» - реакционного издания М.Н.Каткова, по которому сатирик, таким образом, наносит вскользь очень чувствительный удар.

Щедрин не являлся представителем ни так называемой «моральной», ни «юридической» сатиры. Первая разновидность занимается обличением «вечных» человеческих пороков; вторая – тех, что проходят по ведомству Уложения об уголовных наказаниях. С точки зрения Щедрина, задача литературы не может быть сведена к тому, чтобы твердить детские моральные прописи, ни к тому, чтобы клеймить позором конкретных лихоимцев (это дело журналистики). Литература, пишет Щедрин, «ведает такие человеческие действия, <...> относительно которых публика находится еще в недоумении, порочны они или добродетельны». Хороша или плоха «благонамеренность», когда она проявляет себя рьяным преследованием свободомыслия? Хороша или дурна практика тихого существовать *маленького человека* («премудрого пескаря», Молчалина) по принципу «моя хата с краю»? И так далее. Это все не так очевидно, и, следовательно, вот оно – поле деятельности для «серьезной» сатиры.

Средний человек, который является главным героем Щедрина, по его собственным словам, в качестве стадного типа не весьма выразителен «со стороны внутреннего содержания», но очень интересен как «наивернейшее олицетворение известного положения вещей» («Дневник провинциала в Петербурге»). Иными словами, эпоха и среда оставляют на нем печать, не деформированную никакими собственными свойствами

его личности, потому что личности-то у него и нет. Стремясь подчеркнуть ущербность человеческого в героях Щедрина, исследователи пишут о мотиве *марионетки*, о «кукольности» (В.В.Гиппиус), «зооморфности» (А.С.Бушмин) его персонажей.

Существует мнение, что психологизм сатире вообще противопоказан. Он объясняет человека, а через понимание приходит и сочувствие (хотя бы частичное). Цель же сатиры – отрицание, нравственное уничтожение. Традиционный психологизм строится на признании в личности сосуществования и взаимодействия нескольких планов. В виде приблизительной схемы это можно представить как многоэтажную конструкцию, где каждый высший уровень является более частным и специальным, чем низший:

ИНДИВИДУАЛЬНО-ЛИЧНОСТНОЕ неповторимая комбинация проявлений индивидуальности данного конкретного человека, отличающая его от всех прочих	
психологическое поддающиеся классификации проявления темперамента (холерик, флегматик и т.п.), характера и черт личности (смелый, ленивый, остроумный, злой и т.п.)	профессиональное общие качества, вырабатываемые у людей одной и той же профессии: т. наз. <i>профессиональная деформация личности</i> (фермер, военный, учитель и т.п.)
национальное т. наз. <i>национальный менталитет</i> : исторически сложившиеся проявления национального характера и образа мышления (русский, француз, американец, японец и т.п.)	социальное жизненный кругозор, система ценностей и т.п., сформированные у человека его принадлежностью к определенному классу (социальному слою) общества (рабочий, интеллигент, бизнесмен и т.п.)
гендерное социальные проявления принадлежности к одному из двух полов: усвоенные человеком формы поведения, предпочтений и т.п. (мужские или женские)	
общечеловеческое то, что объединяет между собой всех людей: речь, способность мыслить и т.п.	
биологическое то, что роднит человека со всеми живыми существами: инстинкт самосохранения, размножения и т.п.	

Диалектика функционирования этих уровней в одном характере составляет основу психологизма «традиционной» реалистической литературы. Например, Андрей Болконский в «Войне и мире». Он способен, естественно, испытывать страх смерти, но также и подавлять его под воздействием сложившейся *профессиональной* привычки (офицер) и качеств *личности* (гордость и храбрость). В отношениях с женой, с Наташей Ростовою (любовь, ревность) он проявляет себя как *мужчина*. Вкусы, привычки, мировоззрение Андрея несут на себе выраженную печать аристократизма (*социальное*). В то же время Андрей, бесспорно, *русский* человек, и одна из таких русских черт - бескомпромиссность, которую, впрочем, сложно отделить от комплекса чисто *психологических* проявлений его богатой личности. Какой он, Андрей Болконский? Это офицер, русский аристократ, человек гордый, храбрый, самолюбивый, решительный, мыслящий, замкнутый... Но требуется весь роман, чтобы получить представление о конкретном наполнении этих общих характеристик применительно к Андрею. И то же самое можно сказать о любом персонаже. Недаром Толстой говорил, что «Анну Каренину» потребовалось бы написать заново, слово в слово, чтобы ответить на вопрос, что он хотел сказать этим романом.

Сатира такой диалектики чужда. Недаром некоторые исследователи (Л.И.Тимофеев, Я.Эльсберг) предлагали рассматривать ее как особый принцип

художественного изображения и даже как четвертый род литературы (дающий свой, особенный угол зрения на действительность). Сатира абстрагируется от всех «уровней» психологических проявлений личности, исключая те, где человек выступает как представитель какой-либо социальной группы, т.е. проявления его как социального типа.

Отсюда – «массовость» щедринских героев, их собирательный характер. *Глуповцы* – подданные, *помпадурь*- администраторы, *чумазы* – нувориши, *пенкосниматели* – приспособленцы... И так далее. Все это социальные группы. Сатирик изучает среду, а не исключения из нее. Вот почему из всех ступеней нарисованной выше лестницы сатире наиболее противопоказана верхняя – *индивидуально-личностное*. Там, где она появляется, собственно сатира отступает на задний план (скажем, финал «Господ Головлевых»).

И в тех случаях, когда Щедрин использует «готовые» литературные образы, он также абстрагируется от всех их компонентов, кроме классово-социальных. По этой-то причине с неизменившимся «знаком» оказываются только те персонажи, которые и раньше обладали только классово-социальной характеристикой (герои Фонвизина, Гоголя). Прочие у Щедрина получают иную оценку, чем у своих создателей. От Чацкого «остаётся» только то, что он – помещик-либерал. За скобки выносятся и его ум, и его искренность, и патриотизм и многое другое, самое по-человечески ценное. А от Молчалина – только то, что он – *маленький человек*. У Грибоедова же он вдобавок еще и холуй по натуре. Это Щедрин тоже опускает; вот почему отношение к Чацкому у него немного хуже, а к Молчалину – немного лучше, чем у Грибоедова.

Наконец, сатира Щедрина обладает и такой чертой, как тяготение к циклизации, которое наблюдается в группе жанров с публицистической основой, одновременно претендующих на панорамный охват и обобщения. Необходимость быстро отреагировать на злобу дня дает установку на очерк, а стремление выйти через частные факты к обобщению – тенденцию к группировке очерков в целостность более высокого порядка. А.С.Бушмин констатировал, что степень соподчиненности элементов цикла в разных произведениях Щедрина неодинакова. Она может быть выражена слабо (например, относительно самостоятельные «Губернские очерки»), умеренно («Благонамеренные речи») или сильно: «История одного города», «Господа Головлевы», «Дневник провинциала в Петербурге» и «Современная идиллия» практически являются романами (составляющие их композиционные элементы обладают высокой степенью связности).

Характер позднего творчества Щедрина несколько меняется. В 1883 и 1884 гг. писатель вынужден был по требованию цензуры изъять из «Отечественных записок» несколько сказок (в том числе «Премудрый пескарь», «Самоотверженный заяц», «Бедный волк»); но в конечном счете это не спасло журнал, который в апреле 1884 года все-таки был закрыт. Щедрина пришлось перебраться в «Вестник Европы» и «Русские ведомости».

«Вот ведь какой со мной казус случился, - писал он П.В.Анненкову. – Сидел я, больной, в своем углу и пописывал. Думал, что на здоровье отечеству пописывал, а выходит, что на погибель. Думал, что я своим лицом действую, а выходит, что я начальником банды был. И все это я делал не с разумением, а по глупости, за что и объявлен публично всероссийским дураком».

В исповедальной «сказке-элегии» «Приключение с Крамольниковым» (1886) Щедрин выводит попавшего в опалу литератора, от которого отвернулись вчерашние читатели и даже друзья; он остался наедине с горькими мыслями о том, что многолетний труд его был бесплоден. Всё, против чего он протестовал, «и поныне стоит в том же виде»; он не сумел понять даже тех людей, которые сегодня отвернулись от него, полагая, будто «*вчера* они были иными, нежели сегодня». И на что же ссылаются эти вчерашние приятели, отрешиваясь от опасного знакомства? На семью: жена, дети...

«Что же это такое? Что такое семья? Как устроиться с семейным началом? Как сделать, чтобы оно не было для человека египетской язвой, не тянуло его во все стороны, не мешало быть гражданином?» - спрашивает себя Щедрин-Крамольников.

24.6. Позднее творчество Щедрина: тема «мелочей» и быта

Цикл «Мелочи жизни» (1886-87) навеян чувством, что «руслевое течение жизни» прекратилось и отныне она, эта жизнь, погрузилась в мутную тину мелочей. Мелочи, пишет Щедрин, почти исключительно лежат в основе современности: тупое, суетливое мельтешение пустяков, «существование в одиночку и страх перед завтрашним днем». Живы – и ладно. Помещичье закрепощение уступило «закрепощению чумазовскому». Русский *чумазый* перенял от своего западного собрата его алчность и «жалкую страсть к внешним отличиям», но «не усвоил себе ни его подготовки, ни трудолюбия». Это человек, равнодушный «к судьбам родной страны, к судьбам ближнего, ко всему, кроме судеб пущенного им в оборот алтына». Великое приносится в жертву грошовому интересу.

Мелочная регламентация некогда погубила и идеи великих утопистов, которые сосредоточились на решении частных вопросов. Их последователи, некритически придерживавшиеся буквы учения и в особенности настаивавшие на его подробностях, оказались смешны, потому что технический прогресс быстро и с совершенно неожиданной стороны разрешил частные проблемы, которым столько внимания уделил Фурье, придумавший «антильвов» и «антиакул», но не предвидевший «ни железных дорог, ни телеграфа, ни телефона, которые несравненно радикальнее влияют на ход человеческого развития, нежели антильвы». А идеи о привлекательности труда, о гармонии страстей и т. п. были за всем этим совершенно забыты, «рассыпались по мелочам».

Изложив эти предварительные соображения, Щедрин переходит к их иллюстрации. Картины сгруппированы по сериям.

Первый мини-цикл называется «На лоне природы и сельскохозяйственных ухищрений». Автор представляет все главные фигуры современной русской деревни: мужик (хозяйственный мужичок, мироед, гольтепа), сельский священник, помещик (тоже трех типов: равнодушный, убежденный и изворачивающийся с помощью «прижимки»).

Как-то нечаянно вспоминается «Кому на Руси жить хорошо», где Некрасов с неожиданным сочувствием изобразил «эксплуататоров». Сколько ни бьется с хозяйством современный помещик, даже энтузиаст, - ни так, ни сяк не получается дохода больше трехсот рублей в год. В итоге энтузиазм остывает, и все дело – с тем же финансовым результатом – препоручается старосте. Участь сельского попа и вовсе горькая: жить так, как живет мужик, он не может: положение обязывает, но не предоставляет средств к подобающей его званию жизни. В свободное от исполнения обязанностей духовного пастыря время священник сам пашет, боронит, справляет всю сельскохозяйственную работу; а в старости, оставшись «за штатом», вынужден чуть ли не побираться. – «Горькое начало, горькое существование, горький конец!»

И даже хозяйственный мужичок, столь милый сердцу народников, удручает Щедрина. Жизнь его действительно всецело подчинена требованиям труда на земле, как писал о том Успенский. Но каков ее результат? Он умирает, поминаемый добрым словом: «честный был, трудовой мужик – настоящий хрестьянин!»; он довел свой дом до идеала «полной чаши». Но разве это все, что требуется от человека? Во всяком случае, Щедрин не может на этом помириться: «с какой стороны подойти к этому разумному мужику? каким образом уверить его, что не о хлебе едином жив бывает человек?»

Вообще «Мелочи жизни» как будто реализуют первоначальный замысел Некрасова: показать все слои русского общества в свете риторического вопроса: «кому на Руси жить хорошо?» Каторжное существование оказывается единственной альтернативой небокопительству.

Вторая серия рассказов называется «Молодые люди». Она составлена из четырех биографий. Шалопай Сережа Ростокин, карьерист Евгений Люберцев нашли каждый свое место в жизни. Зато трагически преждевременно обрывается жизненный путь бедняка

Чудинова, приехавшего учиться в Петербург: нищета и чахотка сводят его в могилу. Так же сдержанно, без преувеличений – факты говорят за себя сами! – рассказывает автор о драме молодой семьи Черезовых. Муж и жена – оба служащие, они в обрез зарабатывают на пропитание себе и ребенку, но эта шаткая стабильность в несколько дней разрушается болезнью и смертью Черезова: молодая вдова остается одна с ребенком на руках. Что станет с нею? И пока был жив муж, тоже «некогда было подумать о том, зачем пришла и куда идет эта безрассветная жизнь... Но о том, что эта жизнь может порваться, думалось ежемгновенно, без отдыха».

В разделе «Читатель» Щедрин также запечатлел разные типы: «читатель-ненавистник» и «солидный» - более или менее ярко выраженные недоброжелатели свободного слова; «читатель-простец» - представитель массы, которой манипулируют и в то же время идут у нее на поводу, так как ее невысокие запросы определяют конъюнктуру рынка. Читатель-друг – фигура, как представляется разочарованному Щедрину, редкая и сейчас «затерявшаяся в толпе».

Серия «Девушки» - своеобразная параллель «Молодым людям». «Ангелочек» Верочка делает свою, женскую карьеру, выходя замуж по расчету. Героиня рассказа «Христова невеста», напротив, уходит в мелкую общественную деятельность, стараясь компенсировать свою несложившуюся судьбу, заглушить голос сердца и природы. Совсем уже мрачно складывается жизнь одинокой сельской учительницы: «согрешив», она делается предметом издевательств, травли и кончает самоубийством. Жизненная драма героини последнего рассказа разворачивается неприметно для нее самой: сирота, получившая из милости воспитание в институте, она обречена до конца своих дней оставаться в его стенах, уже в роли воспитательницы.

Наконец, раздел «В сфере сеяния» представляет газетчиков разных толков и мастей, вынужденных держать нос по ветру («хочу подписчика!»), адвоката, сражающегося за гонимых, земских деятелей, погрязших в интригах местного значения, праздношатающегося бездельника, проводящего дни свои в перенесении сплетен... Всё это разные обличья жизненных мелочей.

Завершается книга лирико-публицистической исповедью, подводящей неутешительный жизненный итог. Литератор *имярек*, оглядываясь вокруг себя и назад, на прожитые годы, видит косность, наполненную «призрачною суетою, которой только ради установившегося обычая присваивалось наименование жизни».

Обаятельные идеалы, наполнявшие душу *имярека*-автора в юности, при столкновении с этой жизнью быстро обесцветились: «понятие о зле сузилось до понятия о лихоимстве, понятие о лжи – до понятия о подлоге, понятие о нравственном безобразии – до понятия о беспробудном пьянстве, в котором погрязло местное чиновничество. Вместо служения идеалам добра, истины, любви и проч., предстал идеал служения долгу, букве закона, принятым обязательствам и т.д.»

Казалось, что это – всего лишь естественно приходящая с опытом трезвость, увязанная с реальной жизнью. Она побуждала действовать применительно к условиям («применительно к подлости»), как без обиняков выразился Щедрин в сказке «Либерал»), добиваться, например, замены одного чиновника другим, деликатно направлять действия влиятельных лиц. «Дело сводилось к личностям; порядок вещей ускользал из вида». И вот сейчас с мучительной ясностью видно, что это было барахтанье в мелочах, суета сует, как сказал при подобных обстоятельствах другой человек.

Наступил другой фазис русской жизни, и *имярек* снова воспрял, уверовал в возможность возрождения. «Лозунг его в то время выражался в трех словах: свобода, развитие и справедливость». Прошли еще годы – и он видит себя в окружении призраков. – «Что такое свобода – без участия в благах жизни? Что такое развитие – без ясно намеченной конечной цели? Что такое справедливость, лишенная огня самоотверженности и любви?

Слова, слова и слова...»

Он ищет отклика в сомкнувшейся вокруг него пустоте – и «сознает, что сзади у него повис ворох крох и мелочей, а впереди – ничего, кроме одиночества и брошенности...»

Автобиографизм «позднего» Щедрина вырастает не только из естественной человеческой потребности пожаловаться на отсутствие понимания и признания, на неблагоприятную долю сатирика. Судьба человека детерминирована устройством общества, и сама она есть его индикатор. От *социального* неотделимо *семейное*, притом таким образом, что и не скажешь – что здесь первично.

В семье Салтыкова был разлад: жена, женщина достаточно заурядная и пустая, воспитывала детей по-своему. Постоянно загруженный работой, тяжело больной Салтыков не мог переломить ситуацию, и это внушало ему мучительную тревогу за будущее дочери и сына. Тема семьи и детей станет центральной в его последнем произведении – романе-хронике «Пошехонская старина» (1887-89).

Роман напитан воспоминаниями детства, почти все его герои списаны с натуры, хотя автор комбинирует факты, подчиняя их художественной логике, а не биографической точности, и к истории салтыковского семейства присоединяется материал из жизни родственников, соседей, знакомых...

Пошехонье – исторически область, примыкающая к р. Шексне, - закрепилось в языке как синоним провинциализма, захудалости, бестолковщины («пошехонец в трех соснах заблудился»). Ту же семантику поддерживает фамилия героев, принадлежащих к дворянскому семейству Затрапезных.

Описание жителя-бытия Затрапезных во главе с властной матерью - Анной Павловной – напоминает о господах Головлевых. Даже тот же принцип деления детей на любимчиков и постылых. Сходство порождается общей основой: в частности, Анна Павловна = Арина Петровна Головлева = Ольга Михайловна Салтыкова, мать писателя. Но поэтика «Пошехонской старины» иная. Как заметил автор, «на склоне лет охота к преувеличениям пропадает и является непреодолимое желание высказать правду, одну только правду».

Гиперболе и гротеску здесь места уже не находится. Но самая заурядная бытовая подробность может аккумулировать в себе дух *Пошехонья*. Дамы Затрапезные готовятся к вечернему выезду, и горничная вбегает с вопросом: «Барышня спрашивают, для большого или малого декольте им шею мыть?»

Лейтмотив хроники – нечистота, затхлость, гниение. В Малиновце (название поместья) господствует какая-то инстинктивная скаредность: питаются обильно, но плохо, доедают старые, уже с душком домашние припасы (чтоб не пропадало), остатки третьеводнишних обедов – тем временем портятся свежие продукты. Парадные горницы чистые и светлые – но они стоят напоказ, домашние теснятся в душных, грязных комнатухах, кишущих насекомыми; прислуга ходит в «вонючей, заплатанной рвани». Воспитание детей твердо опирается на подзатыльники и колотушки, а самым губительным его элементом Щедрин признает несправедливость, свидетелем (и часто предметом) которой ребенок делается от самых ранних лет. Физической нечистоплотности сопутствует нравственная: в присутствии детей обсуждаются скабрзные сплетни, поощряется система домашнего наушничества и шпионства. Самые захватывающие разговоры ведутся вокруг денежных тем, и младшее поколение Затрапезных с азартом обсуждает виды на наследство: кому что достанется. Все семейство подобострастно обихаживает дедушку-купца Павла Борисыча, гадая, как побудить его написать нужное завещание, и сама Анна Павловна не гнушается по этому случаю подлачиваться к его крепостной наложнице.

Портреты Затрапезных, их многочисленных родственников и соседей образуют один тематический пласт «Пошехонской старины». Он неоднороден. Действие хроники происходит при крепостном праве, и среди его неприкрашенных картин есть очень мрачные эпизоды. Типы законченных мучителей выводятся в очерке «Тетенька Анфиса Порфирьевна»: это и сама «Фиска-змея», и ее муж-садист штабс-капитан Савельцев.

«Подвиги» Савельцева даже привлекают внимание властей, причем до такой степени, что штабс-капитан, чтобы избежать суда и Сибири, вынужден сказаться мертвым и доживать свой век под именем крепостного Потапки, в полной власти собственной жены, которая сейчас отыгрывается на нем за годы побоев.

Очень многозначительным выглядит эпизод, когда маленький Никанор Затрапезный, увидев во дворе тетеньки Анфисы наказываемую крепостную девочку, кидается на помощь. Это естественная и нормальная человеческая реакция. Но когда его останавливает какой-то старик, которого Никанор принимает за слугу, то мальчик бросается к нему «с поднятыми кулаками» и с криком: «Молчать, подлый холуй!» Природная, еще не задавленная доброта уживается в нем с уже усвоенной привычкой третировать холопов. «Пошехонская старина», подобно «Очеркам бурсы», есть в каком-то смысле «роман антивоспитания», история растрепания личности, особенно страшная своей совершенной обыденностью.

Среди помещиков, героев «Пошехонской старины», палачи Савельцевы составляют все же исключение. Более средний, так сказать, тип представлен в образах безалаберного предводителя Струнникова или «образцового хозяина» Пустотелова, так и не сумевших приладиться к реформе: это выморочные продукты крепостного права. Жалкое существование приживалок ведут полунищие и бестолковые «тетеньки-сестрицы» в одноименном очерке. Все эти люди бесполезны и плохи не сами по себе. Они искалечены, по сути, уже самим фактом своего рождения и воспитания в определенной среде и в предписанных ею правилах.

Нравственный вред, производимый системой узаконенного рабства, заключался и в том эффекте, который Щедрин назвал «двоегласием»: «Крепостное право было ненавистно, но таких героев, которые отказались бы от пользования им, не отыскивалось». Эту практику двойной морали одновременно (1887) констатирует историк В.О.Ключевский («Евгений Онегин и его предки»): «Вольномыслящий тульский космополит с увлечением читал и перечитывал страницы о правах человека рядом с русскою крепостною девичьей и, оставаясь гуманистом в душе, шел в конюшню расправляться с досадившим ему холопом».

Находятся, однако, и люди, обладающие чем-то вроде иммунитета к воздействию этой среды. Иногда это природное добродушие («Тетенька-сладстена»), иногда результат интеллектуального и нравственного влияния вне-пошехонской среды («Валентин Бурмакин»). Но судьба Бурмакина задается уже вступительной фразой посвященного ему очерка, где сказано, что он «был единственный представитель университетского образования, которым обладало наше захолустье». Поклонник Грановского и Белинского со своим идеализмом слеп как крот среди тех людей, с которыми ему приходится жить. И насильственное прозрение происходит после женитьбы на кукольно-красивой, но тупой и пошлой Милочке. «Святая простота», восхитившая Бурмакина, оказывается сплавом наглости и животной-потребительского отношения к жизни. Щедрин пользуется случаем предостеречь об опасности таких эвфемизмов, грозящих «последствиями очень сомнительного свойства»:

«Крестьянство задыхалось под игом рабства, но зато оно было **sancta simplicitas**; чиновничество погрязало в лихоимстве, но и это было своего рода **sancta simplicitas**; невежество, мрак, жестокость, произвол господствовали всюду, но и они представляли собой одну из форм **sancta simplicitas**. Среди этих разнообразных проявлений простоты дышать было тяжело, но поводов для привлечения к ответственности не существовало».

Совсем уже эксцентрический герой появляется на сцене в очерке «Братец Федос». Бедный родственник сваливается как снег на голову Анне Павловне бог весть откуда; он прибредает из далекой Башкирии, после смерти своих родителей. Федос – своеобразный вариант *естественного человека*. Мастерovitый и работающий, выросший на степном приволье, он томится в доме, где и жизнь, и сама работа пропитаны духом рабства. Ему нечего, в сущности, здесь делать, он чужд Пошехонью, никогда не прирастет к нему. И перезимовав в Малиновце, Федос исчезает так же внезапно, как появился.

Второй слой образов хроники, как и в «Записках охотника» - это крестьяне. Господа и рабы – естественная рамка *Пошехонья*. И здесь не меньшее богатство и разнообразие типов. По естественной логике сюжета, протекающего на лоне «дворянского гнезда», большая часть их – дворовые люди. Еще Тургенев («Льгов», «Малиновая вода») обратил внимание на особую фальшивость положения дворни: мужик вырван из органичной для него среды и помещен в условия, где может заниматься только каким-нибудь доморощенным ремеслом или выполнять совсем уже неквалифицированную работу, от которой он тупеет (лакей Конон) либо сбивается с панталыку, делается пропащим, как цирюльник Ванька-Каин и портной Сережка, от чьих выходок Анна Павловна избавляется самым простым образом: отдает их в солдаты.

Еще тяжелее удел дворовой девки, которую не то чтобы истязают (Анна Павловна не грешна по этой части), но просто, само собой разумеется, не признают за ней каких-то человеческих прав. Для господ неудобны браки между дворовыми людьми: это отвлекает их от работы; в результате дворня представляет собой «сборище подъяремных зверей, которые и вожделели, как звери». Дважды «провинившуюся» девку Матренку наконец доводят до самоубийства («Бессчастливая Матренка»). И еще одно самоубийство - в очерке «Мавруша-новоторка», героиня которого, «вольная» мещанка, по любви выходит замуж за крепостного живописца. Согласно законам Российской империи, этот шаг и ее превращает в крепостную. И снова: никакой особенной жестокости к новоявленной «рабе» барыня не выказывает, но уже сам тот факт, что она добровольно превратилась в чью-то вещь, собственность, дойдя в полном объеме до сознания Мавруши, приводит ее к мысли, что своим поступком – отказом от воли - она «предала Божий образ» и навлекла на себя проклятие. С этого момента не имеет значения, как с ней обращаются господа, заставляют ли они ее работать вообще – достаточно того, что имеют право заставить, если захотят. И освобождение Мавруша обретает только в добровольной смерти. Ее участь напоминает рассказанную в «Былом и думах» трагическую историю крепостного врача Толочанова. И Герцен, и Щедрин на всю жизнь сохранили в душе это мрачное впечатление детства. Очерк завершается описанием Маврушиных «похорон»: тело самоубийцы, «обернутое в дырявую рогожу, взвалили на роспуски и увезли в болото».

С сочувствием и теплотой нарисован в хронике староста Федот, который своей распорядительностью и честностью заслужил даже барское уважение. Тип своеобразного правдоискателя, полу-юродивого выведен в очерке «Сатир-скиталец». Сатир ходит по миру, собирая на церковь. И заветная его мечта – уйти в монастырь, сбросить с себя узы рабства, потому что по его убеждению (и в этом Сатир сходится с Маврушей) крепостные рабы – потомки людей, добровольно продавших себя в рабство «из-за денег», - несут на себе тяжесть греха своих предков. – «Кругом нас неволя окружила, клещами сжала. Райские двери навеки перед нами закрыла. <...> Нет того греха тяжелее, коли кто волю свою продал. Все равно что душу».

На первый взгляд, совсем иное мирозерцание исповедует начетчица Аннушка, поучающая дворню, что Христос «для черняди с небес сходил» и для того, чтобы спасти простой народ, «благословил его рабством». – «Сказал: рабы, господам повинуйтесь, и за это сподобитесь венцов небесных».

Но о том, каких венцов сподобятся в будущей жизни господа, - она, конечно, умалчивала».

Недаром в этой «доктрине», по-видимому, подтверждавшей крепостное право, Анна Павловна чувствует какую-то крамолу. Ударят тебя по щеке – подставь другую? Ну что ж, только дальше-то что?

« - А потом, сударыня, Бог рассудит.

- То-то, «Бог рассудит»! Велю я тебя отодрать на конюшне и увижу, как ты благодарить меня будешь».

Несовместимость подлого пошехонского быта с нравственно-религиозным идеалом напрямую утверждается повествователем, когда он описывает свое знакомство с Евангелием: «оно посеяло в моем сердце зачатки общечеловеческой совести и вызвало из

недр моего существа нечто устойчивое, *свое*, благодаря которому господствующий жизненный уклад уже не так легко поработал меня». Это одно из немногих благотворных влияний детства героя, поддержавших в нем силу противостояния. Вообще же, по суждению автора, жребий детей в этом мире – злосчастнейший: они беззащитны и отданы во власть указаний «случайной руки», не зная, «поведет ли она их к торжеству или к гибели»; не зная ничего «о качествах экспериментов, которые над ними совершаются». Тема воспитания является связующим началом «Пошехонской старины».

Заключительные главы романа дописывались спешно, Щедрин комкал материал, сворачивал его: воспоминаний было много, они обступали со всех сторон, но справиться с ними уже не оставалось сил. Писатель тяжело болел.

Последний замысел, которым Щедрин поделился с Н.К.Михайловским, - произведение под названием «Забытые слова»: «Были, знаете, слова: ну, совесть, отечество, человечество... другие там еще. А теперь потрудитесь-ка их поискать! Надо же напомнить...»

Сохранилось буквально две страницы вступления к «Забытым словам». Это символическое видение: серое небо, даль, воздух, птицы, дорога... безмолвие и кладбище.

«Храм, когда-то осенявший мертвецов, стоит полуразрушенный, давая приют нетопырям и ночным птицам. Колокол, некогда призывавший живых и оплакивавший мертвых, лежит разбитый у подножия храма; надмогильные памятники, ограды – все повалилось и лежит разбросанное, заросшее мхом и бурьяном».

«Vivos voco» – «зову живых» - девиз герценовского «Колокола». Но, конечно, Щедрин имеет в виду не одного лишь Герцена.

Ненависть преследовала великого сатирика и после смерти. В более чем сдержанном некрологе его неизменный противник М.Н.Катков писал: «Та форма сатиры, которую создал покойный Щедрин ценой растраты своего крупного дарования, отжила свой век...». Каткову – и не ему одному - хотелось похоронить писателя Щедрина вместе с Салтыковым-человеком.

Вероятно, Щедрин первый бы радовался, получив возможность убедиться, что его сатира устарела. Вспомним, как угнетало его сознание, что все, против чего он сражался, пребывает в незыблемости.

Объекты щедринской сатиры – дурные круговороты российской истории, с криками о реформах кружащейся на одном месте; ложь и наглый обман как столпы государственной политики; некомпетентность и произвол администрации; грабительские замашки новых «хозяев жизни»; нравственная слепота – сознательная и бессознательная, тупость толпы и продажность интеллигенции; безвоздушная атмосфера «мелочей»... Через густой слой конкретно-исторических аллюзий, относящихся к XIX веку и делающих чтение Щедрина задачей иногда непростой для неподготовленного читателя (приходится постоянно обращаться к комментариям), просвечивает неповрежденная, почти не изменившаяся основа. Революция актуализировала одни ее участки, перестройка и эпоха реформ – другие, казалось, давно забытые, безнадежно устаревшие...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Выберите любое произведение Щедрина и напишите реферат, посвященный истории его изучения.
2. Можно ли утверждать, что цель «Истории одного города» – пародирование русской истории или сатира на конкретных носителей власти? В каких красках обрисованы в этом романе образы народа, *народных заступников* и тема «русского бунта»? Сформулируйте функцию «кукольных» мотивов. Как можно объяснить точные, в деталях исторические «пророчества» Щедрина? Приведите примеры. Какие точки зрения существуют в литературоведении относительно финала «Истории одного города»? Зачем

нужен образ повествователя-летописца, и как Щедрин использует «Повесть временных лет» и фольклор?

3. Найдите самостоятельно в любом произведении Щедрина примеры *гротеска*, *гиперболы*, *сарказма*.

4. Какие явления русской общественной жизни Щедрин заклеил в своих сатирических циклах? Вспомните придуманные им прозвища.

5. Попробуйте найти «представителей» выведенных Щедриным типов у Грибоедова, Гоголя, в комедиях Островского, в известных Вам рассказах Чехова.

6. С какой целью Щедрин использует персонажей, созданных его литературными предшественниками? В каких случаях и как именно он корректирует авторскую оценку этих типов?

7. Сделайте сравнительную характеристику: а) образов «властителей»: *помпадур*, *ташкентцы*, *чумазы*; б) «маленьких людей»: *глуповцы*, *молчалины*, персонажи «Мелочей жизни»; в) современной интеллигенции: *пенкосниматели*, *Тетенька* («Письма к тетеньке»), повествователь в «Убежище Монрепо», герои «Современной идиллии», *Карась-идеалист*.

8. В каком отношении, по вашему мнению, «Господа Головлевы» продолжают традицию «Мертвых душ», и чем различались задачи, поставленные перед собой авторами этих произведений? Какую роль в характеристике героя выполняют религиозные мотивы, евангельские реминисценции? Что такое *головлевство*? Какую роль играет в этом романе и у позднего Щедрина («Пошехонская старина») тема воспитания?

9. Какие проблемы принесла с собой эпоха реформ? Прокомментируйте (при помощи аргументов Щедрина) тактику государственной демагогии, объявляющей критику и сатиру «подрыванием державных основ».

10. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из предлагаемых тем: «Гоголевская традиция в творчестве Щедрина», «Образ маленького человека в щедринской прозе», «Роль гротеска в щедринской сатире», «Актуальные проблемы изучения творчества Щедрина в современном литературоведении».

11. Вспомните, чем различаются идейно-художественные задачи *романтического гротеска* и *реалистического гротеска*, и что такое *реалистическая фантастика*. Какие стилевые приемы щедринской сатиры вы можете назвать?

12. В чем специфика создания сатирического образа? Какие задачи ставил перед сатирой Щедрин? С помощью каких средств ему удается подняться над уровнем мелкой «злободневности» до проблемных обобщений? Дайте характеристику явлению циклизации в творчестве Щедрина.

13. Сравните между собой монографии А.С. Бушмина («Салтыков-Щедрин: искусство сатиры») и Е.И. Покусаева («Революционная сатира Салтыкова-Щедрина»). Чем различаются принятые авторами методики исследования? Имеются ли между ними разногласия в оценке отдельных аспектов щедринской прозы? Если да, то чья точка зрения видится вам более убедительной? Почему?

Библиографический список

Основной

1. Бушмин А.С. Салтыков-Щедрин: искусство сатиры. – М., 1976.
2. Покусаев Е.И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. – М., 1963.

Дополнительный

1. Гиппиус В.В. Люди и куклы в сатире Салтыкова. – Пермь, 1927.
2. Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. – М., 1977.
3. Николаев Д.П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. – М., 1988.
4. Тюнькин К.И. Салтыков-Щедрин. – М., 1989.

Лекция 25. Федор Михайлович Достоевский (1821-1881)

Фамилия Достоевских пошла от некоего Данилы Ртищева, которому в XVI веке было пожаловано село Достоево в Пинском повете, северо-восточнее Пскова. Один из Достоевских сделался членом главного трибунала великого княжества Литовского, другой – иеромонахом Киево-Печерского монастыря, третий - епископом...

К XVIII веку род захудал. Андрей Достоевский служил священником в захолустном подольском городке, а его младший сын Михаил стал лекарем в московской больнице для бедняков. Основанная попечениями вдовы Павла I, Марии Федоровны, она называлась Мариинской, а в просторечии – Божедомкой.

Женился М.А. Достоевский на девице из купеческого рода Нечаевых. Он был человек с тяжелым характером, но трудолюбивый и упорный. Ему удалось добиться потомственного дворянства и скопить достаточно средств на приобретение двух деревень. Впрочем, богатства это не означало: у Достоевских родилось семеро детей, которых надо было воспитывать, выводить в люди... Федор был вторым.

В 1837 году молодой человек приехал в Петербург и через год усиленной подготовки поступил в Инженерное училище, разместившееся в угрюмых стенах Михайловского замка. Образование там давали основательное, но душа юноши не лежала к военно-инженерной службе, и, прослужив по окончании училища всего год, он вышел в отставку, чтобы заняться литературой. Начал Достоевский с драматических опытов (не сохранились); пытался заняться переводами – но в печать попал только его перевод свежего романа О. де Бальзака «Евгения Гранде». Наконец он попробовал себя в качестве прозаика.

В училище Достоевский подружился с Д.И. Григоровичем, который и стал первым читателем романа «Бедные люди». Григорович отнес рукопись Некрасову, а тот уже представил ее на высший суд – самому Белинскому. – «Новый Гоголь явился!» - восторгался Некрасов. – «У Вас Гоголи-то как грибы растут», - недоверчиво отпарировал критик. Но наутро сам рвался познакомиться с автором.

25.1. Ранние повести Достоевского. Новаторство в решении темы «маленького человека»

«Бедные люди» вышли в свет через год, возглавив «Петербургский сборник» (1846), где были напечатаны произведения Одоевского, Герцена, Тургенева, Некрасова, Белинского... Именно одна из фраз, прозвучавших в романе: «Это натурально! это живет!» (отзыв героя о повести «Станционный смотритель») - подсказала Булгарину кличку «натуральная школа», которой он поспешил заклеить своих литературных врагов.

Достоевский не только сразу же оказался в избранном обществе, но решительно вырвался вперед. Восторженный отзыв Белинского о романе опьянил его.

Но «новым Гоголем» он не стал. Критик, действительно, разглядел в «Бедных людях» гоголевскую струю – но в том-то и дело, что уже в первом своем произведении молодой писатель **отгалкивается** от Гоголя, в буквальном смысле слова. Он берет «гоголевский» контекст, «гоголевского» героя и... создает нечто полемическое. Недаром следующие повести Достоевского вызвали в Белинском разочарование: он не увидел в них того, что ожидал. До выхода в свет зрелых вещей Достоевского критик не дожил и остался в уверенности, что «Бедные люди» - своего рода литературный метеор, случайное явление, вышедшее из-под пера автора хотя и небездарного, но с необъятными претензиями.

Автор назвал «Бедных людей» романом, хотя по современным меркам это скорее повесть. Использована старомодная эпистолярная форма повествования: оно разворачивается неторопливо и, в общем-то, почти ни о чем. Герой – бедный немолодой (46 лет) чиновник-переписчик, по имени Макар Девушкин, литературный наследник Акакия Акакиевича Башмачкина. Имя подобрано со значением, оно провоцирует читателя заранее утвердиться в мысли, будто и все внутреннее содержание образа именем исчерпано: скромный, застенчивый (Девушкин), злосчастный горемыка (*на бедного Макара все шишки валятся, куда Макар телят не гонял* и прочие присловья). Исследовавшая роман Н.Е.Ветловская замечает, что и эпистолярная – тоже своего рода провокация: она скрыто внушает уверенность, что мы узнаем о герое всю правду (тем более что он такой простодушный и искренний); ведь кто и знает всю правду о человеке, если не он сам? Однако именно эта уверенность и опровергается всем ходом романа.

Героиня, Варенька – молода, но уже вдоволь хлебнула горя и незаслуженных унижений. Все светлое, что есть в ее прошлом, связано с воспоминанием о первом робком чувстве к студенту Покровскому. Но Покровский умирает в чахотке, уходит из жизни и мать Вареньки, а беззащитная сирота становится жертвой своей «благодетельницы» Анны Федоровны и развратного помещика Быкова. (Очень прозрачный намек в романе указывает на то, что Покровский – незаконный сын Быкова, но эта тема дальнейшего развития не получает.)

Таким образом, автор использует два авторитетных литературных сюжета. Если линия Девушкина ближайшим образом идет от Гоголя, то линия Вареньки – от сентиментальных романов Ричардсона, где соблазнитель губит добродетельную девицу («Кларисса Гарлоу») или берет ее в жены («Памела»). В «Бедных людях» задействованы сразу оба варианта: Быков наконец женится на Вареньке... чтобы насолить родственникам. Что ждет ее в этом браке, понятно без слов. Счастье – не для *бедных людей*. Когда оно случайно улыбается одному из второстепенных персонажей, нищему чиновнику Горшкову, он умирает в тот же день, не в силах перенести потрясение.

Но если «отрицание Ричардсона» лежит на поверхности, то «отрицание Гоголя» спрятано глубже.

Все содержание «Бедных людей» образует переписка Девушкина с Варенькой, которую он на правах какого-то – седьмая вода на киселе – родственника берет под свое покровительство, если это слово уместно в отношении такого маленького человека, как Девушкин. Его чувство к Вареньке – и отцовское, и братское (в унижении и несчастье), в нем есть и неосознанная героем любовная привязанность. Вся его душевная теплота, ненужная другим людям, обращается на Вареньку.

Литературная «родословная» героя заявлена в романе прямо. В небогатый круг чтения Девушкина попадают, среди всякой литературной халтуры, «Станционный смотритель» и «Шинель». Достоевский как бы заставляет своего героя посмотреть в литературное зеркало и оценить изображение.

Повести Пушкина и Гоголя – классика темы «маленький человек». Но вот странность! Девушкин приходит в восторг от истории Самсона Вырина – и отчаянно возмущается жизнеописанием Акакия Акакиевича. Ясно, что он узнал себя в обоих героях, но почему такая разная у него реакция?

Конечно, Девушкин понял «Повести Белкина» как самый простодушный читатель, понял их наивно. Недаром он уверяет: «право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал?» (Вспомним, что рассказ о горестях «станционного смотрителя» приписан некоему «титularному советнику» – и в самом деле двойнику Девушкина.) И что же он увидел в истории Вырина?

Правду – горькую, но красивую, благородную в его глазах, правду, возвышающую маленького человека: хотя бы тем, что открывает в нем глубокие и сильные чувства, уравнивает его в человеческих правах с теми, кто стоит неизмеримо выше его. Вырин страдает **как отец**.

«Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет <...>, у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое, все может случиться...» - Так косноязычно и простодушно проговаривает Девушкин свою мысль, а вернее чувство, испытанное им при чтении пушкинской повести. Есть, значит, такие ситуации, такие повороты судьбы, в которых он, Девушкин-*Вырин*, равен графу.

А вот в «Шинели» таких утешительно красивых страданий нет. Есть страдания некрасивые, унижительные (по мнению Девушкина). Само описание быта Башмачкина он переживает как личное оскорбление: до такой степени личное, что очередное письмо к Вареньке начинается с перечисления своих заслуг: «поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен...». И вот эти-то заслуги не оградили его от бесцеремонности «сочинителя», который вторгается в твою конуру и начинает подсматривать: «... как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?.. Да и что же тут такого, маточка, что вот хоть бы и я, где мостовая плоховата, пройду иной раз на цыпочках, что я сапоги берегу! Зачем писать про другого, что вот-де он иной раз нуждается, что чаю не пьет? А точно все и должны уж так непременно чай пить!»

Девушкин так взволнован и огорчен, так хочет уничтожить эту обидную правду, что, не заметив того, противоречит себе: «что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из **вседневного, подлого быта**. <...> ...это просто **неправдоподобно**, потому что **и случиться не может**, чтобы был такой чиновник». Пример из вседневного быта, который и случиться не может...

Вот точка, отличающая героя Достоевского от гоголевского. Башмачкин страдал от бедности, от мук, доставляемых скудной жизнью, от холода, пробиравшего его в ветхой шинели. Девушкин терзается не самой бедностью (которая не меньше), а ее унижительностью. Еще бы: такие страдания ему уже не разделить с графом, «что на Невском живет»!

Романтики стояли на том, что человек не должен быть «как все». Молчаливо и безусловно подразумевалось, что он должен быть самим собой, т.е. выше, чем «все», безликая толпа. Но для *маленького человека* стать «как все» - недостижимый, над его головой парящий идеал. Он **ниже** этих «всех».

«По мне все равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить, я перетерплю и все вынесу, мне ничего; человек-то я простой, маленький, - но что люди скажут? Враги-то мои, злые-то языки эти все что заговорят, когда без шинели пойдешь? Ведь для **людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь. Сапоги <...> нужны мне для поддержки чести и доброго имени**; в дырявых же сапогах и то и другое пропало...» - исповедуется герой.

Чай Девушкин, по его собственному признанию, тоже пьет «для вида, для тона» - и прибавляет: «чаю не пить как-то **стыдно**». Вот уж что никогда бы не вошло на ум Акакию Акакиевичу! Девушкин же то и дело плачется: «хозяйка презирает меня, уважения ни от кого нет никакого»... Бредя по улице с оторванной подошвой, он встречается с артелью работников: «затолкали меня, мужичье!»

Замечательно, что Девушкин – человек добрый, скромный. Но грубое словечко «мужичье» вырывается у него как-то совершенно естественно. Не посторонившиеся перед оборванным чиновником работники посягают на скудное достояние Макара Алексеевича: на его право считать себя «благородным», человеком, стоящим на социальной лестнице все-таки выше тех, кто занимается «черной» работой – хотя бы у них и не отставали прямо на улице подошвы от сапог...

Мотивы *шинели* и *сапог* приобретают в романе особое наполнение: они превращаются в эмблемы некоего социального самоутверждения, в знаки притязаний героя. Достоевский повествует не о трудном «материальном положении», а о драме

уязвленного самолюбия. Эпитет в заглавии романа получает оценочное значение. *Бедные люди. Несчастные люди. Что вы, люди, с собой сделали? Объект внимания Достоевского – не социальное, а психологическое.*

Сложность положения героя, которого со всех сторон теснят неблагоприятные подробности жизни, отражается в построении фраз: они кружат, петляют, оговаривают друг друга... Природная честность и простодушие не позволяют Макару Алексеевичу лгать, а самолюбие толкает как-то принарядить убогую истину. Он описывает Вареньке свое жилище, и у него, как у Хлестакова, первым делом вырывается правда; а потом он уже начинает – не лгать, нет, - а эту правду всячески ретушировать. Многословие героя – отчаянная попытка уравновесить неприглядную действительность и ущемленную амбицию:

«Я живу в кухне <да разве я мышь, чтобы жить в кухне?>, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната <нет, впечатление о кухне надо улучшить> (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... <что же хорошего можно о ней сказать? нет, пожалуй, лучше еще раз вернуться к кухне> то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната <как бы – ни к чему не обязывает: как бы да, и как бы нет>, номер сверхштатный; всё просторное, удобное <что же это всё? неизвестно>, и окно есть <еще бы окна не было – а чем еще похвалиться?>, и всё <да что – всё?>, - одним словом всё удобное. Ну, вот это мой уголочек».

Подтекст переживаний Девушкина, описывающего «свой уголочек», не только не попадает на бумагу, но даже нимало им не сознается и может быть только приблизительно реконструирован (текст в угловых скобках).

Болея душой за своего литературного двойника, Акакия Акакиевича, Девушкин восклицает: «Лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы тот генерал, узнавши подробно об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы».

И судьба посылает Макару Алексеевичу такого *добротолюбца*, который не повстречался Акакию Акакиевичу. Он допустил ошибку, переписывая важную бумагу; его вызывают для разноса к «их превосходительству», и в самый момент начальственного распека от ветхого мундирчика Девушкина отскакивает пуговка и со звоном катится по полу. Потерявшийся Девушкин кидается зачем-то ловить пуговку и, насилию поймав, с вымученной улыбкой начинает прилаживать ее к оторванным ниткам, «точно оттого она и пристанет».

Эта унижительная сцена привлекает наконец внимание генерала к жалкой фигуре и платью чиновника и внушает ему сострадание. Выслав из кабинета присутствующих, он обращается к Девушкину с ободряющими словами и дает ему сторублевую купюру. И тут Девушкин кидается целовать генеральскую ручку, отчего генерал почему-то краснеет и торопится предупредить этот порыв, пожимая руку своего подчиненного.

«В этой благодарности-то его ужас! Это трагедия!» - писал Белинский. У Макара Алексеевича избыток самолюбия и амбиций, но это лишь суррогаты настоящей гордости и чувства собственного достоинства. Добрый порыв генерала не может уравнивать с ним того, кто каждое мгновение ощущает себя титулярным советником и не может – и никакие добрые генералы тут ничего не изменят – стать с ним по-человечески наравне, хотя бы на одно мгновение.

В мире «униженных и оскорбленных» доброта никого и ничего не спасает, доброта отравлена изначально. Макар Алексеевич – добрый, очень добрый человек. Но он несколько раз описывает Вареньке своего соседа – бедного, обремененного семьей, находящегося под судом чиновника Горшкова:

«Такой седенький, маленький; ходит в таком засаленном, в таком истертом платье, что больно смотреть; **куда хуже моего!** Жалкий, хилый такой (встречаемся мы с ним иногда в коридоре); коленки у него дрожат, руки дрожат, голова дрожит, уж от болезни, что ли, какой, Бог его знает; робкий, боится всех, ходит стороночкой; уж я застенчив подчас, а **этот еще хуже**. <...> Бедны-то они, бедны – господа, Бог мой!...»

Описания горшковских злоключений пространны и продиктованы искренним состраданием. Но не менее искренне (хотя совершенно не сознается автором этих описаний) - **удовольствие**. Подавленный своим жалким положением человек может несколько утешиться только созерцанием еще более жалкого положения ближнего. Это возвышает его хотя бы относительно. И вот наступает час, когда несчастный Горшков является побираться к соседу:

«Вдруг, смотрю, входит ко мне Горшков, **наш бедный** постоялец. <...> А мимоходом скажу, маточка, что их житье-бытье **не в пример хуже моего**. <...> Ну, так вот, вошел мой Горшков, кланяется, слезинка у него, как и всегда, на ресницах гноится, шаркает ногами, а сам слова не может сказать...»

Наконец это слово произнесено:

« - Благодетель вы мой, Макар Алексеевич, явите милость господню, окажите помощь семейству несчастному <...> (тут он весь покраснел), жена, говорит, дети, - голодно – хоть гривенничек какой-нибудь. – Ну, тут уж мне самому сердце защемило. Куда, думаю, **меня перещеголяли!** А всего-то у меня и оставалось двадцать копеек <...> Ну, я ему и вынул из ящичка и отдал свои двадцать копеек, маточка, все доброе дело! Разговорился я с ним: да как же вы, батюшка, спрашиваю, так зануждались, да еще при таких нуждах комнату в пять рублей серебром нанимаете? Объяснил он мне <...> Жаль, жаль, очень жаль его, маточка! Я его обласкал. Человек-то он затерянный, запутанный; покровительства ищет, так вот я его и обласкал».

Сцена визита Горшкова и беседа с Девушкиным занимает более двух страниц. Долго хозяин расспрашивает своего гостя, хорошо запоминает и пересказывает подробности и самой беседы, и жалкой внешности и униженной повадки Горшкова. Он помогает ему от чистого сердца, из последних своих денег; жалеет его от души, но... разве он настолько туп и бестактен, что не способен понять, как мучительны его расспросы и вся эта вынужденная исповедь?

Конечно, способен, но почему-то не хочет. Свои двадцать копеек он не дарит – он покупает на них чужое унижение (и собственное самоутверждение). Причем ничуть не отдает себе в этом отчета. Доброта Девушкина, повторимся, - подлинная. Но, по Достоевскому, полярность личности идет до глубинных, последних ее основ. Нет в человеческой природе нравственных первоэлементов: только сложные соединения. Любое доброе побуждение смешано с дурным. Даже в самой бескорыстной помощи присутствует оттенок самоутверждения за счет благодетельствуемого: ты не можешь, а я могу! Благоедеяние направлено всегда сверху вниз. Благоедеяние унижает.

Вот отчего моралисты всех веков имели основания сетовать на человеческую неблагодарность. Благодарность, по Достоевскому, - искусственная прививка к природе человека, и недаром приживается она так плохо. За что, в самом деле, Горшкову быть благодарным Макару Алексеевичу? За его двадцать копеек он заплатил с процентами – своим безграничным унижением. И пылкая признательность самого Макара Алексеевича благодетелю-генералу свидетельствует только об одном: стирании личности, утрате гордости (что и почувствовал Белинский, комментировавший эту сцену).

Девушкину хорошо известно, и сам он пишет об этом, что «у бедного человека на этот счет <...> стыд <...> девический... <...> бедный человек не любит, чтобы в его конуру заглядывали». Он упоминает о своем знакомце, которому собирали деньги по подписке: «так ему за каждый гривенник, в некотором роде, официальный осмотр делали. Они думали, что они даром свои гривенники ему дают – ан нет: они **заплатили за то, что им бедного человека показывали**. Нынче, маточка, и благодеяния как-то чудно делаются... а

может быть, и всегда так делались, кто их знает! Или не умеют они делать, или уж мастера большие – одно из двух».

Последнее замечание отзывается такой горечью и жизненным опытом, что отчасти даже выходит из границ образа недалекого Макара Алексеевича.

Чуть позже в романе Ч.Диккенса «Дэвид Копперфилд» (1850) появится герой, чье имя в английской литературе станет нарицательным: Урия Хип (Гипп). Воспитанный на благотворительные средства, он проникается на всю жизнь такой холодной, змеиной ненавистью к своим благодетелям и всему миру, такой жаждой мщения, что Дэвид, разглядев этого человека вполне, восклицает: «впервые я понял, какой неумолимой, мстительной и подлой может стать натура человека, которую так долго, с самых ранних лет подавляли». Диккенс большей частью скептически относится к филантропии; но этот скепсис относится к неуместным и фальшивым ее формам. Неблагодарный и злобный Урия остается персонажем исключительно отрицательным. С позиций взгляда Достоевского на психологию человека подобная реакция на «благотворительность» должна быть признана скорее нормальной.

И даже привязанность Макара Деушкина к Вареньке выражает себя через эти благотворительные акции, в которых добрые побуждения и порывы окрашены неуловимой, но и неотделимой от них тенью эгоистического самоутверждения. На свои жалкие средства, часто в долг покупает он Вареньке немудреные подарочки. – «Посылаю вам, Варенька, фунтик конфеток, - нарочно для вас купил. Скушайте, душечка, да **при каждой конфетке меня поминайте**». – В ответе Вареньки скорее смутное раздражение, чем признательность: «Что вы меня, друг мой, все конфетами кормите? Я, право, не знаю, откудова вы денег столько берете?..»

Внутренний мир *маленького человека* оказался не менее сложным, чем рефлектирующее сознание Печорина или Рудина. Но новаторство Достоевского в его изображении вообще тесно соединено с его новым взглядом на нравственную природу человека, которая в глубине своей в принципе не может быть описана при помощи тривиальных определений типа «хороший – плохой». Концепция личности, которая сложится позднее в романах Достоевского, некоторыми чертами уже обозначается в «Бедных людях».

Дальнейшая литературная судьба Достоевского складывалась трудно. Когда восторги, вызванные «Бедными людьми», поутихли (ни одно его произведение в дальнейшем не вызвало такого энтузиазма), как-то охладилось и отношения между молодым писателем и теми литературными мэтрами, которые сначала так горячо его приветствовали: Белинским, Некрасовым, Тургеневым... Кажется, что причины такого резкого поворота не только субъективные. Достоевский пытался найти свой, исключительно свой путь в литературе, вместо того чтобы нести, хотя бы и с честью, знамя Гоголя (как от него, по-видимому, ожидали). И направление этих поисков шло поперек генерального течения времени, когда «начинался» классический реализм.

Между тем о следующей своей повести «Двойник» (1846), холодно встреченной Белинским, сам автор был чрезвычайно высокого мнения и считал ее лучше «Бедных людей».

Подзаголовок «Двойника» - *петербургская поэма*. Из всех вещей Достоевского эта – самая фантастическая, и колорит ее определяется местом действия. Достоевский не любил Петербурга, но был им точно околдован. Город трущоб и монументов («город пышный, город бедный...», как его назвал Пушкин) – это очень «достоевский» город. В призрачном, туманном Петербурге над человеком обретают власть фантомы, созданные его тщеславием, его алчностью, его страхом.

Если «Бедные люди» напоминали о «Шинели», то «Двойник» рядом сюжетных ходов как будто вторит «Запискам сумасшедшего». Титулярный советник Голядкин, болезненно переживая свое ничтожное социальное амплуа, дерзнул возмечтать о дочери статского советника Кларе Олсуфьевне (впрочем, уже просватанной). Поползновения г-на

Голядкина, как и гоголевского Поприщина, заканчиваются лечебницей для умалишенных. Другие литературные источники повести – «Фауст» («мефистофельские» мотивы) и Гофман (в частности «Золотой горшок»).

Но двойничество у Достоевского – результат не *раз*-двоения, а *у*-двоения, дублирования. После вечера у Олсуфия Ивановича, на который г-н Голядкин явился незванным и потерпел сокрушительный афронт, страстное желание г-на Голядкина стать более удачливым, более светским, более развязным... одним словом, *более* – материализовалось. Возвращаясь после своего позорного изгнания домой по ночному Петербургу, на набережной Фонтанки Голядкин дважды встречается какую-то личность, которая повергает его в непонятный трепет. Наконец личность эта обгоняет его и, «идя несколько шагов впереди», доходит до улицы, где живет герой, затем до его дома – и входит в его квартиру. И Голядкин уже не может более скрывать от себя, что незнакомец – «не кто иной как он сам, сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, – одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях». – «К довершению обиды даже и шинель и шляпа его приятеля были точно такие же, как будто сейчас с плеча господина Голядкина».

Может быть самое обидное – что когда Голядкин-младший впервые появляется в департаменте, сослуживцы не находят ничего особенного в их полном внешнем тождестве и в полном совпадении имен, даже притом что шокированный Голядкин-старший обращает их внимание на это обстоятельство:

« - Мне показалось, что, должно быть, близкий ваш родственник. Знаете ли, есть такое, фамильное в некотором роде, сходство.

Господин Голядкин остолбенел от изумления, и на время у него язык отнялся. Так легко трактовать такую безобразную, невиданную вещь, которая поразила бы даже самого незаинтересованного наблюдателя, говорить о фамильном сходстве тогда, когда тут видно, как в зеркале!»

Права на индивидуальность *маленький человек* лишен. Чиновник – всего лишь мелкий стандартный винтик машины, как всякий другой. Поприщин у Гоголя в своем безумии вознесся до ранга испанского короля. Но г-н Голядкин даже в мечтах своих способен явиться все тем же г-ном Голядкиным, с незначительной «редакторской правкой». Двойник г-на Голядкина так же ничтожен, как он сам, – будто то же самое клише напечатано чуть сдвинутым. Он только более боек и нахален, о чем и мечталось Голядкину-старшему; но именно благодаря этим качествам он без труда вытесняет Голядкина-старшего. Даже чудо не может изменить к лучшему судьбы героя. Ужас человека, заживо вытесняемого из жизни, заменяемого кем-то совершенно (с социальной точки зрения) тождественным, отражает, как писал В.В.Ермилов, также и реальные формы борьбы за существование.

Позднее английские неоромантики, разрабатывая тему двойника, тоже свяжут ее со страстным желанием героя: Дориан Грей («Портрет Дориана Грея» О.Уайльда) хочет сохранить свою красоту и юность, доктор Джекил («Невероятная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л.Стивенсона) – удовлетворить свое самолюбие ученого и дать выход подавленным страстям. Оба они получают то, о чем мечтали. Но порожденные их желаниями двойники пожирают их: герои позволили своим желаниям взять власть над собой.

Другой образ «петербургского мечтателя» Достоевский нарисовал в самой лирической своей повести, «Белые ночи» (1848). Жизнь в мечте – и наслаждение, и проклятие героя. Он одинок настолько, что привязывается к светло-розовому домику, мимо которого ему случается проходить, и кажется, даже слышит его жалобы, когда домик перекрашивают в желтый цвет. В атмосфере призрачных ночей мечтателя посещает призрак любви, поманившей на короткое время надеждой, чтобы потом покинуть навсегда.

В конце 1840-х гг. Достоевский как бы испытывает себя, развертывая тему «маленький человек в большом городе» в разнообразных ключах. Он эксплуатирует жанр бытового анекдота, иногда в соединении с некими психологическими парадоксами («Роман в девяти письмах», «Ползунков», «Честный вор», «Чужая жена и муж под кроватью»). В рассказе «Господин Прохарчин» набросан тип героя-мономана, которым владеет «неподвижная идея» (подхваченное Достоевским пушкинское выражение): в данном случае это вариант современного *Скупого рыцаря*, бедного чиновника, в чьем тюфяке после смерти находят две с половиной тысячи рублей. Еще один чиновник, Вася Шумков, в рассказе «Слабое сердце» накануне собственной свадьбы сходит с ума от избытка признательности своему благодетелю (не идут, не идут на пользу *бедным людям* милости «добрых генералов»!)

Слабое сердце - у многих героев раннего Достоевского; это не столько некий дефект волевой сферы, как может показаться, сколько повышенная впечатлительность: эти люди – своеобразные медиумы, воспринимающие тончайшие флюиды влияний, способные бурно реагировать на то, чего не заметит обыкновенный человек. В этом смысле «слабое сердце» - и у Ползункова, и у «честного вора», и особенно у Катерины, героини повести «Хозяйка», которая не в силах выйти из-под раз навсегда околдовавшей ее власти зловещего старика (трансформированная история Катерины и ее отца-колдуна в «Страшной мести» Гоголя). «Хозяйка» соединяет мистические мотивы с попыткой освоения народно-поэтического слога.

Слабое сердце – и у героев незаконченной повести «Неточка Незванова» (1849): пропавшего музыканта Ефимова, его падчерицы, самое имя которой символически закрепляет представление об отверженности *маленького человека*: он не только не зван на пир жизни (*Незванова*), но само его присутствие в ней ставится под сомнение: от имени Анна – Аннета – образуется уменьшительное *Неточка*. Чувствительная, привязчивая, болезненно ранимая Неточка менее всего приспособлена к тому, чтобы выжить в мире, где у нее ничего и никого нет.

Работа над повестью была прервана катастрофой. Весной 1847 года Достоевский начал посещать кружки М.В.Петрашевского и Н.А.Спешнева, где обсуждались вопросы политической жизни и государственного устройства России, в том числе и возможность переворота. В апреле 1849 года по доносу провокатора членов общества арестовали и заключили в Петропавловскую крепость.

Осенью был военный суд. Отставной инженер-поручик Достоевский, обвиненный в чтении «преступного письма литератора Белинского» (знаменитое письмо к Гоголю) и в посещении спешневского кружка, оказался приговорен **за недонесение** к лишению чинов, всех прав состояния и «смертной казни расстрелянием».

Потом состоялся печально знаменитый, многократно (и в том числе самим Достоевским) описанный трагический фарс на Семеновском плацу. Петрашевцев поставили перед строем солдат. Был двадцатиградусный мороз, но для них это больше не имело значения: они были в одних колпаках и саванах. И за несколько секунд до приведения приговора в исполнение был оглашен всемилостивейший императорский указ, заменявший осужденным смертную казнь разными сроками каторги. Одного из помилованных пришлось сразу отвезти в сумасшедший дом.

Достоевский получил четыре года каторжных работ с последующей сдачей в солдаты. С эшафота его вернули в Петропавловку, и через два дня, уже в кандалах, повезли в Сибирь.

Каторжные годы Достоевский опишет позднее в «Записках из Мертвого дома». Он провел их в Омской крепости. Перед прибытием туда, в Тобольске, он встретился с женами декабристов – П.Е.Анненковой, А.Г.Муравьевой и Н.Д.Фонвизиной: «русские женщины» подарили Достоевскому Евангелие, которое он хранил всю жизнь.

После отбытия срока Достоевского зачислили рядовым в Семипалатинский линейный батальон. Там он познакомился с М.Д.Исаевой, на которой после смерти ее

мужа женился. Брак был несчастлив; характер Исаевой-Достоевской отразился в образах Катерины Ивановны Мармеладовой, Настасьи Филипповны – прекрасных натур, несправедливо сломленных жизнью.

Там были написаны две «провинциальные» повести, напечатанные в 1859 г.: «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели». Один из парадоксов Достоевского: этот трагический писатель в такой нелегкий момент жизни придумал уморительно комические рассказы. «Дядюшкин сон» - история сорвавшейся попытки продать молодую красавицу в замужество выжившему из ума богатому князю – показывает, какая богатая палитра смешного (от юмора до сарказма) была доступна Достоевскому. «Село Степанчиково...» и по замыслу, и по исполнению – более глубокая и оригинальная, более «достоевская» вещь.

Два характера повести особенно выразительны. Первый – это пожилой приживальщик Фома Фомич Опискин, неожиданно попавший в честь и уважение благодаря вздорной причуде старой слабоумной генеральши, узревшей в Опискине некоего мудреца и пророка. Второй – сын генеральши, полковник Ростанев, который покорно подчиняется всем капризам матушки и Фомы Фомича, не по слабости характера, но по бесконечной душевной доброте и тактичности, по прирожденному свойству верить только самому хорошему о людях. Насколько скромнен Егор Ильич в оценке собственной личности и талантов, настолько же он спешит видеть в других несуществующие добродетели и заслуги. Ростанев – один из предшественников будущего князя Мышкина.

Окружающие делают свой вклад в прижизненную канонизацию Фомы Фомича, пуская в ход «психологию»: его наглые выходки оправдываются якобы тонкой душой, израненной годами унижительного существования в роли шута и приживала. Реальный характер Опискина эту «психологию» и подтверждает, и опровергает. Он действительно озлоблен своими неудачами и теперь, когда ему так улыбнулась фортуна, спешит взять «свое», как он это понимает: самоутвердиться в измывательствах над своим безответным окружением. Фома Фомич – конечно, тоже *маленький человек*; но это звание – не патент на нравственные достоинства. Опискин – озлобленный, себялюбивый, мелкий человечиска, и в «Селе Степанчикове...» Достоевский ставит своеобразный эксперимент: как проявит себя подобная натура, оказавшись в благоприятных условиях?

Фома Фомич расцветает пышным цветом. Он заставляет старого слугу учиться по-французски, требует от полковника титуловать себя «превосходительством» - вообще вовсю третировает окружающих, контролируя наконец даже их сны: дворовый мальчик Фалалей каждую ночь видит неизящный, «мужицкий» сон про белого быка, и Фома Фомич не жалеет сил, стараясь искоренить это бескультурье. И никакие свидетельства его абсолютной власти не кажутся этой уязвленной тщеславной душонке достаточными - амбиции ее ненасытимы:

« - Где, где она, моя невинность? – подхватил Фома, как будто был в жару и в бреду, - где золотые дни мои? где ты, мое золотое детство, когда я, невинный и прекрасный, бегал по полям за весенней бабочкой? где, где это время? Воротите мне мою невинность, воротите ее!.. <...> Кто кругом меня? Это буйволы и быки, устремившие на меня рога свои. Жизнь, что же ты такое? Живи, живи, будь обеспечен, опозорен, умален, избит, и когда засыплют песком твою могилу, тогда только опомнятся люди, и бедные кости твои раздавят монументом! <...> О, не надо мне монумента! – кричал Фома, - не ставьте мне его! Не надо мне монументов! **В сердцах своих воздвигните мне монумент**, а более ничего не надо, не надо, не надо!»

Только один раз Фома увлекается за границу, которую даже ему не удалось безнаказанно переступить: бросает тень на доброе имя бедной девушки-гувернантки, в которую влюблен полковник. Но и свое изгнание из дома Опискин, быстро сообразивший новые обстоятельства, ухитряется превратить не только в возвращение, но в полный триумф. Ничтожный завистник одновременно обнаруживает несомненное дарование актера и практического психолога.

Как, условно говоря, «хорошие» (Девушкин), так и «плохие» (Опискин) *маленькие люди* у Достоевского нелинейны. И, в отличие от героев Гоголя, главный предмет их терзаний – «нематериального» свойства: это невозможность достойно (по их разумению) поддержать свой социальный престиж в глазах окружающих. Критик С.Рассадин обратил внимание на такую выразительную подробность: гоголевские персонажи, как правило, наделены странными именами, но ни Довгочун, ни Ляпкин-Тяпкин, ни тем более Башмачкин ничуть не огорчаются по этому поводу. Между тем герои Достоевского даже здесь обнаруживают почти болезненную чувствительность. Лакей Видоплясов в «Селе Степанчикове...», стремясь отделаться от своей нелепой фамилии, обнаруживает полет истинно лакейской фантазии, сочиняя для себя фамилии «красивые»: Верный, Уланов, Танцев, Эссбукетов... и оканчивает свои дни в доме умалишенных.

В 1859 г. Достоевский получил разрешение на выход в отставку и в конце этого же года приехал в Петербург, а в 1860 г. в газете «Русский мир» начала печататься давно задуманная им книга о каторге: «Записки из Мертвого дома».

25.2. Зло социальное и онтологическое в «Записках из Мертвого дома» Достоевского

Книга произвела сильное впечатление; достаточно заметить, что Лев Толстой находил ее лучшим произведением всей новой литературы. Жанр «Записок...» не может быть обозначен в привычных категориях. Это отчасти художественные очерки, отчасти мемуары, хотя повествование ведется от лица вымышленного (и якобы уже скончавшегося) героя, некоего дворянина Горянчикова, попавшего на каторгу за убийство из ревности. Книга, которая самым непосредственным образом вместила в себя страшный опыт жизни Достоевского, наверное, и не могла быть выдержана в каких-то условных рамках жанра, и к «Запискам...» в целом можно отнести то замечание, которое сделал в них автор по поводу своей попытки описать острожников по «разрядам»: «Действительность бесконечно разнообразна, сравнительно со всеми, даже и самыми хитрейшими, выводами отвлеченной мысли, и не терпит резких и крупных различий. Действительность стремится к раздроблению».

На каторге Достоевский увидел всю глубину пропасти между народом и дворянством. Даже одинаковость положения каторжников, оказывается, не может ее уничтожить: сколько бы времени ни прошло, «благородный» остается чужаком, объектом ненависти и презрения, в лучшем случае – недоверия. Когда он пытается из солидарности присоединиться к остальным острожникам, заявляющим «претензию» на скудное питание, его прогоняют улюлюканьем и насмешками, а один из них с искренним недоумением спрашивает: «Да... да какой же вы нам товарищ?» Эти печальные наблюдения много содействовали выработке особой философии «*почвенничества*», с которой соединено имя Достоевского: попытке синтеза продуктивных начал западничества и славянофильства на основе национальной, «почвенной» идеи, внимания к духу народа. Об этом еще будет сказано несколько ниже.

Естественно, что книга о каторге - это книга о зле. И здесь объявляются несколько уровней проблематики, из которых самый очевидный – социальный.

Сама идея «исправительного наказания» выглядит насмешкой: солдаты, отсылаемые сюда «для поправления своего поведения», выходят из арестантских рот «такими мерзавцами, каких на редкость и встретить». Каторга лишь увеличивает общую сумму социального зла – во-первых. И несправедливости – во-вторых. Каторга – и для убийцы, и для контрабандиста, и для политического заговорщика. Одинаковое наказание применяется к разным людям, в разных обстоятельствах – один зарезал прохожего «за луковицу», другой убил, защищая «честь невесты, сестры, дочери». Вариаций в сроках

наказания много меньше, чем в характерах преступлений. А еще значительно больше разница в последствиях. Больше всего страдают люди, всего менее виноватые, случайно оступившиеся, и без того убитые сознанием своего греха. А какая-нибудь отъявленная личность на каторге находит себе общество по душе – «приятный клуб разудалых товарищей».

Рядом с бандитами здесь оказываются люди, перед которыми общество виновно больше, чем они – перед обществом: жертвы нищеты, невежества, деспотизма... наконец, даже обычаев. На каторгу попадает славный и добрый юноша-горец Алей, которого старшие братья взяли в разбойный набег. – «Уважение к старшим в семействах горцев так велико, что мальчик не только не посмел, но даже и не подумал спросить, куда они отправляются? Те же не сочли и за нужное сообщать ему это». На каторгу попадают крестьяне и солдаты, доведенные до отчаяния жестокостью тех, кто пользуется над ними бесконтрольной властью.

На каторге оказываются и люди, которые выше, а не ниже среднего нравственного уровня: польские повстанцы, отстаивавшие независимость своей родины; декабристы, на которых автор очень прозрачно намекает («лет тридцать пять тому назад в Сибирь явилась вдруг, разом, большая масса ссыльных дворян...»).

И поскольку человеческое правосудие не всеведуще и не безгрешно, на каторгу попадают просто-напросто жертвы судебных ошибок. В I главе «Записок...» рассказана история одного отцеубийцы «из дворян», которого рассказчик аттестует как человека беспутного и взбалмошного, но неглупого и вроде бы не жестокого. В убийстве он не сознался. На каторге этот человек всегда был в хорошем настроении и в разговорах иногда спокойно и даже добродушно вспоминал о своем отце. Рассказчику плохо верится в такую зверскую бесчувственность, но факты говорят за себя. Однако спустя 10 лет обнаруживается подлинный преступник. Прототип этого героя – некто Д.Н.Ильинский – впоследствии послужит Достоевскому для создания фигуры Мити Карамазова. Замечательно, что этот человек признавал свою вину – не в том, что убил, а в том, что **мог бы убить**; и в этом смысле считал свое наказание заслуженным. Но с юридической точки зрения от этого ничего не меняется: жизнь его несправедливо и бессмысленно исковеркана.

Итак, в *Мертвом доме* – люди и очень скверные, и очень хорошие; но больше всего средних, обыкновенных. Точно так же, как по ту сторону решетки. Так почему же стоит эта решетка, почему отделяет одних людей от других? – «Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, *остальных*, которые *остались* там, за острогом», - думает рассказчик; и позднее только укрепляется в этом своем впечатлении.

Здесь выход к другому уровню проблематики «Записок...» - онтологическому. Достоевский отмечает, что «народ по всей России называет преступление **несчастьем**, а преступников **несчастными**. Это глубоко знаменательное определение. Оно тем более важно, что сделано бессознательно, инстинктивно». Нравственный инстинкт целого народа не может ошибаться – почему же он, даже без разбора вины, применяет такое имя ко всем преступникам?

В *Мертвом доме* перед глазами Достоевского прошла такая длинная и страшная череда разнообразных человеческих драм, что он не мог не почувствовать: нет человека, застрахованного от опасности хотя бы раз в жизни, хотя бы (как сейчас говорят) в состоянии аффекта переступить закон. Для этого просто достаточно оказаться в той точке времени и пространства, где подстерегает опасность споткнуться. Как говорит та же народная пословица: «От сумы да от тюрьмы не зарекайся». Способность человека понимать и творить добро неотделима от его хотя бы потенциальной способности понимать и творить зло. «Древо познания», согласно библейской легенде, - одно. Способность к злу составляет то, что теология называет «первородным грехом», от которого не свободен ни один человек. И преступник, с этой точки зрения, - тот, в ком (более случайно или менее случайно) реализовались эти потенциальные разрушительные

возможности человеческой природы. В любом случае он имел **несчастье** оказаться в обстоятельствах, при которых они смогли проявить себя. Преступник – нечто вроде козла отпущения, несущего искупительное наказание за врожденную греховность человеческой природы вообще.

Достоевский и далее остался при этом убеждении, что можно видеть из его публицистических выступлений. В статье «Среда» («Из дневника писателя 1873 г.») он поясняет: «Нет, народ не отрицает преступления и знает, что преступник виновен. Народ знает только, что и сам он виновен вместе с каждым преступником. <...> Народ как бы говорит «несчастливым»: «Вы согрешили и страдаете, но и мы ведь грешны. Будь мы на вашем месте – может, и хуже бы сделали. Будь мы получше сами, может и вы не сидели бы по острогам. С возмездием за преступления ваши вы приняли тяготу и за всеобщее беззаконие».

В «Записках...» есть страшный эпизод: в лазарете умирает от чахотки молодой каторжник Михайлов. Он задыхается и срывает с себя душащую его одежду. Ему помогают; наконец снимают и рубашку. – «На всем теле его остались один только **деревянный крест с ладонкой и кандалы**, в которые, кажется, он бы теперь мог продеть иссохшую ногу». Наконец он рвет с груди ладонку – снимают и ее. Через несколько минут Михайлов умирает. Вошедший караульный офицер видит «совершенно обнаженный, иссохший труп, в одних кандалах» - и невольно крестится, сняв каску. Мертвое тело уносят, чтобы расковать его. Никакие публицистические рацеи о жестокости каторги не способны сравниться силою с этой сценой.

Другая сторона размышлений автора о природе зла в человеческой душе относится к его пугающему многообразию и иррациональности. Зло может обладать своего рода мрачной притягательной силой. Таков знаменитый разбойник Орлов «из беглых солдат», который «мог повелевать собою безгранично, презирал всякие муки и наказания и не боялся ничего на свете». Таков Петров, о котором говорят как о страшном человеке, который «на все способен; он ни перед чем не остановится, если ему придет каприз. Он и вас зарежет, если ему это вздумается». И этот же самый Петров охотно беседует с героем и проявляет интерес к истории, географии...

И есть другой облик зла – безоговорочно гнусное, омерзительное; не зло гордыни «сверхчеловека», а зло растления и распада. Это, например, доносчик А<ристо>в, бывший дворянин, – «чудовище, нравственный Квазимодо» (послуживший отчасти прототипом для создания образа Свидригайлова). – «Кусок мяса с зубами и с желудком, и с неутолимой жадной наигрубейших, самых зверских телесных наслаждений», за малейшее из которых он способен убить, - характеризует его рассказчик; причем А-в «хитер и умен, красив собой, несколько даже образован, имел способности». Другая фигура – убийца Газин, напоминающий «исполинского паука, с человека величиной», о котором рассказывали, что он «любил прежде резать маленьких детей, единственно из удовольствия».

И самое страшное – невозможность сколько-нибудь разумного объяснения для существования этих нравственных уродств. Пугает то, что непонятно. Если бы можно было, как это уверенно делала «натуральная школа», объяснить все преступления неблагоприятной средой, обстоятельствами, наследственностью, - то, следовательно, можно было бы (хоть в перспективе) надеяться на нравственное оздоровление общества. Устранить причины – устранятся и следствия. Но что делать там, где причины непонятны? Сколько раз медицинская экспертиза по отношению к самым страшным убийцам, садистам, маньякам выносила заключение: «психически здоров»? Сколько раз расследование их «среды», «обстоятельств» и «наследственности» обнаруживало полное благополучие по всем этим пунктам? Страшные нравственные деформации возникают точно из ничего, и это ужасает более всего: в какие же глубины человеческого «я» тянутся их корни?

Нетрудно видеть, что эти мысли неотвязно присутствуют и в зрелых романах Достоевского. Продолжение найдут и раздумья о затягивающей логике зла. В приложениях к книге есть история мужика, убившего барина, который изнасиловал его жену. На каторге он совершает второе преступление: убивает офицера-самодура, намеренно вызвав его на грубость; убивает уже не в порыве гнева, а обдуманно, нарочно припасенным ножом – и получает палки и бессрочную каторгу.

Если первое убийство понятно, второе оправдать уже труднее – но совершается оно легче. Третий, четвертый и так далее – шаги по этому пути превращают мстителя в законченного убийцу: достаточно начать, а там уж обнаружится, что не бывает локального зла, маленького зла, ограниченного в своем действии зла. Это приводит к пресловутой «ошибке Раскольниковова».

Однако даже в *Мертвом доме* люди остаются людьми. Это видно хотя бы из главы о самодеятельном театральном представлении, устроенном каторжниками (XI). Не все арестанты – злодеи, не все их стражники – палачи. Рядом с садистами-офицерами, чьи души изуродованы абсолютной властью над бесправными людьми, выведен «благородный и рассудительный» комендант (А.Ф. де Граве), сочувствующие заключенным тюремные врачи. И, возможно, замечательнее всего, что повествователь, начиная описывать кого-нибудь из героев подробнее, в большинстве случаев выделяет симпатичные, импонирующие человеческие черты; хотя сам вспоминает: сначала «среди злых, ненавистных моих товарищей каторжников я не замечал хороших людей, людей, способных и мыслить и чувствовать, несмотря на всю отвратительную кору, покрывавшую их снаружи». Между тем в «Записках...» о них пишется по преимуществу.

Вынашивая в следующие годы идею «примирения цивилизации с народным началом», Достоевский вспомнит о своем каторжном опыте, который дал ему возможность увидеть народ с самой, казалось бы, худшей стороны – но не потерять в него веру, а напротив, укрепиться в ней. Ошибка западников, по его убеждению, заключалась в том, что они пытались выдать за общечеловеческий идеал тот, который выработала для себя пока одна только Европа – «двадцатая доля человечества», исторически опередившая других. Но разве прочие народы должны заранее отказаться от мысли принести нечто от себя? Да и точно ли «выиграет много человечество, когда каждый народ будет представлять из себя какой-то стертый грош, и какая именно будет оттого польза?» То, что рекомендуется как универсальное, слишком часто выходило неподходящим в какой-нибудь конкретной стране: нет такого растения, которое способно прижиться в любом климате... С другой стороны, славянофилы, без рассуждений отрицающие полтора столетия «хотя бы quasi-европейской жизни», отрицают будущее России, ее молодые силы, приковывая их к «мертвой букве, отжившей идее, к куче камней, будто бы напоминающих древнюю Русь». Достоевскому это напоминает действия человека, разгребающего кучу сора, чтобы найти там не бриллиант, но старый, стоптанный башмак... Вот с таким-то башмаком и носятся славянофилы (статья «Два лагеря теоретиков», 1862).

В 1861 г. Достоевский вместе со своим старшим братом Михаилом, тоже литератором, стал издавать журнал «Время», который просуществовал до апреля 1863 г. (цензурное закрытие), а с февраля 1864 до июня 1865 г. выходил под синонимичным названием «Эпоха». В объявлении о подписке новое издание декларировало свою независимость «от всех литературных авторитетов». Для привлечения подписчиков Достоевский спешно приступил к работе над своим первым «большим» романом.

25.3. «Униженные и оскорбленные»: становление художественного метода Достоевского

Жанр, в котором написаны «Униженные и оскорбленные», назывался в то время *роман-фельетон*. Так именовались произведения, выходявшие в свет по частям, от одного выпуска журнала к другому. Срочный характер работы помещал автора в условия цейтнота; необходимость публиковать первые части произведения, еще не зная наверняка, как выстроится сюжет и логика характеров, создавала еще более сложное положение: автор был связан уже обнародованным текстом – нельзя было вернуться к нему, переделать... В общем, затруднения писателя, работающего над *романом-фельетоном*, отчасти напоминают проблемы современных сценаристов-сериальщиков, которые где-нибудь на 300-й серии начинают понимать, что преждевременно прикончили героя, которого придется срочно воскрешать. По сходным причинам в романах-фельетонах нередко возникали сюжетные неувязки.

Несмотря на эти «технические проблемы», Достоевскому удалось создать глубоко своеобразное произведение, в котором идеи и образы 1840-х гг. соединились с тем, что он пережил и перечувствовал в 1850-е. Здесь уже вполне сложился художественный метод и тот особый поворот проблематики, особый тип характера героев, который мы соотносим с именем Достоевского.

Начиная с «Униженных и оскорбленных», все романы Достоевского отличаются сложной, часто уголовной интригой и переплетением нескольких сюжетных линий. Здесь таких (центральных) линий две. Первая связана с историей любви Наташи Ихменевоы и Алеши Валковскоы. Вторая – с маленькой Нелли. Если линия Наташи в романе эмоционально выдержана в духе сентиментальной мелодрамы, то линия Нелли продолжает традицию авантюрного *романа тайн* Э.Сю («Парижские тайны»). Автор словно намеренно прибегает к устаревшим и отчасти сомнительным с позиций строгого вкуса жанровым источникам, чтобы наполнить их новым содержанием.

Обе сюжетные линии пересекаются в двух персонажах. Один – это герой-повествователь, молодой безвестный литератор Иван Петрович (Ваня), наделенный отдельными чертами биографии своего автора. Ваня воспитывался в семье Ихменевых, с детства знает и любит Наташу – и вынужден не только уступить ее счастливому сопернику, но и помогать им, даже догадываясь, что любовь Наташи не принесет ей и ее несчастным родителям ничего, кроме унижений и горя. Он несчастен вдвойне: его чувство отвергнуто, и (как он опасается), содействуя Наташиной любви, он, весьма вероятно, ведет ее не к счастью, а к гибели. Одновременно случай делает Ивана Петровича свидетелем смерти загадочного старика и его собаки и таким образом втягивает в орбиту его приключений маленькую Нелли с ее темной судьбой и тайной происхождения.

Второй герой – это князь Валковский-старший, отец Алеши, враг и гонитель Ихменевых, которых подозревает (или хочет подозревать) в неблаговидных намерениях. Но и убедившись в несправедливости своих подозрений, князь не меняет отношения ни к Ихменевым, ни к нелепой привязанности своего сына к бесприданнице. Холодный и расчетливый Валковский – законченный циник, абсолютный эгоист, человек с развращенной душой. Это первый набросок типа демонической личности, наиболее яркие образчики которой Достоевский даст в Свидригайлове и Ставрогине. Но в Валковском нет того, в чем Достоевский не откажет этим двоим (более преступным, чем князь): человеческой глубины и способности – хотя бы в прошлом – к страданию. Сюжетная роль Валковскоы в судьбе Ихменевых есть роль злого гения: он уничтожает благополучие, спокойствие, честь этой семьи и разлучает Наташу со своим сыном. Такова же, впрочем, его роль и в истории Нелли, хотя его характер их связи объяснится только в конце романа.

Тема любви в «Униженных и оскорбленных» занимает больше места, чем в любом другом романе Достоевского. Но любовь эта обращена куда-то в пустоту, не находит взаимности. Тринадцатилетняя Нелли ревнует Ивана Петровича, который не понимает природы ее чувства и не способен ответить на него; для него Нелли – всего лишь несчастный страдающий ребенок. Сам он любит Наташу, и тоже безответно: Наташа влюблена в Алешу Валковского, а Алеша на ее глазах все больше привязывается к Кате.

Знаменательно, что Н.А.Добролюбов в статье «Забитые люди» (1861) между прочим посчитал художественно неубедительной любовь Наташи к детски бесхарактерному Алеше. В самом деле, из Алеши кто угодно (и в первую очередь его отец) вьет веревки, а сам он способен навязывать свою волю только тем людям, которые имели несчастье его полюбить. У него нет даже тени подозрения, что он несет за них какую-то ответственность. Да он и не знает, что такое ответственность. Он кроткий, милый, добрый, искренне любит Наташу – насколько способен на это; но он не способен задуматься, что ожидает соблазненную им девушку, и лишь утешается мечтами, что все устроится как-нибудь и препятствия рухнут сами собой. Больше того: наивный эгоизм Алеши самые достоинства его делает источником страданий для Наташи. Его непосредственность и искренность заставляют его каяться в своих изменах, рассказывать страдающей Наташе о том, как симпатична ему выбранная отцом невеста, и у Наташи же (разрывая ей сердце) просить совета и утешения в своих переживаниях.

Когда же Алеше случается заметить, что Наташа страдает, он первый готов винить себя: эмоции выплескиваются из него легко, и принесенное покаяние не только облегчает его, но и умиротворяет. Ничто не ляжет тяжким грузом на его душу. – «Булат железо и кисель не режет», - говорит русская пословица. Вечный мальчик, милый и инфантильный Алеша Валковский принадлежит к типу людей, особенно опасных в любви, опасных тем более, что они кажутся (и являются) добрыми и обаятельными: это человек, на которого ни в чем и никогда нельзя положиться, мужчина с женским характером.

Действительно, как же Наташа полюбила такого человека? Очень неразумно. Но разве любят разумом? – «Умом выходит так, а на самом деле не так...» - с отчаянием говорит она Ивану Петровичу. - «Я ведь и сама знаю, что с ума сошла и **не так люблю, как надо**. Нехорошо я люблю его... Слушай, Ваня: я ведь и прежде знала и даже в самые счастливые минуты наши предчувствовала, что он даст мне одни только муки. Но что же делать, если мне теперь **даже муки от него – счастье?** <...> Кажется, пусть бы он и другую любил, только бы при мне это было, чтоб и я тут подле была... <...> Я буду знать, что *от него* страдаю... <...> Всё ему отдам, а он мне пускай ничего. Что ж, коль он несчастлив будет от женитьбы, зачем же его несчастным делать?»

В «Униженных и оскорбленных» появляется концепция «любви-страдания», как частного, но важного выражения представления Достоевского об иррациональной природе человека, чьи самые глубинные импульсы – не рассудочного происхождения. С этим представлением связана и психология его героев, которых критик метко назвал «униженные, упивающиеся собственным унижением».

Действительно, стоит обратить внимание уже на само заглавие романа. Не «Нищие», не «Отверженные», как у Гюго, даже не «Бедные люди» (там была хотя бы двусмысленность), - «Униженные и оскорбленные». И первое, и второе слово – категории психологического состояния, хотя *психологическое* рождается на почве *социальной*. И поскольку это почти единственное земное их достояние, герои Достоевского лелеют свое право быть униженными и оскорбленными, право ненавидеть и презирать. Глядя на Нелли, Иван Петрович замечает: «Точно она **наслаждалась сама своей болью**, этим *эгоизмом страдания*, если так можно выразиться. Это растравление боли и это наслаждение ею было мне понятно: это наслаждение многих обиженных и оскорбленных, пригнетенных судьбою и сознающих в себе ее несправедливость».

Нелли не хочет принять благополучия, даже богатства, за которыми ей надо обратиться к отцу; потому что принять их значит в какой-то мере простить то, что было,

оценить на деньги страдания и смерть своей матери, свои собственные несчастья и унижение. Они слишком дорого ей стоили, в полном смысле этого слова. Нет таких земных благ, ради которых Нелли расстанется со своим правом умереть непримиренной и непростившей.

В июне 1862 г. писатель впервые посетил Европу. В публицистических «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) мы видим Запад глазами Достоевского. Он пришел к заключению, что в природе европейца нет «братства», вместо него – «начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самомышления». Только русский народ сумел сохранить и пронести через века, несмотря на неблагоприятные условия, потребность братской общины; потому-то именно в России возможно переустройство общества на христианских основаниях. Но для этого необходимо остановить болезненные процессы, которые все более отъединяют от народа интеллигенцию, размывая в ней это драгоценное национальное начало.

Он продолжает думать на эту тему, когда пишет свои следующие *записки* - «из подполья».

25.4. Достоевский о философии индивидуализма («Записки из подполья»)

В психологическом отношении герой «Записок из подполья» (1864) продолжает и необъятно самолюбивого Фому Опискина, кривляку и позёра, и «упивающихся собственным унижением» несчастных героев Достоевского. Уже отсюда можно заключить, что человек это очень непростой.

У него нет имени. «Записки из подполья» ведутся от первого лица, и в исследовательской литературе герой-рассказчик обыкновенно называется по своей самой выдающейся черте, просто: *парадоксалист*, или *подпольный человек*.

Он не титан мысли или духа. Еще менее того замечательно его положение в обществе. Можно сказать, что *парадоксалист* – человек вполне заурядный, но заурядность и примитивность для Достоевского – не одно и то же.

Подполье - образ жизненного, интеллектуального и духовного тупика, забившись в который, человек оценивает себя (сначала) и мир (потом и по отношению к себе). Это рефлектер в высшей степени, которому, пожалуй, мог бы позавидовать Чулкатурин из тургеневского «Дневника лишнего человека», если бы тут было чему завидовать. Ни одно самое мельчайшее наблюдение не минует многочисленных фильтров, через которые пропустит его лихорадочно работающее сознание героя, разлагая на все мыслимые составляющие. Он рефлектирует, наконец, над собственной рефлексией, выводя из нее свою жизненную пассивность: чтобы начать действовать, нужно расстаться с сомнениями, - а у этого микро-Гамлета «всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее»...

Единственный предмет интереса *парадоксалиста* – это он сам, причем он, человек умный, оценивает собственную особу вполне трезво и очень в действительности невысоко. Те терзания, которые доставляет ему собственное ничтожество, изливаются в глумливом и злобном самоутверждении - очень специфической природы. Вот как начинаются эти «Записки...»:

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился <...> ...не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; <...> я лучше всякого знаю,

что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, **так вот пускай же ее еще крепче болит!**»

Герои Достоевского утверждают в своем негативизме, так как это единственный (по крайней мере по их мнению) материал для самоутверждения, которым снабжает их жизнь. Чем хуже – тем лучше. В своем озлоблении они не желают ни утешений, ни компромиссов, ни (возможно) улучшения своей участи. Злоба – самое ценное, самое значительное, чем они располагают, и они любовно пестуют эту злобу.

« - Это я наврал про себя давеча, что я был злой <...>. Со злости наврал».

Вот один из первых парадоксов *парадоксалиста*.

« - Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым. <...> Умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак».

(Вот вам! Получайте – вы все, кто чем-нибудь сделался!)

« - Во все времена порядочный человек должен быть трус и раб. <...> Храбрятся только ослы и их убудки, но ведь и те до известной стены».

Спокойная интонация быстро переходит в раздраженную, затем в озлобленную – и срывается на крик:

« - Мне теперь сорок лет, а ведь сорок лет – это вся жизнь; ведь это самая глубокая старость. Дольше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, - отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! Всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Пойдите! дайте дух перевести...»

Похоже, что даже своими видами на долгожительство *парадоксалист* хочет не себя утешить – какое уж тут утешение! – а отомстить за что-то всему свету. Он старательно декларирует свою независимость от чужого мнения – и в то же время едва ли не самый неотвязный его пунктик заключается в тревожных опасениях: как он выглядит в чужих глазах:

« - Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...»

Стремясь доказать свое равнодушие к тому, что «кажется» о нем окружающим, он с каким-то болезненным наслаждением рассказывает о себе гадости; набивается в компанию своим бывшим школьным товарищам, хотя (и именно потому что) видит: он лишний, они его презирают, и каждая минута, которую он проводит в их обществе, дополняет и без того длинный счет мелких и крупных унижений:

« - И каким дураком я выставил себя сам перед ними! <...> О проклятые панталоны! Зверков еще давеча заметил желтое пятно на коленке... Да чего тут! Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презренья! А завтра хоть на дуэль. Подлецы. <...> Сию минуту ухожу!..

Разумеется, я остался. <...>

- ...Нет, лучше досижу до конца! – продолжал я думать, - вы были бы рады, господа, чтоб я ушел. Ни за что. Нарочно буду сидеть и пить до конца, в знак того, что не придаю вам ни малейшей важности. <...> Буду сидеть и пить, потому что вас за пешек считаю, за пешек несуществующих. <...>

Я старался только ни на кого из них не глядеть; принимал независимейшие позы и с нетерпением ждал, когда со мной они сами, *первые*, заговорят. Но, увы, они не заговорили. <...>

Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что

могу и без них обойтись; а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. *Они*-то и не обращали внимания».

Рефлексия, навязчивая потребность в самооценке неизбежно связаны с раздвоением, хотя автор и не прибегает к фантастике, как в «Двойнике». *Парадоксалиста* бесит даже отражение в зеркале: он бы еще смирился с отсутствием красоты и благородства, но в лице зеркального двойника нет значительности. Он сладострастно растревляет свои раны, сравнивая себя с «усиленно сознающей мышью», которая всегда бывает обижена; «в своем мерзком, вонючем подполье наша **обиженная, прибитая и осмеянная мышь** немедленно погружается в холодную, ядовитую и, главное вековечную злость». Этого мало: «я муха перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, - всех умнее, всех развитее, всех благороднее, - это уж само собою <сколько горькой насмешки над собой в этом издевательском самовосхвалении!>, - но беспрерывно всем уступающая **муха, всеми униженная и всеми оскорбленная**».

Вот как зазвучала здесь знаменитая формула! Униженную и оскорбленную муху способен придумать, наверное, только герой Достоевского.

Лелея планы мщения одному из своих «обидчиков», офицеру, который позволил себе небрежно отодвинуть его в сторону, герой наконец останавливается на блестящей идее толкнуть его на улице. (Обида и месть стоят друг друга.) Но ему не хватает духу: при каждой встрече он робко сторонится и наконец заключает, что для куражу необходим приличный костюм. И вот приобретаются перчатки, шляпа, а главным образом – новая шинель с приличным воротником: «красивый бобрик воцарился на месте паскудного енота», и герой осуществляет свой план. (И здесь автор не отказал себе в удовольствии обыграть гоголевскую реминисценцию: *шинель + Невский проспект*.) Непохоже, правда, что офицер вообще его заметил, но *парадоксалист* утешен и торжествует. Драмы *маленьких людей* Достоевского разыгрываются в их собственном, замкнутом на себя сознании.

Потребность героя в самоутверждении снова находит выход в унижении другого человека. Это несчастное существо, уже совершенно бесправное и отвергнутое обществом: уличная женщина. Причем в отличие от Макара Девушкина *парадоксалист* терзает свою жертву совершенно сознательно и жестоко. Он завязывает с Лизой душевный разговор, говорит о любви, о семье; рисует ей картины семейного счастья, - а потом увлеченно, даже с вдохновением переходит к ее настоящему и будущему. Это смерть в темном смрадном углу, под брань хозяйки: «Когда, дескать, ты, подлячка, издохнешь; спать мешаешь – стонешь»; похороны: второпях опускают в могильную слякоть дощатый гроб и заваливают мокрой синей глиной. – «Грязь да болото, хоть стучи себе там по ночам, когда мертвецы встанут, в гробовую крышу: - Пустите, добрые люди, на свет пожить! Я жила – жизни не видала, моя жизнь на обтирку пошла; ее в кабаке на Сенной пропили; пустите, добрые люди, еще раз на свете пожить!..»

Он увлекается собственным красноречием, с наслаждением чувствует его действие на Лизу; но даже немного пугается, когда видит, какой взрыв отчаяния вызвал, и приглашает Лизу к себе. Когда же Лиза действительно приходит в эту убогую квартирку, где «из дивана мочалка торчит», он ощущает свежий прилив злобы за новое свое унижение:

« - Так знай же, знай, что я тогда смеялся над тобой. <...> Меня унизили, так и я захотел унижить; меня в тряпку растерли, так и я власть захотел показать... <...> Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слез твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей <...> ... вот я тогда героем таким пред тобой представился, а тут вот ты увидишь меня в этом рваном халатишке, нищего, гадкого <...> ... никогда тебе не прощу!.. <...> ...высказав тебе это, тебя ненавижу буду за то, что ты тут была и слушала...»

И он срывается на истерические рыдания, сквозь которые еле можно разобрать: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!»

Таким образом, снова возникает тема раздвоения: эти неопределенные, не имеющие лица «они», которые не дают герою быть добрым, - темные порывы его собственной души. И когда Лиза жалеет и утешает *парадоксалиста*, он совершает последнюю жестокость, сунув ей в руки пятирублевую ассигнацию, которую она бросает, уходя.

И тут же он с сокрушением замечает, что сделал это «хоть и нарочно, но не от сердца, а от дурной моей головы»; бежит за ней на улицу, хочет просить прощения – и останавливается: «Разве я не возненавижу ее, может быть, завтра же, именно за то, что сегодня целовал ее ноги? Разве дам я ей счастье?..» - Нет, «подпольный человек» никому не может дать счастья, и менее всех – себе. Он изнемогает от раскаяния и тоски, что не мешало ему упиваться красивыми силлогизмами, построенными им по этому случаю.

Герой «Записок...» располагает, разумеется, и собственной философией и с присущим ему азартом нападает на одного оппонента, чье имя, впрочем, не называется. Это Н.Г.Чернышевский и теория *разумного эгоизма*. С точки зрения Достоевского, теория эта, возможно и непротиворечивая внутри себя, не учитывает капитальнейшего свойства человеческой природы. Она покоится на аксиоме, что каждый человек главным образом и непременно хочет для себя пользы. – «О младенец! о чистое, невинное дитя! – издевательски восклицает герой, – да когда же, во-первых, бывало, во все эти тысячелетия, чтоб человек действовал только из одной собственной выгоды?..»

Наверное, можно построить «хрустальный дворец». Но и тогда «среди всеобщего будущего благоразумия» разыщется какой-нибудь джентльмен, который скажет: «а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие <...> к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» Человек действует не так, как ему выгодно, а так, как он хочет, и это разница принципиальная. Если же сторонники детерминизма докажут, что все его «хотенье» образуется внешними, от него не зависящими причинами, то, пожалуй, он и вовсе хотеть перестанет: «что за охота хотеть по табличке?» - «Я согласен, что дважды два четыре превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять премилая иногда вещица...»

Рационализму Чернышевского противопоставлена апология свободной воли, идея иррациональной природы человека, его способности соединять в себе полярности, любить не одно «благоденствие», но и «страдание», хотя бы для доказательства себе, «что он человек, а не штифтик». История человеческая, рассуждает *парадоксалист*, вполне себя подтверждает: что мы в ней видим? – «Величественно? Пожалуй, хоть и величественно; уж один колосс Родосский, например, чего стоит! <...> Пестро? пожалуй, хоть и пестро; разобрать только во все века и у всех народов одни парадные мундиры <...>. Однообразно? Ну, пожалуй, и однообразно: дерутся да дерутся <...>. Одного только нельзя сказать, - что благоразумно. На первом слове поперхнетесь».

Своеволие, «свободное хотение», соединяясь с демонстративно провозглашаемым эгоцентризмом героя, выражает себя в классически выпуклой формуле: « - **Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?** Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить». - Конечно, если свет провалится, то чаю не будет тоже, но *парадоксалиста* это нимало не беспокоит.

Подполья и тупики индивидуалистического сознания современного человека, живущего в поле действия всевозможных «идей», сделаются главным предметом внимания в зрелом творчестве Достоевского.

1864 год был для Достоевского тяжелым. Скончалась его жена и старший брат Михаил. После смерти брата Достоевский взял на себя издание журнала «Эпоха», но все больше залезал в долги и вынужден был бросить это дело.

Финансовые затруднения побудили писателя заключить очень тяжелый договор, согласно которому он обязывался за короткий срок написать роман. Этим романом стал «Игрок» (1866), где отразились впечатления Достоевского от вторичного посещения Европы (благодаря его азартной натуре завершившегося, увы, крупным проигрышем в

рулетку на немецком курорте, где он лечился на водах). Для ускорения работы над текстом он прибег к помощи стенографистки А.Г.Сниткиной, которая в 1867 году стала женой Достоевского. Второй брак оказался счастливым; особенно радовало писателя то, что он стал наконец отцом.

Параллельно с «Игроком» шла работа над «Преступлением и наказанием», в 1866 году напечатанным в «Русском вестнике».

25.5. Нравственно-философская проблематика романа «Преступление и наказание»

Самый «петербургский» роман самого «петербургского» из русских писателей уже с первых страниц создает образ угнетающий, насыщенный какой-то больной тоской. Изнурительная духота, пыль, смрад большого, распаренного жарой города, мрачные улицы, кишашие кабаками и притонами, крики пьяных, грязные, похожие на колодцы задние дворы, темные лестницы... и на всем лежит тусклый желтый колорит. Желты стены домов, обои в убогих комнатушках, вода в каналах, болезненные, сумрачные лица людей. «Похожая на шкаф» каморка Раскольникова, в которой зарождается его страшная «идея», вызовет его реплику – известную, много раз цитировавшуюся: «низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят!»

Тяжелое положение Раскольникова и его семьи; печальная история Мармеладовых, вообще весь густой слой «среды» – все говорило за то, что роман продолжает гуманную тему *униженных и оскорбленных*, которых жизнь калечит не только физически, но и духовно, отправляя в кабак, на панель, на каторгу. Приблизительно так и понял роман Д.И.Писарев; более того, приблизительно так он интерпретируется и в школьных учебниках, с нравоучительным добавлением, что убивать всё же нельзя и это доказывают угрызения совести Раскольникова, вынужденного донести на себя.

Убивать, конечно, нельзя, но в прочем сразу требуются уточнения.

Во-первых, Раскольников не чувствует никаких угрызений совести, признаваясь в убийстве: «Убил гадкую, зловредную вошь, <...> которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю. <...> Просто от низости и бездарности моей решаюсь» *<на признание>*, - с испуганным криком он Дуне.

Во-вторых, в романе есть герой, который с большим воодушевлением и очень отчетливо излагает как раз теорию «среды», социального детерминизма - не без гипербол, естественно, но где воодушевление, там и гиперболы. - «Всё зависит, в какой обстановке и в какой среде человек. Всё от среды, а сам человек есть ничто», - говорит некто Лебезятников... которого автор аттестует как одного из легиона «пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров», что приклеиваются к модным идеям.

Во время своей лихорадочной исповеди перед Соней Раскольников перебирает все причины, которые могли бы объяснить его преступление: и «низкие потолки», и необходимость обеспечить бедствующую мать и сестру, и желание «Наполеоном сделаться»... И всё это перебивается репликами: «А впрочем, я вру... давно уже вру... Это всё не то... <...> А лучше... предположи...» - Такое ощущение, что он пытается найти логически неувязимую позицию – и не может. Потому что с логикой всё как будто в порядке, но чего-то очень важного все равно недостает.

К чему сводится сама «теория Раскольникова»?

«Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, - и всё это на ее деньги. Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не

загладится ли одно крошечное преступленье тысячами добрых дел? За одну жизнь – тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!» - говорит... нет, не Раскольников, а студент в трактире – его разговор с офицером Раскольников случайно слышит и поражается: в его собственной голове бродят «такие же точно мысли».

Идея как бы витает в воздухе. И идея-то сама даже не новая. Из всех возможных примеров ограничимся одним: в романе О. де Бальзака «Отец Горио» (1835) Растиньяк спрашивает своего друга, помнит ли он вопрос Руссо: «как бы его читатель поступил, если бы мог, не выезжая из Парижа, одним усилием воли убить в Китае какого-нибудь старого мандарина и благодаря этому сделаться богатым?»

« - А твой мандарин очень стар? Хотя, стар он или молод, здоров или в параличе, говоря честно... нет, черт возьми!»

Такой же ответ получает и собеседник студента, которого нечаянно подслушал Раскольников:

« - Разумеется, нет! Я для справедливости... <...>

- А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!»

А, собственно, почему нет?

Ведь история (рассуждает Раскольников) показывает, что кровь льют как шампанское и за это «венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества». Ну хорошо, допустим, что в приговорах истории тоже «нет справедливости». Но взять гипотетический случай: «если бы Кеплеровы и Ньютоновы открытия, вследствие каких-нибудь комбинаций, никоим образом не могли бы стать известными людям иначе как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек <...>, то Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан... *устранить* этих десять или сто человек», разрешить себе эту «кровь по совести».

Раскольников спокойно оговаривается, что это, разумеется, не дает Ньютону право резать встречных и поперечных; а у «не-Ньютонов» и вовсе нет никаких прав:

«**Люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (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 среде своей новое слово.** А «новое слово» - вот оно, уже произнесено: **«Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!»** Удел «низших» - послушание, для них и писаны обычные законы. «Высшие» - «двигают мир и ведут его к цели», и не могли бы этого делать, не выходя из колеи, ибо уже одним тем, что они дают человечеству новые законы, они нарушают старые.

Вот две составляющие этой доктрины: «арифметика» и теория «разрядов», или «наполеоновская идея».

Пример с Ньютоном может показаться натянутым. Но достаточно вспомнить пушкинского Бориса Годунова, который, решаясь на убийство царевича, вероятно, тоже утешал себя «арифметикой» («за одну жизнь – тысячи жизней...»), да и теорией «разрядов» заодно: разве можно считать, будто правитель государства – обычный человек, на которого распространяются обычные законы? Уж конечно, он из разряда «право имеющих».

Годунов страшно ошибся. Может быть, сработал неучтенный фактор? Все-таки он совершил смертный грех, убив ребенка, к тому же - законного наследника престола. Ведь именно в этом обвиняет его молва, именно потому он лишился поддержки народа.

Ну а если сделать, так сказать, «чистый» эксперимент? Пусть это будет не ребенок, а гнусная, злобная старуха, «которую убить сорок грехов простят»? Ведь по арифметике так выходит. Ростовщица – чистый человеческий «минус», ничего, кроме зла не приносящий. Стало быть, даже само убийство ее уже есть благое дело. Минус на минус должен дать плюс. Уничтожь зло – и сотворишь добро.

Раскольников называет свой страшный опыт «пробой». Что же он пробует и каким образом собирается оценить полученный результат? – «Мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек?..» (Порфирий Петрович насмешливо интересуется: «чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть?..») Он хочет определить свою принадлежность к «высшему» разряду, выдержав «кровь по совести». И перед «пробой» видит страшный сон – об убиваемой лошади. В своих заметках, определяя значение этого первого сна героя, Достоевский скажет, что это крик возмущенной человеческой природы против крови, против убийства. Проснувшись – измученный, в ужасе, – Раскольников отрекается от своей «проклятой мечты».

Однако ненадолго. Первый сон не уберет его от преступления; и второй сон показывает ему подлинный смысл совершенного. Это еще один тяжелый кошмар. Раскольникову снится повторение убийства: он бьет старуху топором по голове и не может убить: она «так вся и колыхалась от хохота»... Старушонка – олицетворение зла, которое он хотел уничтожить. Зло живо и смеется над ним. Раскольников в ужасе кидается бежать – и в прихожей, на лестнице, всюду люди: смотрят и молчат...

Каждый шаг его после убийства показывает ему границу, отделившую его от людей. Напряженное внимание выхватывает из случайных реплик людей слова, которые только для него одного получают страшный, обвиняющий смысл:

« - Ишь **нарезался!**» - кричит прохожий, когда полумертвый Раскольников, спасаясь после убийства, петляет по переулкам.

« - Это **кровь** в тебе **кричит**», - замечает кухарка, глядя на него - больного, в полубреду; и, услышав про кровь, Раскольников отодвигается в страхе.

« - А как вы, однако ж, **кровью замочились**», - говорит квартальный надзиратель, рассмотрев пятна на жилетке Раскольникова, помогавшего переносить раненого Мармеладова. – «Да, замочился... **я весь в крови!**» - отвечает он «с каким-то особенным видом».

« - Если я погублю кого, так только себя одну... **я еще никого не зарезала!**» - запальчиво восклицает Дунечка, когда брат требует от нее отказать Лужину. – «Что ты так смотришь на меня? Что ты так побледнел? Родя, что с тобой?»

С запозданием Раскольников понимает, что поступком своим добровольно отделил себя от «низших» - от всех людей, среди которых его друг, мать, сестра... и что теперь, когда он *по ту сторону*, «уже ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему говорить». Родные люди приезжают – и он испытывает странное чувство: «Заочно, кажется, так ведь любил их...». А сейчас он до такой степени далеко от всех и всего, что насилу может припомнить лица и события собственной жизни:

« - Это всё **точно на том свете**... и так давно. Да и всё-то кругом **точно не здесь** делается... <...> Вот и вас... **точно из-за тысячи верст** на вас смотрю».

«Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу, подле себя не могу выносить...»

«По ту сторону добра и зла» - так называлась книга, которую в 1886 г. напишет Ф.Ницше. Она говорила между прочим о независимости как об уделе немногих, о религиозности – как о неврозе, о морали – как о безумной и преступной стратегии, заставляющей заботиться о слабых, больных и нежизнеспособных в ущерб полноценной части человеческой расы. – «Моральное суждение и осуждение – это излюбленная месть умственно ограниченных людей людям менее ограниченным...»

В суждениях Ницше узнается и «теория разрядов», и «арифметика» Раскольникова. И правда, если рассуждать трезво, зачем растрчивать силы и средства на поддержание существования людей, отбракованных уже самим процессом естественного отбора, природного и социального: убогих от рождения, больных, оставшихся за бортом общества? Разве борьба за жизнь – не универсальный закон мира, разве благодаря ей не совершенствуются все живые виды?

Слишком много лишнего, по Ницше, несет на себе Человек, и самое лишнее – мораль, груз ложных авторитетов и заплесневелых ценностей, заставляющих его отрекаться от себя, растрачивать себя в заботе о маленьких людишках. Коллективизм – бессмысленная жертва, ущерб личности и культуры. Пусть же гибнут слабые и уродливые, надо еще помогать им гибнуть, чтобы эта сорная трава не заглушала своим изобилием полноценные побеги... – «Падающего – подтолкни», - заключает Ницше.

У Ницше с Раскольниковым были и предшественники. В работе В.Я.Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова» упоминается сочинение М.Штирнера «Единственный и его собственность» (1845). Люди являются для «Я» (*Единственного* у Штирнера) только средством к достижению его целей, «собственностью». Еще дальше в прошлом, в XVIII веке, мы находим очень прозрачно сформулированные идеи маркиза де Сада. С небольшими вариациями они повторяются во всех его многочисленных сочинениях. Зло естественно лежит в природе человека – это можно видеть из того, что добро люди совершают обычно лишь по принуждению, нехотя; зато препятствовать им в совершении зла общество может лишь с огромным трудом и слабым успехом. Можно ли обвинять человека в чем бы то ни было, если он полностью детерминирован этой природой, наследственностью, своей средой? Да разве и сама суть принятых обществом законов, карающих преступника, не состоит в принесении в жертву одного человека ради спасения многих? Ведь это та же «арифметика»: от нее, видно, никуда не деваться. Итак, естественным ограничителем в исполнении любых человеческих желаний (все они равно законны, ибо заложены в нас природой) могут быть только противоположные желания личности более сильной. Лишь незначительная часть самых сильных людей (*Единственный* у Штирнера, *Наполеон* в идее Раскольникова, *Сверхчеловек* Ницше) способна, удовлетворяя свои желания, противостоять и всем конкурентам, и обществу в целом. Удел слабых – законопослушание, прикрытое «химерой совести». Совесть, по де Саду, - выдумка, позволяющая поставить «тварей дрожащих» на подобающее им место. Сиди там и утешайся своей совестью. Сильному человеку смешны жалкие рассуждения о совести.

Были у Ницше и «последователи». Вероятно, самый впечатляющий опыт вульгаризации и последующего практического приложения этих идей к жизни предложила теория и практика фашизма, целенаправленно стремившегося очистить мир от «неполноценных» рас и народов. Отчего бы не применить к людям те же принципы, которые давно и успешно применяются самими людьми при выведении ценных пород животных? И чем ценнее порода, тем больше польза, приносимая таким отбором. Можно оспаривать основания, на которых фашистская антропология делала заключения о превосходстве арийской расы, но разве не опираются эти рассуждения на ту же арифметическую логику? Взятая сама по себе, она может послужить фундаментом для чего угодно... Правда, тут же можно возразить: эта логика соединилась со страшной ложью о «неполноценных» расах и оттого потеряла право называться логикой.

Но все эти доктрины ориентированы только на *Сверхчеловека*, имеют в виду исключительно его интересы. Растиньяк у Бальзака решает для себя вопрос: стоит ли сказать: *умри, мандарин* - чтобы сделаться богатым.

Между тем еще Байрон сожалел, что Наполеон использовал свою власть во зло. А герой романа Ж.Санд «Грех господина Антуана» говорит: «Если бы гений Наполеона вдохновлен был учением утопистов, возможно, оно преобразовало бы мир».

Названная работа В.Я.Кирпотина рассматривает идею Раскольникова как попытку синтеза целей Мессии и средств Наполеона. Благие намерения бессильны, ибо мораль ограничивает их в средствах для достижения цели. Напротив, сильная личность шагает через все препятствия во имя собственного успеха. Но успех отдельно взятого человека непрочен и ненадежен, во всяком случае кончается с его смертью, а часто даже и раньше, - да и цель, в общем-то, жалкая. Итак, дело стало за тем, чтобы доказать: цель оправдывает средства. Взять на себя бремя ответственности, «крови по совести», и в

своем новом статусе «право имеющего» - благодетельствовать человечеству (а не себе!) – «Сломать, что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя!» - Это идея будущего («Братья Карамазовы») Великого Инквизитора.

Но Раскольников не в силах выдержать этого вакуума, пустоты, которая незримо для всех, но осязаемо для него возникла между ним и людьми. Только так он и понимает все, что творится с ним после убийства: «Я не вынес, и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг». Он идет признаваться, не разуверившись в своей идее: идет только оттого, что «проба» показала: он – не *право имеющий*, а *дрожащая тварь*. И как честный человек (хоть это-то Раскольников хочет за собой оставить) он должен признать, что посягнул на не принадлежащие ему права, преступил закон, обязательный для *дрожащих тварей*, и значит, должен нести положенное им наказание. Раскаяние – «он бы обрадовался ему! Муки и слезы – ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении».

Иными словами, герой так и не находит слабое звено в цепи логических рассуждений, которые толкают его на убийство.

Исследователи романа в поисках этого слабого звена указывают на невозможность синтеза гуманной идеи и аморальных средств. Самовольно возвысившись над людьми, нельзя сохранить к ним прежний интерес и сострадание, потому что с этой новой высоты всё видится с иной («наполеоновской» = «ницшеанской») точки зрения: зачем помогать слабому и нежизнеспособному? пусть оно гибнет! В этой связи Ю.Ф.Карякин говорит о «самообмане Раскольникова». Суть его заключается в том, что цель не оправдывает средства (как герой, следом за иезуитами, полагает), а напротив, средства обладают способностью деформировать цель в соответствии с собственной природой. Гуманистическая декларация ни от чего не спасает; хуже – она служит до времени благовидным прикрытием для бесчеловечных дел. Непереименованное преступление страшит, красиво переименованное – вдохновляет. Раскольников не называет то, что собирается совершить, убийством с целью ограбления, - а лишь пробой идеи (разумеется, великой и высокой). (Недаром Порфирий Петрович намеренно заменяет употребленное Раскольниковым «красивое» выражение «перешагнуть через труп» простецки грубым, разоблачительным: «**резать** право имеют».)

Та же закономерность наблюдается в историческом масштабе и объясняет, почему самые великие идеи получали наиболее страшные последствия, как только приходили к заключению, что **могут позволить себе всё** для достижения цели. Чем сильнее идея, тем больше ее потенциальная энергия, а характер средств указывает ей направление. Во имя любви к Богу велись религиозные войны и совершались массовые убийства ближних; во имя любви к людям и социальной справедливости развязывался кровавый революционный террор. Во всех подобных случаях имеет место «ошибка Раскольникова»: убежденность, что величие задачи оправдывает частные нарушения морального закона («арифметика»: *больше – меньше*). И каждый раз от самой идеи не остается и следа - она без остатка размывается избранными средствами: идея свободы утверждает себя через насилие, идея человеколюбия – через кровопролитие.

Процесс этого перерождения начинается в душе Раскольникова еще до убийства: «проклятая мечта» пока существует только в его сознании, но уже изменяет его. Он по натуре человек сострадательный, способный не только поделиться с бедняком своими последними жалкими грошами, но даже рискнуть жизнью для спасения другого человека (на суде всплывает история о том, как он спас двух детей из пожара). И когда утром на бульваре он видит пьяную девочку, за которой увязался хлыщеватый господин, его первая реакция тоже – спасти, уберечь. Он подзывает городского, дает ему денег на извозчика, чтобы отвезти девочку домой. И тут же поток мыслей как бы раздваивается:

<p>«И чего я ввязался тут помогать! <...> Да пусть их переглодают друг друга живьем – мне-то чего? <...></p> <p>Тьфу! А пусть! Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать.</p>	<p>Несмотря на эти странные слова, ему стало очень тяжело. <...> «Бедная девочка!.. <...> Очнется, поплачет, потом мать узнает... <...></p> <p>Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... было бы, может быть, беспокойнее... А что, коль и Дунечка в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?..»</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В нем уже живут и спорят два человека: один уже равнодушен к «тварям дрожащим» и презирает их, другой еще живо чувствует их как «ближних». И он-то отдает себе отчет в магическом действии «успокоительных научных» слов, переименовывающих мрачные вещи и темные дела.

- «Точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются», - выскочит вдруг у Разумихина, когда он рассказывает о Раскольникове его сестре и матери.

Еще одно мгновение такой метаморфозы захвачено в сцене, где Раскольников восстает против намерения Дунечки отдать свою руку Лужину:

« - Странно, - проговорил он медленно, как бы вдруг пораженный новой мыслию, - да из чего я так хлопочу? Из чего весь крик? Да выходи за кого хочешь!

Он говорил как бы для себя, но выговорил вслух и несколько времени смотрел на сестру, как бы озадаченный».

Формальная модель моральной рефлексии (проще – «алгебра морали»), предложенная математиком и психологом В.А.Лефевром, устанавливает и подтверждает экспериментальным путем наличие двух основных форм комбинирования добра и зла. Первая опирается на кантовский категорический императив, на убеждение, что «капля дегтя портит бочку меда», или:

добро + зло = зло

Вторая – на уверенность, что все относительно и малая примесь зла делу не помеха:

добро + зло = добро

Эта вторая модель и есть формула Раскольникова.

Так как совесть представляет собой комплекс абсолютных моральных запретов на некоторые действия, не исключая тех, которые разум квалифицирует как удовлетворительные при данных обстоятельствах («за одну жизнь – тысячи жизней...»), существование совести несовместимо с последовательным рационализмом. Вот отчего не только де Сад именовал совесть химерой, но и Ж.Ламетри - просветитель XVIII столетия – считал одной из важнейших задач человечества освободиться от власти совести.

Означает ли это, что рационализм, «логика» плохи и безнравственны сами по себе?

« - С одной логикой нельзя через натуру перескочить! - говорит Разумихин. – Логика предугадает три случая, а их миллион!»

« - Человек он умный, но чтоб умно поступать – одного ума мало», - замечает Раскольников о Лужине.

О Лужине, но не о себе.

Логика Раскольникова, как и любая «конкретная» человеческая логика, близорука.

Он рассуждает, что *само по себе* убийство отвратительной старухи-ростовщицы – даже и не зло. Но пусть даже мы примем это без доказательств, - в мире ничто не существует само по себе. Ни один человек не в состоянии просчитать цепь событий и изолировать ее от дополнительных воздействий, а также от вмешательства случая; ни один не может остановить бесчисленные непредусмотренные последствия единичного поступка. Они расходятся как круги на воде.

И Раскольникову не раз дается возможность в этом удостовериться. После своего мучительно-яркого сна о лошади он возвращается домой – почему-то через Сенную площадь, «на которую ему было совсем лишнее идти». Он случайно слышит разговор, из которого узнает, что старуха будет одна дома завтра в седьмом часу. И на эту случайность он отзывается как на последний толчок к убийству – не как на предупреждение, которое могло бы заставить задуматься.

«... он решил, что с ним лично, в его деле <...> рассудок и воля останутся при нем, неотъемлемо <...>, фактические, чисто материальные затруднения вообще играли в его уме самую второстепенную роль <...>, и когда пробил час, **всё вышло совсем не так**, а как-то нечаянно, даже почти неожиданно».

Случайность подстерегает его, и когда он собирается взять топор, который по его расчетам должен был лежать в пустой кухне. Там оказывается кухарка, и весь план рушится. – «И с чего взял я, - думал он, сходя под ворота, - с чего взял я, что ее непременно в эту минуту не будет дома? Почему, почему, почему я так наверно это решил?..»

Потом - так же случайно – ему попадает на глаза топор в пустой дворничкой... Уже по дороге к дому ростовщицы он вспоминает, что забыл поменять свою приметную шляпу, по которой его легко запомнить...

Эта череда совершенно нелогичных, несуразных, не предусмотренных никаким планом фактов его не останавливает. То, что происходит с ним самим после убийства, тоже не поддается его контролю. Он лихорадочно мечется по квартире, теряет время, забывает даже запереть дверь, в которую входит Лизавета, вернувшаяся раньше, чем он рассчитывал...

Замечательно, что всего один-единственный раз Раскольников вспоминает об убийстве Лизаветы, хотя вот здесь-то бы и каяться: «Бедная Лизавета! Зачем она тут подвернулась!.. Странно, однако ж, **почему я об ней почти и не думаю**, точно и не убивал?..»

Подобным же образом и литературоведение «почти не думает» о Лизавете, обсуждая исключительно убийство процентщицы. И это совсем не так странно, как кажется Раскольникову. Гибель Лизаветы – только следствие, причина всему – смерть старухи, то самое «маленькое», «условное» зло, за которым идет все остальное. Внезапное появление Лизаветы нужно автору для утверждения этой самой мысли: *в мире ничто не существует само по себе*. Зло не может быть ограничено в своих последствиях, оно порождает другое зло. И убийством Лизаветы (возможно, беременной) его последствие не ограничивается: в орбиту преступления Раскольникова оказываются втянуты судьбы других людей: красильщика Николки, который берет убийство на себя, затем сестры Раскольникова: пытаясь его спасти, она едва не делается жертвой Свидригайлова; матери, которая, умирая, догадывается, какую страшную правду от нее скрывают... А где-то на заднем плане маячит опубликованная Раскольниковым статья, излагающая теорию «крови по совести»: кому-то еще она попадет на глаза, какие-то плоды может принести... Ответственность Раскольникова больше, чем простого, «безыдейного» убийцы: это ответственность теоретика, заразившего мир ядовитой идеей. Недаром он в отчаянии

говорит Сонечке: «если б только я зарезал из того, что голоден был <...>, то я бы теперь... *счастлив* был! Знай ты это!»

И самое страшное зло, может быть, Раскольников причинил себе. Узнав об убийстве, Сонечка восклицает: «Что вы, что вы это над собой сделали!» - И он мрачно подтверждает: «Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!..»

Выпущенное в мир Зло обретает собственную жизнь и живет разрушением; а в первую очередь оно разрушает то, с чем раньше и теснее всего соприкасается: душу своего носителя. Находившийся под сильным идейным влиянием Достоевского Р.-Л. Стивенсон попытался в рассказе «Маркхейм» (1885) дать свое прочтение «Преступления и наказания». Убийца Маркхейм, двойник Раскольникова, верит, что совершенное им преступление – последнее, что он извлечет из него не только богатство, но и предостережение на будущее. В ответ некое таинственное существо говорит:

« - Мне безразлично, какие силы влекли тебя за собой, важно, что ты подчинился им. <...> Пятнадцать лет назад ты бы содрогнулся при мысли о краже. Три года назад слово «убийство» заставило бы тебя побледнеть. Есть ли такое преступление, такая жестокость или низость, от которой ты еще способен отшатнуться? Через пять лет ты сам убедишься, что нет. Твой жизненный путь идет под уклон, всё под уклон, и, кроме смерти, тебя ничто не остановит».

Это ангел-хранитель Маркхейма, воплощенный голос его совести, который толкает Маркхейма донести на себя, чтобы остановить этот путь падения.

Раскольникову ангелы не являются. Однако человеческое правосудие говорит с ним устами Порфирия Петровича, а Божия правда – устами Сонечки. Во время первой своей встречи с Раскольниковым Порфирий задает ему между прочим вопрос: верует ли он в Бога и в воскресение Лазаря. Отчего-то этот вопрос, и к делу даже вовсе не идущий, запоминается Раскольникову – настолько, что он позже попросит Сонечку прочитать ему о воскресении Лазаря. В евангельском подтексте романа этот мотив связан с представлением о власти Бога воскресить загубленную душу человека. Но для этого нужно раскаяние – то самое раскаяние, которого не испытывает герой, и потому даже каторга не возвращает ему утраченного единства с людьми. Каторжники отчего-то интуитивно ненавидят его, до такой степени, что хотят убить, «как безбожника». Однако те же каторжники любят Сонечку.

Обычно пишут, что евангельский прототип образа Сонечки Мармеладовой – кающаяся блудница, Мария Магдалина. Но стоит заметить, что «блудницей» Сонечку делает жертва, принесенная ею из жалости. Когда она в первый раз выходит на панель, то приносит Катерине Ивановне **тридцать** рублей, - об этом рассказывает Раскольникову пьяненький Мармеладов. Чуть ниже он же признается, что сегодня выпросил у Сони последние ее **тридцать** копеек на похмелье. Повторяющееся, явно не случайное число напоминает о тридцати сребрениках – цене крови Христа. И монолог Мармеладова при первой встрече его с Раскольниковым, в трактире, тоже сбивается на тему распятия и Страшного суда. «Се человек!» - восклицает пьяный Мармеладов - почти кощунственно, потому что слова, которые он (хотя и с уничижением) относит к себе, в Евангелии говорит Пилат о Христе.

Конечно, тут нет места никаким прямым аналогиям. Но несчастное мармеладовское семейство, вообще *униженные и оскорбленные* в романе – это собирательный образ жертвы, приносимой без вины, во искупление грехов людей и общества (как *несчастные* в «Записках из Мертвого дома», на которых выпал жребий поплатиться за общую всем людям способность к преступлению). Недаром Раскольников скажет Сонечке, что в ее лице он кланяется всему человеческому страданию.

Но правда Сонечки настолько противна всей сущности кредо Раскольникова, что его тяготение к ней смешивается с почти враждебными чувствами. Оставаясь во власти

своей «логики», герой не может измениться: он может только презирать себя за «слабость».

И уже на каторге Раскольников – больной, в лазарете - видит третий сон. В нем нет художественной символики – это почти антиутопия. Раскольникову является мир, зараженный страшными трихинами. Мир, гибнущий при полной уверенности всех и каждого в собственной правоте. Мир, населенный Раскольниковыми: «Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. <...> Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. <...> Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало...»

Когда Раскольников, слабый после горячки, подходит к зарешеченному окну палаты, он видит у ворот Соню. И в этот момент впервые чувствует, что любит ее.

Подлинный путь к воскресению героя начинается с того мгновения, когда замолчал ум и ожило сердце («он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал»). Только отказавшись от стремления подчинить жизнь своей узкой логике, Раскольников открывает эту жизнь для себя.

Замечательно фабульное сходство между романом Достоевского и «Отверженными» В.Гюго (1862), которых русский автор высоко ценил. В череде бесчисленных приключений Жана Вальжана есть особенно драматический эпизод, когда бывший каторжник, укrywшийся от опасности почтенным именем г-на Мадлена, мэра города Монрейля-Приморского, узнает, что вместо него схвачен и будет осужден на галеры или, возможно, на смерть невинный человек. В ночь, когда Вальжану-Мадлену нужно на что-то решиться, ему приходят на ум веские соображения о том, что если он донесет на себя, то без него, без его благодетельного попечения этот край снова придет в упадок, снова вернутся в свою нищету и позор те несчастные бедняки, о которых он так хорошо заботился все эти годы. Он говорит себе, что его порыв сдать властям, чтобы спасти одного-единственного человека, - «это себялюбие! Не совсем обычная форма себялюбия, но все же себялюбия!» Ради спокойствия своей совести он собирается бросить на произвол судьбы столько начатых добрых дел, отказаться от тех, которые мог бы еще совершить!

« - Только потому, что мне хочется разыграть великого и благородного человека <...>, - должен погибнуть целый край! <...> Пойти для блага других на укоры совести, которые будут мучить меня одного, на дурной поступок, который пятнает только мою душу, - да ведь это и есть самопожертвование, это и есть добродетель».

Здесь без труда узнается схема (будущая) рассуждений Раскольникова. Жан Вальжан пытается за нее уцепиться. Но когда он, стремясь избавиться от своего опасного прошлого, собирается бросить в пламя подсвечники своего благодетеля - старого епископа, он вдруг слышит голос – слышит так отчетливо, что в ужасе спрашивает: «Кто здесь?»

« - Множество голосов будут благодарить и благословлять тебя, и притом очень громко, но раздастся один голос, которого не услышит никто и который проклянет тебя из мрака. Так слушай же, низкий человек! Все эти благословения падут вниз, не достигнув неба, и только проклятие дойдет до Бога!»

В отличие от Раскольникова, Жан Вальжан не рассудочный человек: он живет сердцем и ясно слышит голос совести, которая уничтожает всю нравственную казуистику, подсказанную умом. Это не облегчает ему добровольный путь на каторгу, но позволяет понять, что только на этом пути он может сохранить свое «я» и исполнить то, чего ждет от него Бог.

Предельно насыщенное действие «Преступления и наказания» разворачивается на столь узком отрезке времени, что читатель не имеет возможности наблюдать за эволюцией героя. Это роман, в терминологии Н.Вердеревской, *кульминационного типа*. Сам автор оговаривается в финале, что дальнейшая история Раскольникова могла бы

составить «тему нового рассказа». Но Достоевскому, по его художественному замыслу, необходимо представить эволюцию идеи. Так возникают романские двойники Раскольникова: Лужин и Свидригайлов.

Это своеобразная двойная тень, которую отбрасывает идея Раскольникова в свете двух ее проекций: теории «арифметики» и наполеоновского «права сильного».

Лужин – самая отталкивающая, при своем внешнем благообразии, фигура романа – идеолог последовательного рационализма. Он оппонирует Евангелию с позиций, которые на первый взгляд напоминают о *разумных эгоистах* Чернышевского, но уже со второго взгляда видно, что это плохенькая маскировка самого вульгарного «неразумного» эгоизма. – «Если мне, например, до сих пор говорили: «возлюби», и я возлюблял», – философствует Петр Петрович, – «выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы <...>. Наука же говорит: **возлюби, прежде всех, одного себя, ибо всё на свете на личном интересе основано.** Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспевания».

Слушающий Лужина Разумихин перебивает его очень резко: «к общему делу в последнее время прицепилось столько разных промышленников...». Образ Разумихина в романе как раз представляет за «настоящих» *новых людей*, о чем говорит и характерная описка Достоевского: в черновике в одном месте Разумихин назван Рахметовым (на которого вообще несколько похож). Рационализм Лужина и рационализм Разумихина в романе совершенно разноприродны, как и характеры этих героев, и отношение к ним. Здесь достаточно отметить два обстоятельства: во-первых, Разумихин человек очень эмоциональный и вовсе не фанатик рассудочности (несмотря на свою «говорящую» фамилию); во-вторых, он личность честная и симпатичная, в отличие от Лужина, который совершенно изобличает себя подлой попыткой погубить Сонечку.

Зато вдруг высвечивается другая точка пересечения, с другим героем. – «Доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать», – со злобой замечает Раскольников.

В самом деле, ограниченная рассудочность, не желающая знать ничего, кроме самое себя, в основе своей аморальна – и напротив, аморальность охотно прикрывается такой рассудочностью. Но злоба Раскольникова – она не оттого ли, что по его теории тоже «людей можно резать», а в конце концов приходится признаться: «Я просто убил; для себя убил, для себя одного»?

Лужин – это последовательно «бессовестный», отрешившийся от совести плоский рационализм; Свидригайлов – последовательное воплощение идеи «сильного человека». Свидригайлов – это также своего рода будущее Раскольникова, если бы этот последний выдержал свою «пробу», человек *по ту сторону добра и зла*.

Очень эффектно его появление в романе. В конце III части Раскольников видит свой страшный сон, в котором пытается повторить убийство старухи; и когда просыпается, сквозь опущенные ресницы замечает на пороге пристально разглядывающего его незнакомца. Свидригайлов является точно из кошмара Раскольникова, из потайного угла его сознания. И между ними завязывается разговор. Свидригайлов заводит речь о привидениях – «клочках и отрывках других миров»: чем ближе человек к смерти, тем больше для него вероятность соприкосновений с потусторонним. Самому Свидригайлову является убитая (?) им жена, и когда Раскольников слышит об этом, происходит обмен очень странными репликами:

« - Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! – проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал. Он был в сильном волнении.

- Во-от? Вы это подумали? – с удивлением спросил Свидригайлов, - да неужели? Ну, не сказал ли я, что **между нами есть какая-то точка общая**, а?

- Никогда вы этого не говорили! – резко и с азартом ответил Раскольников. <...>

- Мне показалось, что говорил. Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, - тут же и сказал себе: «**Это тот самый и есть!**»

- Что это такое: тот самый? Про что вы это? – вскричал Раскольников.

- Про что? А право, не знаю, про что... – чистосердечно, и как-то запутавшись, пробормотал Свидригайлов.

С минуту помолчали. Оба глядели друг на друга во все глаза».

Может показаться, что речь идет про убийство. Это и пугает Раскольникова. Но это не так: разговор Раскольникова с Сонечкой Свидригайлов подслушает только вечером. Он действительно сам не знает, почему вырвались у него слова «тот самый». На сюжетном уровне романа они не имеют объяснения, но имеют его на уровне метафизическом: двойник узнает своего хозяина. Более того, он пускается в путь из Рязанской губернии в Петербург, чтобы встретиться с Раскольниковым, едва ли не в тот самый день, когда тот совершает свое убийство. – «Мне все кажется, что в вас есть что-то к моему подходящее...» - бормочет Свидригайлов, вглядываясь в Раскольникова.

Параллелизм бросается в глаза, когда Свидригайлов заводит разговор о вечности, а чуть позже Раскольников с теми же интонациями говорит Сонечке о вероятной будущей судьбе ее младшей сестры:

- Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, **а по всем углам пауки, и вот и вся вечность**. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.

- И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! – с болезненным чувством вскрикнул Раскольников.

- Справедливее? А почем знать, может быть, **это и есть справедливое**, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал! – ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь.

Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе. Свидригайлов поднял голову, пристально **посмотрел** на него и вдруг **расхохотался**.

- С Полечкой, наверное, **то же самое будет**, - сказал он вдруг.

- Нет! нет! Не может быть, нет! – как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили. – Бог, Бог такого ужаса не допустит!..

- Других допускает же.

- Нет, нет! Ее Бог защитит, Бог!.. – повторяла она, не помня себя.

- Да, может, **и Бога-то совсем нет**, - с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, **засмеялся и посмотрел** на нее.

Лицо Сони вдруг страшно изменилось: по нем пробежали судороги.

По отношению к Сонечке Раскольников выступает в роли искусителя, подобно тому, как его самого искушал Свидригайлов сюрреалистической картиной Вечности - затянутого паутиной угла. Последовательно разорвав все связи между собой и людьми, человек способен утешаться, только увлекая другого за собой, через отчаяние - в пустоту небытия. Оказавшись «по ту сторону добра и зла», герои Достоевского видят, что там ничего нет для человека, там ему нечем жить. (Заклятие ведьм в «Макбете»: «Зло есть добро, добро есть зло».) Мир – детерминированная бессмыслица, вечность – закоптелая банька с пауками. Романские двойники героя, Лужин и Свидригайлов, показывают

перспективы его теории, которая через нравственную эрозию ведет, так или иначе, к смерти души.

Заканчивая «Преступление и наказание», Достоевский обдумывает уже новый роман, причем замысел неожиданно раздваивается: предполагавшийся демонический герой до поры до времени забыт (к нему автор вернется в «Бесах»), а в центре романа оказывается «абсолютно прекрасный человек».

25.6. Роман «Идиот»: мир и «князь Христос»

«И в мире был, и мир Его не узнал», - эти слова нигде не цитируются в тексте, потому что их незримое присутствие и без того слишком очевидно. «Идиот» (1868) – роман о втором пришествии (и повторном распятии) Христа, о судьбе Добра и Красоты в мире.

Мотив «пришествия» реализован нарочито приземленно: зябким осенним утром в Петербург приезжает – по железной дороге! – неприметный молодой человек, долго лечившийся в Швейцарии от эпилепсии. Он возвращается к людям как бы ниоткуда - из своего безумия. Он «не имеет, где приклонить голову» (Мф.: VIII, 20) и простодушно обсуждает это со случайным попутчиком – молодым купцом Рогожиным, затем с семейством Епанчиных.

Само имя юноши – Лев Мышкин – знаковое: сочетание силы со слабостью. И то и другое – в его беспредельной доброте. Не случайно к нему так тянутся люди, особенно дети; и чем больше «детскости» сохранилось в человеке, тем сильнее его влечет к князю. Вне орбиты притяжения Мышкина оказываются лишь такие благопристойные бездушные мерзавцы, как Тоцкий. Зато им захвачены почти все прочие герои: непосредственная, простодушная генеральша Епанчина, пылкая Аглая, мрачный, страстный Рогожин, страдающая Настасья Филипповна, подросток Коля Иволгин, его отец, старик Иволгин со своим ребяческим лганьем; даже добровольные шуты, опустившиеся личности – Лебедев и Фердыщенко, даже озлобленный чахоточный нигилист Ипполит Терентьев, даже такая самолюбивая посредственность, как Ганечка Иволгин, о котором князь с изумлением замечает: «У вас, право, еще детский смех есть». Людям страшно не хватает доброты – ее-то они чувствуют в князе.

Но они отучились иметь дело с добротой. Душой они влекутся к Мышкину, рассудком презирают его как юродивого, слабоумного. *Идиот* – это оценка, вынесенная Мышкину рассудком, а сквозь нее просвечивает другая оценка: людям, выносящим такой приговор, миру, в котором они живут. Как назвать его, этот мир, в котором любовь и доброта – признаки идиотизма?

Несмотря ни на что, они остаются великой силой. Любовь к людям помогает Мышкину глубоко понимать и тонко судить о них, потому что дает *со-чувствие*, *со-переживание*. («Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят», - говорит Ганечка. – «Ай да князь! Насквозь прочитал...» - восклицает Лебедев.) Мышкин нечаянно пророчит Настасье Филипповне смерть от руки Рогожина («женился бы, а через неделю, пожалуй, и зарезал бы ее»). Но лучше всего Мышкин видит то светлое, что люди старательно скрывают в себе. Он предвидит, что Ипполит будет раскаиваться в своей «исповеди», и замечает генеральше Епанчиной, что она стесняется своих лучших чувств. – «Разве вы такая, какую теперь представлялись!» - с укором говорит князь Настасье Филипповне. – «О, как вы будете стыдиться своего поступка!» - скажет он Ганечке, когда тот с размаха дает ему пощечину.

Однако когда Ганечка действительно приходит к князю просить прощения, тот, просветлев, говорит:

- «Теперь я вижу, что вас не только за злодея, но и за слишком испорченного человека считать нельзя. Вы, по-моему, просто самый обыкновенный человек, какой только может быть, разве только что слабый очень и нисколько не оригинальный».

Он снова прав, но притом совершенно не ожидает, что его собеседник может оскорбиться, хотя такую реакцию любой на его месте предвидел бы без труда. И сам Ганечка скажет:

- «Заметьте себе, милый князь, что нет ничего обиднее человеку нашего времени и племени, как сказать ему, что он не оригинален, слаб характером, без особенных талантов и человек обыкновенный. Вы меня даже хорошим подлецом не удостоили счесть...»

Мышкин чужд зла, и потому у него то и дело не оказывается ключа к этой стороне человеческой души. Вера его в светлое начало людей справедлива в каком-то идеальном смысле, но она мешает ему понять их уязвленное тщеславие или ревность: князь будет пытаться убедить влюбленную Аглаю, что Настасье Филипповне его любовь и внимание гораздо нужнее, чем ей, - и надеется, что она в состоянии проникнуться такими доводами.

Проницательность и слепота Мышкина смешаны нераздельно. Он способен увидеть себя со стороны и признаться: «Я всегда боюсь **моим смешным видом** скомпрометировать мысль и *главную идею*. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею». И кому он делает эти признания? Светским мертвецам, которых принимает за людей «простодушных и добрых», за материал «для будущего, для надежд». Они с усмешками смотрят на разволновавшегося князя, который охвачен восторгом и ничего не замечает. В такие мгновения Мышкин похож на Чацкого: у него так же «ум с сердцем не в ладу», но Мышкиным управляет не ум, а именно сердце. Потому он видит и понимает скрытое от других, но не видит и не понимает того, что ясно всем прочим.

В «Идиоте» как раз и звучит знаменитая фраза: «мир спасет красота». Ее говорит, однако, не Достоевский: это слова Мышкина, которые повторяет за ним (или приписывает ему?) Ипполит Терентьев. Нечто подобное произносит и Аделаида Епанчина: «С этакою красотой можно мир перевернуть!» - скажет она о Настасье Филипповне.

В действительности судьба Красоты и Добра, воплощенных в образах Настасьи Филипповны и Мышкина, оказывается совершенно иной. Они не спасают мира, зато мир губит их. Красота унижена и осквернена, она сделалась предметом купли-продажи, добро заклеяно как идиотизм. Финальная сцена романа, о которой автор как-то обмолвился, что ради нее весь роман и написан, трансформирует мотивы «положения во гроб»: *князь Христос* оцепенел у тела своей убитой *Марии Магдалины* – Настасьи Филипповны. Люди нуждаются в добре и красоте, но они грязнят и убивают то и другое, потому что не **поднимаются** до них, а желают просто-напросто **использовать**, стащить вниз, в свою тьму. Попытка спасти Настасью Филипповну привела к тому, что Мышкин невольно толкнул обезумевшего от ревности Рогожина на убийство. – «Я ее не любовью люблю, а жалостью», - говорит князь Рогожину. И тот как-то двусмысленно замечает: «жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви!» В контексте их разговора это *пуще* можно понять не только как *сильнее*, но как *губительнее*. («Я хотел добра...» - восклицает драматический двойник Мышкина, царь Федор Иоаннович в трагедии А.К.Толстого.) И чем ближе к Мышкину тот или иной человек (Аглая, Рогожин, Настасья Филипповна) - тем драматичнее оказывается судьба этого человека.

Князь Христос возвращается туда, откуда пришел к людям: в свое безумие. Повторное пришествие завершается повторным распятием. Христиане привыкли повторять имя своего Учителя, но забыли его самого и все его заветы – соблюдающий их кажется юродивым, «идиотом». Так роман об абсолютно прекрасном человеке становится самым мрачным романом Достоевского. С мучительной настойчивостью в нем повторяется тема смерти, казни, насилия – как знак того, что люди отпали от Христа.

Достоевский использует материалы реальной уголовной хроники. Это, например, история крестьянина, которому приглянулись серебряные часы его товарища: он «возвел

глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькой молитвой: «Господи, прости ради Христа!» - зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы». Поражает нравственная глухота, «формальное» в этом поступке: человек призывает Бога свидетелем нарушения самой важной Его заповеди; ритуал (жест и слова) видятся как будто самоценными, крестное знамение и обращение к Богу используются навыворот, как средство, заранее, до совершения греха, очищающее совесть.

Неоднократно упоминается в романе нашумевшее дело Витольда Горского – 18-летнего гимназиста, убившего с целью ограбления шесть человек в доме купцов Жемариных, где он давал частные уроки. Умный, образованный юноша, который тщательно подготовил и совершил подобное преступление, - это само по себе было страшно; но Достоевский особенно акцентирует реплику адвоката на суде: *«Естественно, говорит, что моему клиенту по бедности пришло в голову совершить убийство шести человек, да и кому же на его месте не пришло бы это в голову? В этом роде что-то...»*. Умышленное убийство шести человек представлено **естественным** следствием данных обстоятельств («бедность»); более того, **естественной** признается и такая логика адвоката. Прямодушная генеральша Епанчина восклицает с негодованием: «...коли <...> даже сам защитник на суде объявлял, что ничего нет естественнее, как по бедности шесть человек укокошить, так уж и впрямь последние времена пришли».

Вот отчего Достоевский не желал принять теории «среды», с железным детерминизмом предопределяющей действия человека: она в его глазах исключает такие понятия, как мораль, личная ответственность и т.п. – и превращает людей в винтики, объекты внешних механических воздействий. Человеку нужны деньги, и он «естественно» убивает; общество (чтобы остаться обществом и не превратиться в волчью стаю) так же «естественно» обороняется от убийцы судом и каторгой. Если это всё естественно и не может быть иначе, значит, свобода – пустое слово, фикция: люди – рабы обстоятельств. В таком мире нет и не может быть места для Бога. (Горский на суде признал себя неверующим; в романе Лебедев в шутку – а только ли в шутку? – рекомендует Мышкину своего племянника-«нигилиста» как «будущего второго убийцу будущего второго семейства Жемариных...»)

По свидетельству современника, после того как суд присяжных оправдал Веру Засулич, в 1878 г. покушавшуюся на жизнь петербургского градоначальника Трепова, у Достоевского спросили, как же надо было поступить с террористкой. (Смысл вопроса был такой: раз находить какое бы то ни было убийство «естественным» нельзя, то нельзя и казнить по суду - князь Мышкин в романе восклицает: «Сказано: *не убий*, так за то, что он убил, и его убивать?») Но оправдать преступника – значит признать его правоту.) И Достоевский ответил: «надо было ей сказать: *иди, ты свободна, но не делай этого в другой раз*».

У него были собственные воспоминания о смертной казни. В романе Мышкин, дожидаясь приема у генерала, разговаривает в передней с лакеем: «Главная, самая сильная боль <...> вот что знаешь **наверно**, что вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас – душа из тела вылетит, и что человеком уж больше не будешь, и что это уж **наверно**; главное то, что **наверно**. <...> Может быть, и есть такой человек, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: «Ступай, тебя прощают». Вот этакой человек, может быть, мог бы рассказать. <...> Нет, с человеком так нельзя поступать!»

О важности этой темы для автора говорит и возвращение к ней в следующем эпизоде: Мышкин в гостинной Епанчиных. Здесь отразились те минуты на Семеновском плацу, которые Достоевский считал последними в своей жизни, и эти пять минут «казались ему <...> огромным богатством», - и чувствовал он не столько страх, сколько нестерпимое сожаление обо всех «минутах», которые до сих пор тратились бездумно. – «Что если бы воротить жизнь, - какая бесконечность!»

Но люди не ценят жизнь – не только чужую, но обычно даже свою. Смертельно больной Ипполит Терентьев злится на «униженных и оскорбленных» (!), которые плачутся на существование: «О, никакой, никакой во мне не было жалости к этим дуракам <...>! Коли он живет, стало быть, всё в его власти! Кто виноват, что он этого не понимает?» Понимание ценности жизни приходит, когда ее уже не осталось. И тогда – «Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула», - пишет Ипполит, имея в виду свой кошмарный сон, в котором его преследует громадное омерзительное насекомое. Что-то слепое, бессмысленное, темное обрекает его на смерть.

В «Исповедь» Ипполита включено воспоминание о картине, увиденной им в доме Рогожина. Этот мотив тоже возникает в романе дважды: то же самое полотно рассматривает при своем визите к Рогожину князь Мышкин и замечает: «от этой картины у иного еще вера может пропасть». – «Пропадает и то», - серьезно подтверждает Рогожин.

Это копия с работы Гольбейна, очень необычное решение темы «положения во гроб». Мертвый Христос на картине – в полном одиночестве. Полотно сильно вытянуто по горизонтали, в «формат» гроба. Тело Спасителя и лицо его лишены привычного благообразия, страшно исковерканы, истерзаны страданиями и смертью: это «труп измученного человека»; глядя на него, не верится, «что этот мученик воскреснет». Если смерть так жестока с Богочеловеком, то простым смертным остается одно лишь отчаяние перед лицом этой «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой всё подчинено», - размышляет Ипполит.

Эти мрачные видения сродни образу, которым Свидригайлов искушал Раскольникова: вечность в виде деревенской баньки с пауками; они помогают понять, почему христианство считает отчаяние смертным грехом. Оно уничтожает веру или, во всяком случае, лишает ее действенной, спасительной для человека силы. И то, что он видит в жизни, чего ожидает от нее, достигает его души, только пройдя через этот незримый фильтр. Это часть правды, которая принимается за полную. Свои страшные ожидания человек обращает к миру, превращая его в зеркало своего отчаяния, и мир послушно возвращает ему отражение. Сама смерть начинает уже видеться избавлением от этого кошмара: ее призывает Ипполит, к ней стремится Настасья Филипповна, когда бросается к своему будущему убийце с криком: «Спаси меня!»

« - Я уже почти не существую, и знаю это, - пишет Настасья Филипповна, - **Бог знает, что во мне живет вместо меня.** Я читаю это каждый день в двух ужасных глазах, которые постоянно на меня смотрят, даже и тогда, когда их нет передо мной. Эти глаза теперь молчат (они всё молчат), но я знаю их тайну. У него дом мрачный, скучный, и в нем тайна. Я уверена, что у него в **ящике спрятана** бритва, <...> в доме <...> может быть, спрятан мертвый и **накрыт клеенкой**, <...> обставлен кругом **склянками со ждановской жидкостью** <...> Я бы его убила со страху... Но он меня убьет прежде... он засмеялся сейчас и говорит, что я брежу; он знает, что я к вам пишу».

« - Я ее **клеенкой накрыл** <...> а сверж **клеенки** уж простыней, и четыре **склянки ждановской жидкости** откупоренной поставил <...> нож этот <...> я его из **запертого ящика** ноне утром достал...» - монотонно рассказывает Рогожин князю.

Фигура Рогожина, убившего Настасью Филипповну и в каком-то смысле также Мышкина (его он, впрочем, и буквально покушался убить), в романе наложена на библейский прототип: братоубийца *Каин*. В самый день покушения они с князем меняются (по предложению Рогожина) крестами – братаются. И крест, который Мышкин ему отдает, тоже имеет свою историю: его когда-то продал князю пьяный солдат, за двугривенный. Символика этого эпизода очень прозрачная. Но, рассказывая этот случай, Мышкин тут же прибавляет, что не торопится осуждать этого пьяненького «христопродавца»: «Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается». Сразу после встречи с солдатом он разговаривает с молодой бабой, держащей на руках младенца, и та неожиданно поражает его замечанием, что радость Бога о раскаявшемся грешнике сродни радости матери, увидевшей первую улыбку ребенка. – «И кто знает, -

говорит Мышкин, - может, эта баба женой тому же солдату была. <...> Сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут *не про то* говорить».

В словах Мышкина заключается надежда, которую не отменяет даже страшная развязка. Вместе с тем роман подхватывает возникшую еще в «Преступлении и наказании» тему *извращения идеи*. Особенно хорошо это видно, когда обсуждают (уже не в первый раз!) речь защитника Горского, объявившего поступок убийцы «естественным»: он «был в полнейшем убеждении, что он говорит самую либеральную, самую гуманную и прогрессивную вещь, какую только можно сказать в наше время <...> это **извращение понятий и убеждений** <...> есть ли это случай частный или общий?»

Отсюда тянется ниточка к «Бесам». Появление «Бесов» мотивировано как бы вдвойне. Оно вытекает из необходимости дополнить роман о Христе романом о Сатане, а также художественно укрупняет ту картину «идеологического» Апокалипсиса, которая уже эскизно возникла в третьем кошмаре Раскольникова.

25.7. «Бесы»: реализация страшного сна Раскольникова

В 1871 г. в Петербурге состоялся процесс над членами тайного общества, именовавшего себя «Народная расправа». Возглавлял его некий С.Г.Нечаев. Вместе с четырьмя другими членами общества он убил студента Н.И.Иванова, обвинив его в предательстве. Дело «нечаевцев» широко обсуждалось в печати.

Политический авантюрист Нечаев, личность темная и зловещая, обладал некоей несомненной силой, которая подчиняла его влиянию людей даже незаурядных (ему удалось, например, произвести впечатление на М.А.Бакунина и Н.П.Огарева). Созданный им «Катехизис революционера» выдает своего рода фанатика, конечные цели которого неясны, но едва ли это не личная власть: «Революционер, суровый для себя, должен быть суровым и для других. Все нежные чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены в нем единою страстью революционного дела... Убийство Иванова должно было, по замыслу Нечаева, связать членов его кружка.

Своим романом Достоевский хотел, по его словам, не портретировать Нечаева, но решить вопрос, каким образом возможны в современной России *Нечаевы* и как может случиться, что они «набирают себе под конец нечаевцев».

«Бесы» (1872) вызвали негодование против Достоевского, прежде всего, разумеется, в рядах русского революционного движения; а при советской власти роман одно время был вообще просто запрещен, и за его чтение сажали (годы сталинского террора). Историю гонений на «Бесов» подробно воссоздал в своей работе «Прозрения и ослепления» Ю.Ф.Карякин. Чем дальше уходила описанная Достоевским эпоха, тем большую ненависть вызывал роман: верный признак, что его политические прогнозы начали осуществляться. Достоевский написал роман-предупреждение: так и обозначает его жанр в своей монографии современная исследовательница Л.И.Сараскина.

Эпиграф к роману – разумеется, из пушкинских «Бесов», об утрате дороги («сбились мы...»), и из Евангелия от Луки (VII, 32-36). Бесы, которые по слову Христа из бесноватого вошли в стадо свиней («и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло»), - образ болезни, выходящей из тела России припадком и корчами, - вот это, по Достоевскому, современный нигилизм, безбожие, террористическое сектантство... – «Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятками. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо...» - Это сон Раскольникова о «трихинах». Апокалипсис – не только в финале «Преступления и наказания»: его подземный гул ощутим и в «Идиоте», где Лебедев с азартом толкует о «звезде Полюнь» и «настроении наших последних веков, в его общем целом, научном и

практическом» - «всё это в целом-с проклято»... Апокалипсис исследователи вспоминают и в связи с «Бесами»: к финалу романа погибает третья часть действующих лиц: умирает Степан Трофимович, жена Шатова с ребенком; убивают самого Шатова, обоих Лебядкиных, Лизу Тушину, Федьку Каторжного; кончают с собой Кириллов и Ставрогин... Ср.: «ангел вострубил... и третья часть дерев сгорела... и третья часть моря сделалась кровью... и третья часть вод сделалась полынью, <...> и умерла третья часть людей» (Откр., гл. VIII).

В череде «бесов» и «бесноватых» есть фанатики и авантюристы (Эркель, Толкаченко), есть люди просто недалекие или подлые (Лямшин, Липутин), есть умные и искренние, но увлеченные ложно понятыми идеями (Шатов, Кириллов). Есть и такие, к которым приходит запоздалое раскаяние. Виргинский восклицает: «Это не то, нет, нет, это совсем не то!» - таща к пруду труп убитого Шатова. В этой страшной галерее выделяется своеобразная бесовская «троица»: Николай Ставрогин, Петруша Верховенский и Шигалев – демоническая гордыня, пустая душа и порочный ум.

Шигалев – теоретик *бесовщины*, автор «тетрадки», про которую захлеб повествует Верховенский:

« - У него хорошо в тетради <...>, у него шпионство. <...> Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а **главное – равенство**. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, **не надо высших способностей!** <...> Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями <...>. Рабы должны быть равны: <...> в стаде должно быть равенство, и вот шигалевщина! <...> Жажда образования есть уже жажда аристократическая. Чуть-чуть семейство или любовь, вот уже и желание собственности. Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. <...> Желание и страдание для нас, а для рабов шигалевщина. <...> Наши не те только, которые режут и жгут да делают классические выстрелы или кусаются. Такие только мешают. Я без дисциплины ничего не понимаю. Я ведь мошенник, а не социалист, ха-ха! Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их Богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. <...> Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают! <...> Народ пьян, матери пьяны, дети пьяны, церкви пусты, <...> дайте взрасти поколению! Жаль только, что некогда ждать, а то пусть бы они еще попьянее стали! Ах, как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идет... <...> одно или два поколения разврата теперь необходимо; разврата неслыханного, подленького, когда человек обращается в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь, - вот чего надо! А тут еще «свеженькой кровушки», чтоб попривык».

Бесы проповедуют экстремизм и моральную анархию: «...шаг пока в том, чтобы всё рушилось: и государство и его нравственность. Останемся только мы, заранее предназначившие себя для приема власти: умных приобщим к себе, а на глупцах поедим верхом. <...> Еще много тысяч предстоит Шатовых», - витийствует Петруша Верховенский.

Разделение на «теоретиков» и «исполнителей» - безотказно работающая тактика *бесов*. Она снимает полноту ответственности как с тех, так и с других. Знаменательно, что Шигалев не пожелал принимать участия в самом убийстве Шатова и на суде не подошел ни под одну категорию обвиняемых: его выпускают. Верховенский вовремя «проскользнул за границу». Под следствием оказались лишь мелкие «бесенята».

Петр Степанович Верховенский – *бес*-организатор, двигатель «идеи». Для него лично, впрочем, за «идеей» (как и для его прототипа Нечаева) стоит лишь жажда власти. Вот он, следующий этап того пути, на который вступил было Раскольников. От мечты защитить *маленьких людей* «наполеоновскими» средствами - к превращению этих самых людей в средство для реализации «наполеоновской» мечты, превращению уже явному и

несомненно. Впрочем, сам Петруша Верховенский никаких метаморфоз личности и идеи не испытывает: для него с самого начала цель – это власть, а все разговоры про «общее дело» - бубенчик для дураков. Он как бы подхватывает теорию Раскольникова уже в той ее фазе, когда с нее осыпалась вся гуманистическая мишура.

Бесовщина - это позволившая себе «кровь по совести» идея социализма, в итоге чего от социализма не остается и помина. Шигалев, отзываясь о Фурье, требует не смешивать его «с этою сладкою, отвлеченною мямлей». – «Я ведь мошенник, а не социалист!» - откровенничает Верховенский. И сам автор, считавший «первым социалистом» Иисуса Христа, адресуясь к современным адептам доктрины, однажды скажет: «Вы бездарно волочили великую мысль по улице». Глупость или злонамеренность лежат в основе этого страшного извращения – с точки зрения результатов даже неважно. Важно, что извращение идеи Христа есть идея Дьявола.

У Степана Трофимовича, отца Петруши, однажды вырвется: «Да неужто ты себя такого, как есть, людям **взамен Христа** предложить желаешь?» И в портрете Петруши мелькает выразительная и жутковатая деталь: вообще он ничем особенно не примечателен, только вот слова у него сыплются как бисер, «всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам», отчего кажется, будто «язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь **необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, непрерывно и невольно вертящимся кончиком**». Это язык змеи, вернее – Змия-искусителя, Сатаны.

И кстати об отце Петруши. «Бесы» начинаются главой «Вместо введения: несколько подробностей из биографии многотимого Степана Трофимовича Верховенского». Роман о «детях» открывается рассказом об «отцах», и это вполне естественно. (Кстати, мать другого *беса*, Варвара Петровна Ставрогина - многолетняя подруга Степана Трофимовича.) Верховенский-старший – образован и либерален, правда, без каких-либо определенных занятий и положения в жизни, но очень гордится тем, что в юности накропал какую-то аллегорическую поэмку в духе «Фауста», которая, по ироническому замечанию рассказчика (Хроникера) ходила по рукам в списках «между двумя любителями и у одного студента». В поэмке всё хоры: женщин, мужчин, еще не живших душ, «каких-то сил», даже насекомых – и все они поют «о чем-то очень неопределенном». В финале же человечество достраивает Вавилонскую башню и занимает место бывшего «обладателя Олимпа». Это сочинение составляет предмет страшной гордости и тайных опасений Степана Трофимовича, который внушил себе, что он опасный и даже запрещенный писатель и что карьера его разбита, а сам он находится под наблюдением властей.

Офранцузенный, не знающий русской – да и вообще никакой – жизни эстет, Степан Трофимович собственного своего сына видит едва ли не первый раз в жизни, когда тот приезжает из-за границы уже взрослым человеком. Верховенский-старший всю жизнь поклоняется идее чистой красоты, как и другой представитель старшего поколения в романе – модный писатель Кармазинов. В образе Кармазинова критика прочитывала намеки на Тургенева, с которым у Достоевского были натянутые отношения, Впрочем не личного свойства. В Тургеневе Достоевскому чудились манерничанье, слащавость. Кармазинов в романе – жеманный, сюсюкающий, самовлюбленный эгоист, который и пишет-то ради того, чтобы любоваться на свои тонкие чувства и приглашать публику разделить с ним это удовольствие. Под видом поклонения красоте «отцы» (как это виделось Достоевскому) поклонялись сами себе, своему эстетическому чувству и дарованиям. Идея *красоты*, как любая абсолютизовавшая себя идея, по Достоевскому, становится своей противоположностью: она оторвалась от жизни, равнодушна к ней – и из *красоты* рождается *анти-красота*, рождаются *бесы*. Степан Трофимович страдает над страницами «Что делать?»:

« - Я согласен, что основная идея автора верна, - говорил он мне в лихорадке, - но ведь тем ужаснее! Та же **наша идея**, именно наша; мы, мы первые насадили ее, взрастили,

приготовили, - да и что бы они могли сказать сами нового, после нас! Но, боже, как все это выражено, **искажено, исковеркано!** – восклицал он, стуча пальцами по книге. – К таким ли выводам мы устремлялись? Кто может узнать тут первоначальную мысль?»

Смешной и безобидный как муха Степан Трофимович становится невольным источником страшного зла – не сам по себе, а как представитель определенной тенденции, против которой и выступает Достоевский. («Шекспир и Рафаэль выше освобождения крестьян!») - в азарте «визжит» Степан Трофимович.) «Эстетство» отворачивается от злобы дня, от грязи и жестокости жизни как от явлений неэстетических – и постраусиному надеется, что слепота – лучшее лекарство от такого недуга как зло. А раковая опухоль разрастается, пока кармазиновы щебечут о своих тонких чувствах. Еще в статье 1863 года «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевский вспоминал о комедии Фонвизина «Бригадир», где глупая бригадирша при чувствительной Софье рассказывает о подвигах какого-то капитана Гвоздилова, который «гвоздил» свою жену. Нежная Софья просит бригадиршу перестать, на что та простодушно говорит: «Вот, матушка, ты и *слушать* об этом не хочешь, каково ж было *терпеть* капитанше?»

«Нет ничего у него [Фонвизина] метче, гуманнее и... **нечаяннее**. И сколько у нас до сих пор таких оранжерейных прогрессистов», - пишет Достоевский. Фонвизин действительно собирался подчеркнуть душевную тонкость Софьи, но вместо этого подчеркнул малодушие, которое стремится избавиться себя от неприятных переживаний. Такое малодушие, считает Достоевский, на руку злу, беспрепятственно расцветающему при всеобщем добровольном ослеплении (Софья: «Перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество!»)

Так тема *отцов и детей* оказалась увязана в этом романе Достоевского с прежней его темой - цели и средств, с великой неправдой эстетической (в данном случае) идеи, когда она решается сохранить свою чистоту любыми средствами, в том числе ценой полной отчужденности от жизни.

Третий *бес* - Николай Ставрогин – связан с прочими не напрямую. Он не член тайного общества и посматривает на их действия с высокомерной брезгливостью. Однако даже нечаянно брошенные им фразы дорогого стоят: «Подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитую кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами вашими станут, не посмеют бунтовать и отчета спрашивать. Ха, ха, ха!» Пролитая кровь привязывает людей к «бесовской» идее, препятствует усомниться в ней, потому что если идея ложна, то пролившие кровь – уже не жрецы, а палачи и убийцы.

Верховенский открыто заискивает в Ставрогине и признается: «Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!» Ставрогин нужен ему как «Иван-царевич», обаятельная харизматическая личность - некое знамя идеи: «...вас все боятся, это хорошо. К вам никто не подойдет вас потрепать по плечу. <...> ...Вы красавец, гордый как бог, ничего для себя не ищущий...»

Страшная сила, которую Верховенский чувствует в Ставрогине, действительно существует, и Ставрогин испытал ее и на других, и на себе. Он полностью собой владеет; он способен, испытывая эту свою силу, молча снести публичное оскорбление (пощечина Шатова), принять вызов на дуэль – и не стрелять, способен жениться на убогой юродивой Марье Лебядкиной. Но сила эта – не светлой, а темной природы. В Ставрогине нет ничего от христианской любви и милосердия – есть страшное равнодушие человека, переступившего границу зла и добра. Он, как ранее Свидригайлов, способен получать удовольствие от того и другого, хотя всегда «слишком мелкое». Связь со Свидригайловым чувствуется и там, где влюбленная в Ставрогина Лиза говорит: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный **злой паук** в человеческий рост, и мы всю жизнь будем на него глядеть и его бояться».

Образ паука возникает еще в одном, самом мрачном месте романа. Это глава «У Тихона», которая при жизни автора не публиковалась: она была выброшена по настоянию

издателя (Каткова) и вплоть до последних лет помещалась только в приложениях к собраниям сочинений Достоевского. Ставрогин приходит к старцу, бывшему архиерею Тихону и читает ему свою «Исповедь».

Среди грязных, страшных и позорных эпизодов, которыми Ставрогин сознательно расцвел свою жизнь: воровство (ненужное ему - богатому баричу), убийства, насилие - всплывает история девочки, которую без вины (как было известно Ставрогину) высекли за кражу. Он допустил это и, как ему вспоминается, даже пожалел Матрешу. А затем хладнокровно изнасиловал ее. Контраст между испытанной им жалостью, наивным восхищением девочки перед Ставрогиным – и этим поступком показался слишком уж соблазнительным, чтобы им не насладиться. А потом Матреша повесилась. Когда она вешается, Ставрогин смотрит на крошечного **красного паучка** на листике герани, в лучах заходящего солнца.

« - С одной женщиной я поступил **хуже** <!>, и она оттого умерла, - бесстрастно повествует Ставрогин. – Я лишил жизни на дуэли двух невинных предо мною... На мне есть одно отравление – намеренное и удавшееся». И затем: *Я мог бы забыть Матрешу, но не хочу*. Ставрогин даже покупает портрет, лицо на котором напоминает ему Матрешу; но, положив его на камин в гостинице, забывает там. Он отдельно подчеркивает, что всегда и во всем может сдерживать себя, *если захочет*. – «Ни средой, ни болезнями безответственности в моих преступлениях искать **не хочу**».

Зачем Ставрогин пришел к Тихону, зачем он написал и собирается распространить свою «Исповедь»? – «Сие есть покаяние и натуральная потребность его... - говорит Тихон. – Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой...»

Есть бьющее в глаза противоречие между той абсолютной властью над собой, которой похвается Ставрогин, и его неспособностью жить дальше с воспоминанием о бессильном детском «кулачке», которым грозила ему Матреша. Между высокомерным заявлением «совершенно без вас могу обойтись» - и сделанным «вполголоса» признанием, что ему легче было бы жить, если бы другой человек простил его «за это» (имеется в виду всё, о чем рассказано в «Исповеди»). Тихон и есть для него этот *другой*. Ставрогин, как большинство героев Достоевского, **раздвоен**. Он оторвался от людей, как *право имеющий* (по словечку Раскольникова) – и теперь одна часть его существа горько сожалеет об этом и жаждет восстановить хотя бы часть разорванных связей; а другая часть «ненавидит и презирает» и это сожаление, и *другого*, от которого оказалась зависима.

Вот когда отозвались каторжные впечатления писателя, размышления его об иррациональной, страшной природе зла, которое коренится в человеческой душе глубже, чем предполагают наивные социальные «лекаря», уповающие всё исправить единым махом, изменив «среду».

Ставрогин – отдаленный потомок *лишних людей* пушкинской эпохи, наследник Печорина и лермонтовского Демона. (В уме Печорина жило понятие о «назначении высоком», которого он «не угадал»). Ставрогин перед самоубийством напишет Даше: «Я пробовал везде мою силу <...>, она оказывалась беспредельною. <...> Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь...») Он лишь заходит в своих экспериментах далее Печорина - до той ступени, на которой начинается страшная абсолютная свобода Демона – свобода не **для**, а **от**: от подобных себе и от Бога, пустота и тоска, бесплодные поздние сожаления.

Душа Ставрогина и есть та закоптелая баня, метафора свидригайловской «вечности». «Крошечный красный паучок» - единственный ее обитатель. Ставрогин рассказывает Тихону, что по ночам он иногда чувствует подле себя «какое-то **злое существо, насмешливое и разумное** <...> Это я сам в разных видах, и больше ничего <...> Вы, наверно, думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что **это я, а не в самом деле бес?**» - насмешливо прибавляет он.

И далее он просит Тихона прочесть «Ангелу Лаодикийской церкви» - стихи из Апокалипсиса, несколько раз упоминающиеся в романе: «Знаю твои дела: ты ни холоден,

ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг» (Откр., III: 15-17).

Отношение этих слов к Ставрогину проясняется во второй и последней его «исповеди» - в письме к Дарье Шатовой. – «Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но **и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко**, а очень никогда не бывает». Такой же природы и отношение Ставрогина к России, в которой он «более чем в другом месте не любил жить; но даже в ней ничего не мог возненавидеть!» Ему вспоминаются слова Шатова, что теряющий связи с своею землей «теряет и богов своих, то есть все свои цели». (Недаром Степан Трофимович, отец другого *беса* - отъявленный галломан, свободнее говорящий по-французски, чем по-русски; и перед своей кончиной ему тоже суждено услышать «Ангелу Лаодикийской церкви» и поразиться словам о «теплых».)

Ставрогин не находит «по ту сторону добра и зла» ничего, кроме абсолютной пустоты и одиночества. Разорванные связи с людьми, с родиной наглухо замыкают эгоцентрическое Я на собственную опустошенную душу, на вечное созерцание «красного паучка».

Двойники Ставрогина, разные тени его искаженной личности – не только «злое, насмешливое и разумное существо», которое является к нему по ночам. Это и Верховенский - сам по себе, без Ставрогина, пустой и бессильный (основанием политического нигилизма служит нигилизм онтологический). Это также его «ученики», которые восприняли разные слышанные от Ставрогина идеи и поверили в них (в то время как сам он ни в какую идею поверить не может): Кириллов и Шатов.

Шатов упрекает Ставрогина: «в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, <...> вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом...». Из дальнейших слов Шатова можно узнать, что Ставрогин внушал ему те же самые мысли о римском католицизме и о Христе, которые в романе «Идиот» высказывает князь Мышкин (!) и которые разделял сам Достоевский (!!). И одновременно он приводит другого своего «ученика», Кириллова, к убеждению, что идея Бога поработает людей боли и страху. Победивший боль и страх может занять место Бога. Для этого ему нужно совершить акт чистого «своеволия»: убить себя – без причины, единственно для подтверждения своей свободы от страха. – «Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую **страшную свободу мою**», - говорит Кириллов.

Таков символический финал нигилизма. Он начинается с равнодушия к России, с «европейничанья» поколения *отцов* - Верховенского-старшего, Кармазинова; продолжается в разнузданной свистопляске *детей-бесов*, убийц, отрицающих основы морали, и завершается отрицанием жизни, самоубийством.

Тема *отцов и детей* властно захватила Достоевского. Она доминирует в двух последних его романах, которые выросли на почве задуманного романического цикла «Житие великого грешника» и «Атеизм». Жизненным материалом для них стала лихорадочная атмосфера 1870-х годов.

После выхода «Бесов» Достоевский осуществил давний замысел «Дневника писателя» - своеобразного публицистического моно-журнала, где были сплавлены статьи, мемуары, эссе, художественные произведения (в их числе известные рассказы «Мальчик у Христа на ёлке», «Мужик Марей», «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая»). В «Дневнике» 1876 года он написал о «Подростке»: «Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и «случайность» свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем, любит его еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих...»

25.8. Проблема свободного выбора и ответственности человека в позднем творчестве Достоевского.

Роман «Братья Карамазовы»

Герои последних романов Достоевского – отпрыски «случайных семейств», возникающих в хаосе и брожении России семидесятых годов. Дух этого брожения они несут в себе.

Аркадий Долгорукий, рассказчик и главное действующее лицо «Подростка» (1875) – незаконный сын помещика Версилова от крепостной женщины. Его номинальный отец – бывший дворовый человек Версилова, а ныне странник Макар Долгорукий. Уже в раннем детстве Аркадий ожесточается необходимостью постоянно оговаривать свою «княжескую» фамилию, объяснять праздно любопытствующим, что он не князь, а «просто Долгорукий». («Это *просто* стало сводить меня наконец с ума».)

В душе уязвленного Подростка находит благодарную почву идея могущества, даруемого золотом, - идея Скупого рыцаря. Новое время лишь подыскало для нее новое имя: Ротшильд как кумир эпохи приходит на смену Наполеону. Подросток не просто помнит о Скупом рыцаре - он его цитирует и много раз повторяет:

<p>Мне всё послушно, я же – ничему; Я выше всех желаний; я спокоен; Я знаю мощь мою; с меня довольно Сего сознанья...</p>	<p>Тайное сознание могущества нестерпимо приятнее явного господства. <...> ...С меня было бы довольно одного сознания <...>. Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! <...> У меня сила, и я спокоен.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Как и пушкинский Барон, Подросток помнит о власти, любви, «гении и злодействе», которые можно купить за деньги. Как и Барон, он ценит не само обладание этими вещами, а его возможность. Но для Барона на этом всё и кончается. Подросток же хочет полного самоутверждения: ему мало иметь и не пользоваться, он мечтает иметь, чтобы отказаться. Возможно, даже отдать свои миллионы людям, а самому смешаться с толпой. Доказать себе, что он в силах это сделать и что никакая власть – даже золота - над ним власти не возьмёт.

В поле идеи Подростка присутствуют и другие тени пушкинского мира, сопряженные с образом власти, мечтой о могуществе: *Пиковая дама*, *Медный всадник*. Они «окрашены» в тон Петербурга, «фантастического» наваждения, излучаемого статуей, в которой воплотился дух Петра:

«В такое петербургское утро, гнилое, сырое и **туманное**, **дикая мечта** какого-нибудь пушкинского **Германна из «Пиковой дамы»** (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип – тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого **тумана**, задавалась странная, но **навязчивая греза**: «А что, как разлетится этот **туман** и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с **туманом** и исчезнет **как дым**, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, **бронзовый всадник** на жарко дышащем, загнанном коне? <...> **Кто-нибудь вдруг проснется, кому это всё грезится, - и всё вдруг исчезнет**».

Фабульная канва романа образуется историей «документа» - компрометирующего письма Ахмаковой: оно попадает в руки Подростка. «Документ», вокруг которого кипят страсти, - материальный образ могущества и человеческой низости.

Идеологическая же основа романа – история становления молодой души в борьбе с соблазнами жизни, в хаотичном, утратившем нравственный центр мире. Через знакомство со своим «юридическим» отцом, странником Макаром – и симпатию, которую Подросток чувствует к этому человеку; через любовь-ненависть, любовь-ревность, соединяющую его с кровным отцом, Версиловым, – герой постепенно приходит к пониманию невозможности начинать историю «с нуля», с собственной гордо обособленной личности. Аркадий Долгорукий – сын и духовный наследник русского народа и дворянства, чьи лучшие представители в лице Версилова видятся Достоевскому носителями русской «всемирной» идеи.

« - Высшая русская мысль есть всепримирение идей, - говорит Версилов Аркадию в минуту откровенности. – У нас созданся веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, - тип **всемирного боления за всех**. <...> Нас, может быть, всего только тысяча человек <...>, - но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу».

Аристократичный, иронический Версилов рассуждает в духе будущего Ивана Карамазова, когда говорит о невозможности «любить людей как они есть»: «Любить своего ближнего и не презирать его – невозможно. По-моему, человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего. Тут какая-то ошибка в словах с самого начала, и «любовь к человечеству» надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей...» Но Версилов также скажет: «Служение идее вовсе не освобождает меня, как нравственно-разумное существо, от обязанности сделать в продолжение моей жизни хоть одного человека счастливым практически».

«Смирись, гордый человек!» - воскликнет впоследствии Достоевский в своей знаменитой Пушкинской речи. «Гордые» - те, кто забывает *человека* за *абсолютной идеей*, будь то Раскольников, Версилов или Иван Карамазов. Лучшие из них – те, кто спохватывается. Подросток в разгаре своей «ротшильдовской» одержимости тратит с таким трудом скопленные рубли на чужого подброшенного младенца.

В романе выступает на первый план то, чем Достоевский измерял добро и зло мира: дети. Вставной рассказ странника Макара о жестокосердном купце, который довел до самоубийства запуганного его суровостью мальчика-сироту, подводит к оценке зла, причиненного ребенку, как одного из тягчайших грехов, едва на грани искупимого. Купец женится на вдове – матери умершего мальчика, подчиняясь суеверной мысли, что сумеет замолить свой (и маленького самоубийцы) грех. Как знака Божьего прощения он ожидает рождения сына, и ребенок действительно рождается – но сразу вслед за тем умирает. Только полным отречением от мира и странничеством купец может искупить свою, хотя и невольную, вину. Страдания детей Иван Карамазов сделает позднее самым сильным аргументом в бунте против «мира Божьего».

Подросток называет «одним из серьезнейших выводов» своих рассуждение о смехе как «самой верной пробе души»: «Если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а высмотрите лучше его, когда он смеется. Хорошо смеется человек – значит хороший человек. Примечайте притом все оттенки: надо, например, чтобы смех человека ни в каком случае не показался вам глупым, как бы ни был он весел и простодушен. Чуть заметите малейшую черту глуповатости в смехе – значит несомненно тот человек ограничен умом, хотя бы только и делал, что сыпал идеями. Если и не глуп его смех, но сам человек, рассмеявшись, стал вдруг для вас смешным, хотя бы даже немного, - то знайте, что в человеке том нет настоящего собственного достоинства, по крайней мере вполне. Или, наконец, если смех этот <...> вам покажется пошловатым, то знайте, что и натура того человека пошловата, и всё благородное и возвышенное, что вы заметили в нем прежде, - или с умыслом напускное, или бессознательно заимствованное, и что человек этот непременно впоследствии изменится к худшему <...>. Взгляните на ребенка: **одни дети умеют смеяться в**

совершенстве хорошо – оттого-то они и оболъстительны <...> - это луч из рая, это откровение из будущего...»

Образ ребенка в литературе традиционно связан с изображением гармонии и чистоты. (Применительно к Достоевскому следует выразиться осторожнее: всей доступной человеку гармонии и чистоты.) Линия «подростков» в возрасте от 10 до 20 лет продолжится и в «Братьях Карамазовых»: Илюша, Лиза Хохлакова, Коля Красоткин, Алеша. Это годы, когда человек уже начинает размышлять над жизнью, но еще не выработал иммунитета к разным, в том числе опасным идейным влияниям. (Экстремист П.Н.Ткачев как-то высказался, что в случае революции всё население России старше 25 лет следует уничтожить ввиду его неспособности к восприятию новых идей.) И сама Россия представлялась Достоевскому нацией-подростком; ее историческая юность неотделима от ее мессианского призвания, от страстной жажды «русских мальчиков» к решению мировых вопросов. – «Угадать <...>, что могло таиться в душе иного подростка тогдашнего смутного времени, - дознание, не совсем ничтожное, ибо из подростков созидаются поколения...» - этими словами завершается роман.

«Смутное время» наступило давно.

Еще в 1866 году прозвучал выстрел Д.Каракозова, направленный в царя. В 1867 году в Александра II стрелял в Париже поляк Березовский. В 1879 году – А. Соловьев. В 1880 году было покушение Преснякова и Квятковского. В этом же году прогремел взрыв в Зимнем дворце, подготовленный рабочим-народовольцем С.Халтуриним: он убил 10 и искалечил 50 солдат караула.

Достоевский не дожил до увенчавшегося печальным успехом покушения 1 марта 1881 года. Но и то, чему он успел стать свидетелем, привело его в ужас.

Убийство Александра II «Освободителя» было «теоретическое». Убили не оттого, что именно этот царь был хуже прочих (в которых, по крайней мере, не палили из револьверов и не взрывали на улицах их собственных державных столиц), - а оттого, что признали эту акцию полезной в принципе. И Достоевский не мог не видеть, что ожесточение «народовольцев» питалось не их личной ненавистью к императору. Они убивали и сами шли на смерть ради *идеи* – возможно, справедливой и гуманной в своей основе, но тоже позволившей себе «кровь по совести». Почему, какими путями бескорыстные и самоотверженные люди (уже не *бесы!*) приходят к подножию эшафота в качестве убийц?

В фамилии *Карамазов* явно отзывался *Каракозов*.

Достоевский, впрочем, писал не политический роман, хотя во всех учебниках оговаривается, что одним из вариантов его окончания была смерть Алеши на эшафоте. Ни этого, ни какого-либо другого окончания «Братья Карамазовы» не получили. Автор успел написать только один том (1880). И проблематика романа – нравственно-философская. В фокусе ее находятся вопросы о мере ответственности и свободы человека в обитаемом им мире.

Действие романа разворачивается в заштатном городке с простецким именем Скотопригоньевск (прототипом его была Старая Русса, куда писатель иногда наезжал с семьей). Болезненные нравственные процессы переползли из столицы в провинцию.

Система персонажей строится почти по «сказочной» модели: отец и три сына; вернее – три и еще один, побочный. Фабула (как обычно у Достоевского, уголовная) завязана вокруг убийства отца, Федора Павловича Карамазова. Эпиграф из Евангелия от Иоанна (XII: 24) может быть трактован в нескольких смыслах:

«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

Самое общее значение этих слов – диалектика смерти и жизни, подтверждение ненеправильности жертвы – может быть спроецировано в том числе и на замысел жизнеописания героя с трагической (в будущем) судьбой. («Героем» романа автор во введении называет Алешу Карамазова.) Сюжетно эпиграф может быть соотнесен с

историей карамазовской «семейки» и в таком смысле напоминает даже рассуждения из «Что делать?» о «грязи реальной» и «грязи фантастической». Первая – здоровая земля, рождающая колосья. Вторая – болото, по пословице, родящее только чертей; тина, гниение, тлен.

«Карамазовская» сила, о которой не раз упоминается в романе, - «земляная», сила жажды жизни, витально-эротическая, и в этом качестве она имеет полное право на существование, хоть и клеймят ее «подлюю» «чахоточные сопляки-моралисты», как презрительно говорит Иван. – «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь, за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем».

Карамазов-отец, личность крайне малосимпатичная - старый развратник, циник и шут, - производит на свет трех законных сыновей: старшего, Дмитрия, - от первой жены; Ивана и Алешу – от второй. Эти дети Федора Павловича – то самое зерно, что вырастает из земной «грязи», из эроса. А побочный сын рожден в результате противоестественного пари, заключенного Федором Павловичем с подгулявшей компанией приятелей: можно ли счесть за женщину городскую юродивую, слабоумную карлицу Лизавету Смердящую. Попираются не только «предрассудки», но и естественное биологическое влечение, небесный и земной порядок вещей. От этой связи появляется воплощенная смерть, выморочная нежить – отцеубийца и самоубийца лакей Смердяков.

В метафизической структуре текста четверо сыновей Федора Павловича воплощают четыре уровня человеческой природы:

эмоциональный (сердце) ДМИТРИЙ	интеллектуальный (ум) ИВАН	духовный (душа) АЛЕША	физический (тело) СМЕРДЯКОВ
--------------------------------------	----------------------------------	-----------------------------	-----------------------------------

Смердяков практически везде именуется только по фамилии, хотя у него есть и имя (Павел). Остальных братьев, за исключением «официальных» ситуаций, требующих обращения по имени-отчеству, обыкновенно называют: Алешу – уменьшительным именем, Ивана – полным, Дмитрия – наиболее разнообразно: то Дмитрием, то Митькой, то Митенькой, часто с оттенком снисходительного пренебрежения.

Дмитрий, как это видно, порывистая, импульсивная натура, человек, управляемый своими страстями. Главы III – V книги третьей, где он беседует с Алешей, и называются «Исповедь **горячего сердца**»; одна из них уточняет: «В стихах», другая – «В анекдотах», третья – «Вверх пятами». И стихи, и анекдоты, и особенно полеты «вверх пятами» в бездну – всё это составляет Митеньку Карамазова. Неслучайно он, малограмотный офицер, с восторгом цитирует Шиллера – и ему открыто одно из глубочайших прозрений автора о человеческой природе, именно прозрение ее двойственности:

« - ... Иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его <...>. Нет, **широк человек, слишком даже широк, я бы сузил.** <...> Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, - знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что **красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей**».

«Две бездны», которые способен одновременно созерцать человек, творящий себе идеал не только из Света и Добра (*Мадонна*), но также из Зла и Тьмы (*Содом*), - это видение Тютчева («Две бесконечности были во мне, / И мной своевольно играли оне»). На

дне обеих бездн - Красота, притягательный соблазн: божия красота Благодати и дьявольская прелесть Греха. Красота двоится, она неверна, лукава, ужасна. Но из пропасти глубочайшего падения человек способен пропеть хвалебный гимн: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облекается Бог мой», - восклицает Митя. Он именно «горяч», в отличие от «теплого» Ставрогина, который утратил живое чувство границы добра и зла.

Дмитрий рассказывает Алеше, как стала его невестой Катерина Ивановна. Она пришла к нему, известному буяну и распутнику, по его издевательскому предложению: подарить ей четыре с половиной тысячи, которых не оказалось у ее отца-подполковника при ревизии полковой кассы. Чтобы спасти отца от самоубийства, Катенька готова принести себя в жертву. И несколько томительных секунд Дмитрия искушает желание насмеяться над ней - или упасть ей в ноги. (- «Широк человек, слишком даже широк, [*и – простодушно:*] я бы сузил...») Русской духовности вообще свойственно, как показывают работы С.С.Аверинцева и Ю.М.Лотмана, тяготение к бинарным структурам: мир делится не на три (ад, чистилище, рай), а на двое (ад и рай, Христос и Антихрист). «Среднее» место отсутствует, человек мечется между напряженными полюсами.

Широк не один Дмитрий. Такова же и Катерина Ивановна, которая навеки привяжется к нему любовью-ненавистью, никогда не забудет его великодушия и никогда не простит его – даже тогда, когда полюбит Ивана. Такова Грушенька; такова даже девочка Лиза Хохлакова. Ребенок у Достоевского – не *tabula rasa* просветителей, его внутренний мир, мир человека – изначально дестабилизирован. Двойственный соблазн добра и зла открыт не одним извращенным чувствованиям «цивилизованной» личности – этот «грех» с цивилизации Достоевский снимает. Лиза рассказывает Алеше, как прочитала о суде над преступником, который «четырёхлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, через четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

- Хорошо?

- Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. **Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть.** Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг исказилось, глаза загорелись.

- Знаете, я <...> как прочла, то всю ночь тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает...»

В этой страшной фантазии силен элемент эпатажа, желания спровоцировать реакцию собеседника (ср. потом у Маяковского: «Я люблю смотреть, как умирают дети...»). Это и своеобразный порыв самомучительства, вызванный острым переживанием чужого страдания. Но – с другой стороны – ведь пришло же в голову этой девочке поставить их рядом: распятие и ананасный компот! Испытание Злом («идеал содомский») ей уже понятно и открыто.

Страдания детей, как уже было сказано, Иван Карамазов поставит во главе «счета», предъявленного им Творцу за мировое зло.

Иван – мыслитель, теоретик, в чем-то подобный Раскольникову. Он способен мучиться несправедливостью миропорядка; он с искренним негодованием рассказывает Алеше о страшных примерах людской жестокости. Но гуманизм Ивана не то чтобы абстрактный – он какого-то очень «дальнего прицела». Он болеет душой от историй, вычитанных в газетах, но привычно холоден к тем, кто его окружает, ненавидит отца и презирает брата Дмитрия, делая исключение для одного лишь Алеши, которого, впрочем, и все любят. Один внесюжетный, мимоходом упомянутый персонаж романа говорит: «чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть

порознь, как отдельных лиц». Иван вторит ему: «я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних».

Такой взгляд на человечество издали охватывает очень много и судит в целом. Иван заранее «уступает» Богу в вопросе в страданиях взрослых людей, которые «яблоко съели, и черт с ними»: все они в чем-то виновны и искупают не один свой грех, так другой. Но чем успели провиниться дети? Если и они, как говорит вероучение, «солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне непонятна».

Исповедь Ивана (тоже перед Алешей) помещена в книге V: “Pro и contra” (глава «Бунт»). Определение «зверская жестокость», по словам Ивана, - клевета на зверя: «зверь никогда не может быть так жесток, как человек, так артистически, так художественно жесток. Тигр просто грызет, рвет и только это и умеет. Ему и в голову не вошло бы прибавить людей за уши на ночь гвоздями, если б он даже и мог это сделать». Иван рассказывает о злодействах турок в захваченной Болгарии, о документально засвидетельствованных случаях издевательств родителей над своими детьми. Наконец всплывает история о генерале, который затравил псами на глазах у матери ее восьмилетнего сына, что нечаянно зашиб лапу у любимой генеральской гончей.

« - Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

- Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какой-то улыбкой подняв взор на брата.

- Bravo! – завопил Иван в каком-то восторге, - уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!

- Я сказал нелепость, но...

- То-то и есть что но...»

Иван помнит и легенду о грехопадении, и то, что люди расплачиваются за собственное своеволие. Он готов поверить и в будущую гармонию в бесконечности, когда жертва обнимется со своим мучителем и все в слезах возгласят: «Прав ты, Господи, ибо открылись пути твои!» Но он не хочет такой гармонии, потому что в основу ее положены неискупленные слезы замученного ребенка.

« - Зачем мне их отмщение, зачем мне ад для мучителей, что тут ад может поправить, когда те уже замучены? И какая же гармония, если ад: я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше. И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истины не стоит такой цены. Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит мучителю материнское безмерное страдание свое; но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить <...> **Слишком дорого оценили гармонию**, не по карману нашему столько платить за вход. <...> Не Бога я не принимаю, Алеша, а только билет ему почтительнейше возвращаю».

На прямой вопрос, согласился бы Алеша основать здание мировой гармонии, для всех и навечно, на слезах одного-единственного невинно замученного ребенка, - тот не колеблясь отказывается («Нет, не согласился бы», - тихо проговорил Алеша).

Не может быть никакой гармонии, если в фундаменте ее - *слезинка ребенка*, такая «гармония» возмущает нравственное чувство человека. А разве одна только неискупленная «слезинка» пролилась с сотворения мира? Разве не стоит этот мир на крови, на слезах и муках людских (Иван говорит: «я взял одних деток для того, чтобы вышло очевиднее»)? А значит, можно считать доказанным: мир, как он есть, устроен плохо; Бог жесток, или Он устранился от дел людских - следовательно, его все равно что и нет.

От этого рассуждения – прямая дорога к идее Раскольникова о личностях, «право имеющих» заступить опустелое место Того, кто решает, кому жить и кому умирать; а также к идее Кириллова в «Бесах», подтверждающего свое божественное «своеволие» самоубийством. Но Алеша прерывает Ивана напоминанием о Христе, который вправе простить всех и за все, потому что сам добровольно принес себя в жертву.

Иван не вдается в обсуждение уместности этого примера. Довод, пожалуй, и слаб, потому хотя бы, что жертва Христа была добровольной, чего не скажешь о миллионах людей (включая детей), про чьи страдания говорит Иван. И что стоит повторить слова, уже сказанные о матери замученного ребенка: «пусть простит за себя»?

Вместо рассуждений о том, что может Христос и чего не дано человеку, Иван рассказывает сочиненную им в юности «поэму» о Великом инквизиторе. Ее изложению посвящена вся следующая глава, и это – идейная кульминация романа.

Автор возвращается к мотиву «второго пришествия». Христос сходит на землю и попадает в средневековую Испанию. Народ узнал Мессию и ликует; но смолкает по одному только слову Великого инквизитора, который повелевает страже взять пришельца и ввергнуть его в темницу. Ночью инквизитор приходит к пленнику и спрашивает: «Зачем ты пришел нам мешать?» Христос дал людям свободу, но теперь он сам увидел этих «свободных» людей, которые по одному слову инквизитора бросятся подгрести уголья к его костру.

Вся «поэма» - это длинная речь Инквизитора, обращенная к молчащему. Инквизитор упрекает Христа, что он отверг советы «могучего духа» (Сатаны) в пустыне - советы, которые единственно только и могли сделать людей счастливыми. (Имеется в виду IV глава Евангелия от Матфея, повествующая о троекратном искушении Христа.) Сатана предлагал Христу превратить камни в хлебы, потому что люди идут за тем, кто манит их сытостью и благами земными, - и лишь немногие способны помнить, что «не хлебом единым жив человек». Второе искушение – броситься с крыши храма, чтобы ангелы небесные подхватили сына Божия и люди воочию узрели чудо. – «Человек ищет не столько Бога, сколько чудес», - и если их не будет, то поклонится «знахарскому чуду, бабьему колдовству». Но Христос не сходит даже с креста, когда кричат ему: «Сойди – и уверуем, что это ты». Он не хочет поработать человека чудом; ему нужны свободные последователи, уверовавшие в его истину, а не рабские восторги невольника «пред могуществом, раз навсегда его ужаснувшим».

Но разве люди не рабы? Разве не страшит их свобода выбора, за которой следует ответственность? Разве не мечтали они всегда сбиться в стадо, чтобы вручить кому-то эту свою свободу? Немногие способны последовать путем Христа – но чем виноваты слабые души, кому это не под силу? – «Неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных?» Церковь «исправила», говорит Инквизитор, дело Христа и основала его на «чуде, тайне и авторитете». Она приняла третье искушение Сатаны: «меч кесаря» (земную власть). – «Мы не с тобой, а с *ним*, вот наша тайна!» У Христа – лишь избранные, а церковь успокоит всех, заставит людей трудиться, но разрешит им и грешить, если люди смиренно сложат свои грехи к ногам исповедника.

« - Самые мучительные тайны их совести – всё, всё понесут они нам, и мы всё разрешим, и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного. <...> Будет **тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла**. Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем манить их наградой небесною и вечною. Ибо если б и было что на том свете, то уж, конечно, не для таких, как они».

«Сто тысяч» и «тысячи миллионов» – это развитие, впрочем чисто количественное, идеи об 1/10 человечества, властвующей над остальными 9/10. В словах Инквизитора – демонический скептицизм («если б и было что на том свете») и сатанинская гордыня («то

уж, конечно, не для таких, как они»). И вместе с тем этот зловещий старик действительно по-своему любит людей: презирает и жалеет их. Эти жалкие слабосильные существа, подобно животным, не годны ни для ада, ни для рая; они могут идти только к смерти и разрушению. Надо вести их этой дорогой, потому что иная им не под силу, и притом обманывать, «чтоб они как-нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге-то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми».

Вот эти две горькие истины о мире и о людях, которые выстрадал Иван и которыми делится с Алешей: мир лежит во зле, а люди ничтожны и слабосильны, они недостойны той свободы, что принес им Христос, и страшатся ее. Разве это не правда? И Алеша ничего, по существу, не отвечает ему, у него только вырывается горькое: «Ты не веришь в Бога».

Что же отвечает сам Христос в «поэме»? Тоже ничего. – «Завтра сожгу тебя», - говорит Инквизитор. Пленник молча приближается к старику «и тихо целует его в бескровные девяностолетние уста». Инквизитор вздрагивает. А потом подходит к двери, растворяет ее и говорит: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!»

В поцелуе Христа – сострадание и прощение. Ему внятно страдание гордого человека, решившегося взять на себя бремя ответственности и смертного греха из любви к людям, хотя бы то была любовь чудовищно извращенная. Но в нем есть не только этот «эмоциональный» смысл. Молчаливый поцелуй – как бы указание на то, что ответ на тяжкие обвинения Великого инквизитора лежит за пределами слова. Достоевский писал о романе, что в нем дан «ответ не прямой, не на положения, прежде высказанные (о Великом инквизиторе и прежде), по пунктам, а лишь *косвенный*».

Иван, как и Раскольников, прав лишь внутри своей собственной логики. Ошибка героя не в фактах - они справедливы, - а в позиции, занятой им в отношении к миру (который действительно полон несправедливости) и к людям (которые и вправду страшатся ответственности).

Для объяснения этого тезиса следует вернуться к системе персонажей и фабуле романа.

Внебрачный сын Федора Павловича, Смердяков - плоть, ничем не просветленная: ни сердцем, ни умом, ни душой. Даже сама профессия Смердякова знаковая: он повар. В описании его детства содержатся выразительные эпизоды. Любимое развлечение мальчика – вешать кошек и хоронить их с кощунственной имитацией церковного отпевания. Когда приемный отец, лакей Григорий начинает обучать его священной истории, Смердяков ошарашивает его вопросом:

« - Свет создал Господь Бог в первый день, а солнце, луну и звезды на четвертый день. Откуда же свет-то сиял в первый день?»

Григорий остолбенел. Мальчик насмешливо глядел на учителя. Даже было во взгляде его что-то высокомерное».

Федор Павлович дает Смердякову почитать «Вечера на хуторе близ Диканьки», и тот возвращает книжку с выразительным замечанием: «Про неправду всё написано».

Оба комментария Смердякова – и к Библии, и к Гоголю – выдают линейно-«материалистическое», плоское мышление, принципиальную неспособность увидеть какие-либо смыслы, помимо прямых и буквальных. Ему недоступны никакие метафоры, иносказания, символика – ничто из того, на чем строится духовная культура. Гоголевская фантастика напрямую сравнивается с реальностью (в которой нет русалок и волшебного папоротника) и квалифицируется как попытка грубого обмана. Такой же «обман» - Библия, потому что слово *свет* Смердяков может понять лишь в его материальном значении, в то время как в книге Бытия речь идет о полярности вещей, что положена в основу мироздания («отделил Бог свет от тьмы»).

Всё, что понимает Смердяков – *плоть* – он понимает на *телесном, физическом* уровне бытия.

И такой «живой труп» неожиданно начинает прислушиваться к речам Ивана. Впрочем, не он один. Во время беседы в келье старца Зосимы Миусов излагает рассуждения Ивана о том, что любовь к ближнему основана на вере в Бога и бессмертие души и что для неверующего «эгоизм даже до злодейства» есть единственно разумный исход: «ничего уже не будет безнравственного, **всё будет позволено**». И Дмитрий неожиданно переспрашивает («чтобы не ослышаться») и говорит: «**Запомню**».

« - Соблазнительная теория подлецам», - злобно комментирует Ракитин.

То, что Дмитрий *запомнил*, Смердяков *сделал*. Дешевая смердяковская казуистика пародирует логику рассуждений Ивана: Смердяков объявляет, что нет никакого греха в отречении от Бога, потому что человек, допустивший самую мысль о возможности отречения, тем самым уже от Бога отпадает и, значит, называя себя неверующим, говорит правду. А само неверие – «грешок самый обыкновенный весьма-с», потому что в Писании сказано: имеющий веру хотя бы с малое зерно может двигать горами. Попробуйте, кто хочет! Неужели всё население земли, «кроме разве какого-нибудь одного человека», проклянет Господь «при милосердии своем, столь известном»?

« - Этакая валаамова ослица думает, думает, да и черт знает про себя там до чего додумается», - заключает Федор Павлович.

Понимающий всё буквально, Смердяков буквально понимает и идею Ивана. Гуманистические страдания за человечество, лежащие у ее истоков, ему недоступны; если для Ивана «всё позволено» - горький упрек Богу, то для Смердякова – призыв к действию. Всё позволено – значит, можно убить и ограбить отца. Иван чувствует какую-то «отвратительную» фамильярность Смердякова, как будто «между ними вдвоем было уже что-то условленное и как бы секретное», и невольно подчиняется этому чувству.

В «Братьях Карамазовых» использован прием разоблачающего идеологического двойничества, уже примененный в «Преступлении и наказании». От теорий героев падают «тени»: от Раскольников – Лужин и Свидригайлов; от Ивана – Смердяков и «черт».

Глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» содержит диалог, который развертывается в горячем мозгу больного Ивана. Явившийся ему черт – обитатель каких-то подвалов его сознания – до обидного пошлый, похожий на потасканного приживальщика, и мыслишки его тоже лакейского свойства: цинические, глумливо-благонамеренные. – «**Я людей люблю искренно** – о, меня во многом оклеветали!» - восклицает он. – «Я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм. Тут у вас всё очерчено, **тут формула, тут геометрия**, а у нас всё какие-то неопределенные уравнения!»

«Любовь» к абстрактным *людям*, пристрастие к *формулам* и *геометрии* - гротескное отражение сознания Ивана: «Ты дрянь, ты моя фантазия!» - восклицает тот, а черт ехидно поправляет: «То есть, если хочешь, я одной с тобой философии, вот это будет справедливо».

Сюжет романа – тот самый «косвенный ответ» на инвективы Ивана, о котором писал Достоевский, - строится таким образом, что все четыре брата оказываются, хотя в разной мере, причастны к убийству отца.

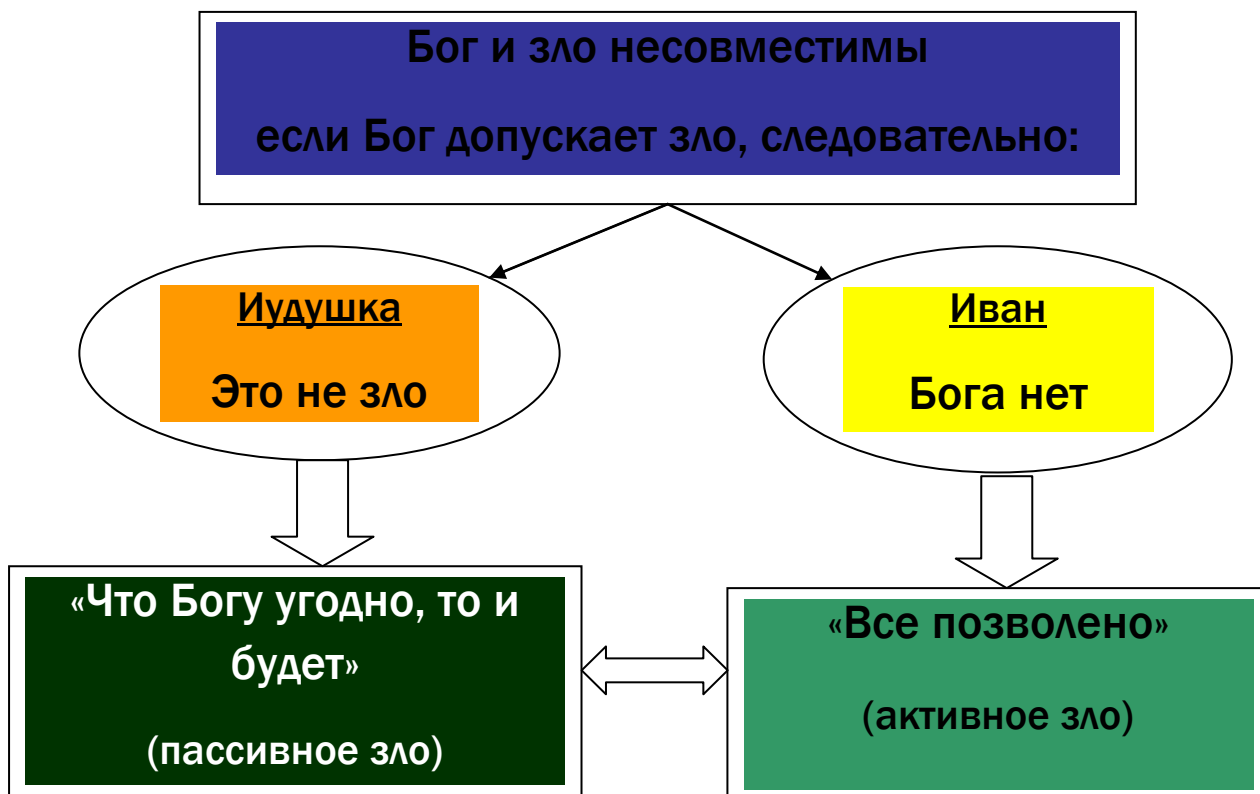
Смердяков – *тело* – это исполнитель преступления на *физическом* плане, убивающая рука. Иван – *ум* – дает *теоретическое* оружие убийце: «Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил», - скажет ему Смердяков. Дмитрий – *сердце*, кипящие неконтролируемые страсти – *эмоциональный* импульс ненависти. Он такой же «необходимый» участник убийства, как и прочие братья. Он на всех углах кричит о своей ненависти к отцу, ему случилось даже избить его, и если бы в ночь преступления Дмитрий не прибежал снова в дом Федора Павловича, то трус Смердяков никогда не решился бы на убийство. Он пошел на него, только обеспечив себе твердое «алиби», зная, что обвинен будет Дмитрий. Достоевский показывает механизм материализации «невещественных» эмоций: ненависть Дмитрия получает абсолютно реальное, «уголовное» воплощение.

Ненависть **буквально** убивает. Когда Алеша спрашивает Ивана, неужели человек имеет право решать, кто достоин жить, а кто недостойн, тот – со своей неизменной рассудительностью – возражает: «Кто же не имеет права желать? <...> Знай, что я его всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собою в данном случае полный простор». «Желание» свое Иван высказывает действительно откровенно:

« - Один гад <Дмитрий> съест другую гадину <отца>, обоим туда и дорога!
Алеша вздрогнул.

- Я, разумеется, не дам совершиться убийству...»

Но он напрасно уверен в этом. Его теория обрела уже самостоятельную, независимую от своего создателя жизнь. Гуманист Иван неожиданно сходится в конечной точке со пустодушным, выморочным щедринским Иудушкой:



Недаром в «Братьях Карамазовых» мелькают *каиновские* мотивы. Алеша спрашивает Смердякова, где «брат Дмитрий», и тот пренебрежительно отвечает: «Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, **кабы я сторожем при них состоял?**» Шестью страницами ниже этот ответ неведомо для себя повторяет Иван: «**Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?** <...> Каинов ответ Богу об убитом брате, а?» (Позднее Перхотин, встревожившись видом Мити, тут же успокаивает себя: «Что я, его дядька, что ли?»)

«Вина» кроткого, светлого Алеши – самая умозрительная, она скорее пассивного свойства, но тем не менее существует. (« - Мог светить злодеям даже как единый безгрешный и не светил», - записывает Алеша поучения старца Зосимы.)

Беседа в трудную минуту с *другим* нужна даже гордецу Ивану: «Мне того и надо, чтобы меня кто-нибудь высший простил...»; даже растленному Федору Павловичу: «чтобы в большую минуту позвать его, только с тем, чтобы всмотреться в его лицо, пожалуй, переброситься словцом, совсем даже посторонним каким-нибудь, и коли он ничего, не сердится, то как-то и легче сердцу, а коли сердится, ну, тогда грустней».

Отец и братья любят Алешу и доверяют ему. Старец, предчувствуя близкое несчастье в семье Карамазовых, отсылает Алешу из монастыря: «Около братьев будь. Да не около одного, а около обоих». И позже:

« - Не имеют ли нужды в тебе? Обещал ли кому вчера на сегодня быти?»

- Обещался... отцу... братьям... другим тоже...

- Видишь. Непременно иди».

До последней минуты Алеша помнит эти слова: «по крайней мере я не буду укорять себя всю жизнь, что, может быть, **мог бы что спасти и не спас**, прошел мимо...»

И тем не менее он «проходит мимо». В те часы, когда близится катастрофа, Алеша поглощен своим наивным горем: скончался старец Зосима, и он вместе с прочими монахами ожидает, что явится знамение: тело праведника не должно подвергнуться тлению. Но чуда не происходит. Исходящий от усопшего тлетворный дух вызывает удовлетворение у недоброжелателей старца и причиняет истинное горе Алеше. Может быть, он и не из породы тех маловерных, о ком с пренебрежением говорил Великий инквизитор, – людей, которым нужны чудеса, чтобы подкрепить свою хилую веру. Но возмущено его чувство справедливости: за что праведник «вместо славы, ему подобавшей, низвержен и опозорен»? И в ответ на ехидные подначивания Ракитина, что старца «чином обошли», Алеша вдруг неожиданно цитирует слова Ивана:

« - Я против Бога моего не бунтуюсь, я только «мира его не принимаю», - криво усмехнулся вдруг Алеша».

В эту минуту он на грани падения. В уме его смутно мелькает, что есть какое-то «дело спешное, которого уже нельзя более откладывать», - и тут же забывается. Зато потом ему придется долго об этом вспоминать.

Таким образом высвечивается центральная нравственная проблема романа – проблема всеобщей ответственности. – **«Каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично, - поучает Зосима. – Всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь – в другом конце мира отдается».**

Эта истина открывается бесхитростной душе Мити Карамазова. Он осужден в каторгу за убийство отца – несправедливо, с точки зрения человеческого закона, но сам герой в какой-то момент понимает, что виноват: он *желал* этой смерти, он *мог* убить и не убил лишь случайно. На его совести лежит и «слезинка ребенка» - обиженного им Илюши Снегирева, и много пьяных бесчинств, за которые сейчас и посчитались с ним присяжные-«мужички»: «Да, надоел здешней публике!» Смысл своего будущего искупления Митя понимает, увидев сон про несчастное «дитё»:

« - За «дитё» и пойду <на каторгу>. Потому что мы за всех виноваты. За всех «дитё», потому что есть малые дети и большие дети. Все – «дитё». За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти. Я не убил отца, но мне надо пойти. Принимаю!»

Это и есть тот самый «косвенный» ответ на Иванов бунт против «мира Божьего». Иван судит мир так, как если бы он стоял в стороне от него. Между тем жизнь показывает, что зло творится руками самих людей, которым даровано знание добра и зла - и свобода выбирать. Философствующий богоборец создает теорию вседозволенности и вкладывает ее как оружие в руки убийцы. Общая вина семьи Карамазовых (отца перед детьми, их – перед отцом и друг другом) есть общая вина всей семьи человечества, каждого перед каждым.

Иван, как некогда Раскольников, не замечает несовпадений своей теории с реальностями жизни. Он рассуждал о том, что вне веры в Бога нет ничего, что заставляло бы любить людей, - но его собственное возмущение миром имеет истоком любовь и жалость к людям. Значит, либо он неправ в этом своем суждении, либо Бог живет в его собственной душе. Он, как Раскольников, пытается бороться, но не может и идет на себя

доносить. Черт глумливо пророчит: «Пойдешь, потому что **не смеешь не пойти**. Почему не смеешь, - это уж сам угадай, вот тебе загадка!»

То же самое скажет и другой «двойник» - Смердяков. В таком животном существе Бог может обитать лишь как смутный ужас и смертная тоска, которые просыпаются после убийства. Он возвращает деньги Ивану и вешается; но не от угрызений совести – их нет, не оттого, что уверовал, - а от этого иррационального ужаса и тоски:

« - Вот вы сами тогда всё говорили, что все позволено, а теперь-то почему так встревожены, сами-то-с? Показывать на себя даже хотите идти...»

Для Смердякова возможна только физическая смерть, для остальных сыновей Федора Павловича – то или иное искупление. Дьявол дает человеку свободу от добра и зла; Христос – свободу выбора. Люди свободны и заблуждаться, но зато они обретают истинный путь сами, а не как гонимое стадо. Человек должен пройти в жизни свое испытание и прийти к истине не потому, что ее навязали силой, а потому что она истина. В этом смысл свободы человека. Потому Зосима посылает Алешу «в мир». (Да и монастырь – не убежище от земных страстей, о чем говорит эпизодический образ постника и молчальника отца Ферапонта, одного из завистников Зосимы, который над гробом его горюет: «Над ним завтра «Помощника и покровителя» станут петь – канон преславный, а надо мною, когда подохну, всего-то лишь «Кая житейская сладость» - стихирчик малый».)

Финал романа усиливает тему *русских мальчиков*: Алеша во главе двенадцати детей (В.Ветловская усматривает здесь намек на число апостолов Христа) стоит у большого камня и говорит речь в память Илюшечки. Камень та же исследовательница связывает с символическим фундаментом будущей гармонии, которую должен построить Алеша и его ученики (ср.: «На камне сем оснует Мою церковь»).

Первый том романа был окончен 8 ноября 1880 года. Приступить ко второму Достоевский не успел. Он скончался 28 января 1881 года от горлового кровотечения.

25.9. Изображение человека в творчестве Достоевского (концепция личности, особенности психологизма)

Наряду со Львом Толстым, Достоевский пользуется репутацией великого писателя-психолога. Сам он, как известно, это качество за собой отрицал. В психологизме, как его традиционно понимают, Достоевский видел «овеществление» человека, претензию на его прогнозирование, постижение закономерностей. «Психология» торжествует на суде над Дмитрием Карамазовым, прокурору и защитнику удается сказать много счастливых и умных, даже справедливых вещей о подсудимом – но в результате осужден невинный человек. Или в «Идиоте»: Радомский объясняет Мышкину, почему с ним произошел припадок в гостинной Епанчиных:

« - Вы, юноша, жаждали в Швейцарии родины, <...> явились с первым пылом жажды деятельности <...>! И вот, в тот же день, вам передают грустную и поднимающую сердце историю об обиженной женщине, передают вам, то есть рыцарю, девственнику, - и о женщине! В тот же день вы видите эту женщину, вы околдованы ее красотой <...>. **Прибавьте** нервы, **прибавьте** вашу падучую, **прибавьте** нашу петербургскую, потрясающую нервы оттепель; **прибавьте** весь этот день, в незнакомом и почти фантастическом для вас городе, день встреч и сцен <...>, **прибавьте** усталость, головокружение; **прибавьте** гостиную Настасьи Филипповны и тон этой гостиной, и ... чего же вы могли ожидать от себя самого в ту минуту, как вы думаете?

- Да, да; да, да, - качал головою князь, начиная краснеть, - да, это **почти что ведь так**; и знаете, я действительно почти всю ночь накануне не спал в вагоне, и всю прошлую ночь, и очень был расстроен...»

«Психология» всегда – *почти так*, а стало быть, по Достоевскому, *вовсе не так*. «Психология» пытается предсказать человека путем простого суммирования факторов: «прибавьте» то, «прибавьте» это – как будто имеет дело с арифметической величиной. Наиболее прямолинейные мыслители вообще выводят личность как функцию от среды. (В романах Достоевского в этом духе рассуждают Лебезятников, Карамазов-отец, изворотливые судебские адвокаты.)

Неопределяемая, неуловимая словами сущность психических феноменов была давно признана литературой, и у Достоевского также можно найти пассажи в этом роде. Наташа («Униженные и оскорбленные») говорит Ивану Петровичу, что хотела бы сыграть ему Третий концерт Бетховена: «Там все эти чувства... точно так же, как я теперь чувствую». Раскольников после убийства бродит по улицам и вдруг обращается к незнакомому прохожему с вопросом: любит ли он уличное пение?

« - Я люблю, - продолжал Раскольников, но с таким видом, **как будто вовсе не об удичном пении говорил**, - я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...»

Музыка, странный, ни к селу ни к городу припомненный пейзаж – косвенные знаки сложных внутренних состояний героев. Но особенность Достоевского в другом. У него мы имеем дело не с *психологизмом* в традиционном понимании слова, а с *онтологией* человека – выражением фундаментальной сущности человеческой природы, в основе которой – бесконечная двойственность. Ее проявлением в нравственно-волевой сфере становится главное свойство человека – **свобода**, его способность к выбору.

«В самой последней глубине человека, в бытийственной бездне – не покой, а движение», - писал Н.А.Бердяев. Это объясняет, почему гений Достоевского был безоговорочно признан только в XX веке, с появлением новой концепции мира. (Создатель теории относительности А.Эйнштейн говорил: «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель!..») Бесконечность Вселенной признали намного раньше, чем бесконечность вещества (атома) «вглубь». Такую «глубинную» бесконечность Достоевский увидел в человеческой душе. Образно говоря, она не может быть разложена на частные, далее не делимые «характеристики» и «свойства». Любое действие, мысль, чувство – двойственны, соприкасаются и с добром, и со злом. Человеческая личность есть нечто подобное полю, которое возникает между полюсами магнита. Нельзя отделить *плюс* от *минуса*: на месте разлома немедленно возникают новые полюса. Исчезает их разность – исчезнет и человек, как человек. Не случайно те герои Достоевского, которые уничтожили для себя эту границу («преступили»), кончают с собой – они в каком-то смысле уже не люди: Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков... Нечто подобное происходит и с князем Мышкиным: он тоже лишь некое условное, временное *во-плотение* (в *плоть*) человека; Мышкин не создан для земли, он чужд злу и возвращается из мира людей в свое ино-бытие.

Человек существует как человек лишь пока он **выбирает** между добром и злом, пусть даже он всегда будет выбирать одно и то же, лишь бы он **знал** свой выбор и его смысл. Субъекты, подобные Лужину, ничего такого вовсе не знают, они неморальны, в нравственном смысле они никогда не были людьми. Подобные Ставрогину – перестали ими быть, стерев для себя «границы». Потому представители «ставрогинского» типа гибнут, а «лужинского» - нет: не может погибнуть то, что и не существовало.

Напряженная рефлексия свойственна многим героям Достоевского, но способность либо неспособность к ней никак не связана с их нравственными качествами, социальным положением или с их сюжетной ролью. Такой способностью отмечен «петербургский мечтатель» в «Белых ночах», Голядкин, Кириллов, Смердяков; ее лишен Разумихин, Лужин, Тоцкий, отец и сын Верховенские... «Пьяница и потаскун» Лебедев в «Идиоте», оказывается, молится за упокой души графини Дюбарри, потому что его потрясло

описание ее казни и крик: «Минуточку одну еще повремените, господин палач, всего одну!»

В «Бесах» упомянут мельком какой-то армейский «бурбон», который говорит всего лишь одну фразу: «Если Бога нет, то какой же я после того капитан?» - «Довольно цельную мысль выразил», - комментирует Ставрогин. - «Да? - удивляется Петруша. - **Я не понял**; вас хотел спросить». Понятное Ставрогину и «бурбону» непонятно Верховенскому. В этой связи Г.С.Померанц говорит о «горизонтальных» и «вертикальных» измерениях героев Достоевского. Первое - место в сюжетном пространстве, второе - способность персонажа размышлять над «философскими» вопросами жизни. Ставрогин присутствует в обоих измерениях. Петруша существует только в первом и исчезает во втором, «бурбон» - напротив. (Разбойник Федька Каторжный пренебрежительно говорит про Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано - дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его».)

Типы Достоевского **дуальны**: гуманист-убийца, святая проститутка, трагическая куртизанка, мудрый идиот... Это является признаком мифа, лежащего в их основе: Каин, Наполеон, Магдалина, Тартюф, Гамлет, Христос... *Сегодняшнее* - только форма для *вечного*. Истинное содержание личности высвечивается при взрыве, той или иной катастрофе, и романы Достоевского ими переполнены. Критика упрекала писателя в пристрастии к «фантастике», разумея под этим концентрацию жестоких ситуаций. Между тем это необходимое условие того художественного эксперимента, который проводит автор над человеческой природой: маска падает в минуту испытания, и обнажается глубинное «я», хаотическое - ибо в основе бытия лежит хаос, непрерывное, вихрящееся движение, слегка прикрытое внешне упорядоченными формами. (Сходную картину мы видим в лирике Ф.И.Тютчева.)

Своеобразные «протуберанцы», выбросы *хаотического* могут являться в виде шокирующих откровений, вроде приведенного выше («ананасный компот» Лизочки Хохлаковой); вообще герои Достоевского много говорят о влечении к страданию, боли и злу (Свидригайлов: «Человек вообще очень и очень даже любит быть оскорбленным, замечали вы это?»). Герой «Записок из подполья» с каким-то сладострастием делится своими наблюдениями о том, как страдающий зубной болью допекает своих ближних стонами - всё более «скверными и пакостными», по мере того как он замечает, что надоел им до смерти и они понимают, что мог бы он «проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется». - «Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...»

Негативизм («чем хуже, тем лучше») отвечает, по Достоевскому, глубинной потребности Я: быть свободным, не-управляемым - ничем, будь то чужая воля или трезвые соображения, требующие рациональной, «полезной» реакции. Именно в этом пункте Достоевский, как было показано выше (см. «Записки из подполья») радикально разошелся с доктриной *разумного эгоизма* Н.Г.Чернышевского. Стремление сделать «назло», хотя бы самому себе - ослабленная форма того же акта чистого «своеволия», который совершает в «Бесах» самоубийца Кириллов. После этого не странно, что персонажи Достоевского так восстают, когда ощущают посягательство *другого* на свою свободу, попытки манипуляции. В «Братьях Карамазовых» штабс-капитан Снегирев топчет ногами деньги, которые приносит ему Алеша. Восторженная Катерина Ивановна, желая пленить Грушеньку, расхваливает ее, заласкивает, целует ей ручки. В ответ Грушенька тоже тянется поцеловать ручку. И вдруг:

« - А знаете что, ангел-барышня, - вдруг протянула она самым уже нежным и слащавейшим голоском, - знаете что, возьму я да вашу ручку и не поцелую. - И она засмеялась маленьким развеселым смешком. <...> - А так и оставайтесь с тем на память,

что вы-то у меня ручку целовали, а я у вас нет. – Что-то сверкнуло вдруг в ее глазах. Она ужасно пристально глядела на Катерину Ивановну».

Ответная бурная реакция Катерины Ивановны – крики, истерика – показывает, что Грушенька почувствовала правильно: ее целовали, чтобы понравиться, **подчинить себе**.

В сознании героев Достоевского живут и спорят одновременно несколько самостоятельных голосов, которые могут быть в разной мере слышны им самим и окружающим. Они могут также персонифицироваться в качестве двойников героя. Какой-то частью своего «я» Иван желает смерти отца, другая – «сознательная» часть, сверх-Эго, совесть – сопротивляется. Но Смердяков слышит только первый «голос» Ивана и убежден, что он-то и есть единственный. Это поддерживает его в уверенности, будто в Иване он имеет сообщника. Диалогическую природу сознания в произведениях Достоевского впервые подробно охарактеризовал М.М.Бахтин.

25.10. Теория полифонизма и жанровые истоки романа Достоевского

Монография М.М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», один из классических трудов литературоведения, рассматривает творчество писателя как принципиально новый тип текста, называемый М.М.Бахтиным **полифоническим** в противоположность прежнему, **монологическому** типу.

Монологическое произведение, по М.М.Бахтину, исходит из представления о существовании единственно верной истины (известной автору) и множества возможных отклонений от нее и прямых заблуждений. Ложные точки зрения выступают условными спарринг-партнерами, которые позволяют истине утвердиться в поединке с ними. Ошибочные мнения могут использоваться также как элементы идеологической характеристики героев (скажи мне, каковы твои типичные ошибки, и я скажу тебе, кто ты). Истина как таковая безлична, она никому не принадлежит; ошибка – индивидуальна. Ошибка Адуева-младшего в «Обыкновенной истории» заключается в уверенности, что рассудочность есть презренная вещь; ошибка Адуева-старшего – в мнении, будто «сентименты» его племянника просто смехотворны. Истина (только рассудок и чувство в гармонии могут составить полноценную личность) открыта в полной мере лишь автору, но не является его «собственностью», он выступает лишь как глашатай общезначимой вечной правды.

Монологический текст может быть выстроен трояким способом. Идея:

- формулируется как относительно отчетливый вывод («и крестьянки любить умеют!»)
- выражается в позиции главного героя (резонера) («Вот злонравия достойные плоды!»)
- является принципом конструкции текста и может быть выделена из него при анализе. Автор имеет за собой некоторый смысловой избыток, т.е. такое знание о мире, которое не формулируется напрямую и недоступно ни кому-либо из героев по отдельности, ни всем «в сумме». Таковы уже в большинстве произведения XIX века, когда представление об истине усложнилось; в то время как в XVIII веке и ранее литература прибегала преимущественно к I и II способу самопрезентации. «Прочтение», например, «Горя от ума» как комедии в духе XVIII века с героем-резонером (Чацкий) искажает ее смысл исключительно оттого, что монологический текст III типа квалифицируется как монологический текст II типа.

Достоевский, в отличие от своих предшественников, интересуется не положением человека в мире, а мнением человека о мире и о себе, иными словами – сознанием героя. Действительность попадает в романы Достоевского, лишь преломленная через восприятие его персонажей. Гоголь изображает *маленького человека* Башмачкина, Достоевский –

мнение маленького человека Девушкина о самом себе и о том, что оказывается в поле его зрения (в том числе и о повести Гоголя). Сознание по природе своей субъектно и потому может быть изображено адекватно только изнутри; изображать его извне (с точки зрения автора) значит превращать сознание в объект, игнорировать его главное качество – «субъектность». Сознание в принципе незавершено и незаверσιμο, оно движется и контактирует с другими, также полноправными сознаниями. В романах Достоевского звучит «полифония полноценных голосов» (М.М.Бахтин), каждый из которых является носителем своей точки зрения на мир, и все они взаимно отражаются друг в друге. Живая идея есть диалог; герой – не «он», а «ты». Даже слово автора о герое организуется как «слово о присутствующем и могущем ему ответить». Этим Достоевский принципиально отличается от такого «монологического» писателя, каков, к примеру, Л.Н.Толстой, говорящий о своих героях, а не с ними: «последнее слово принадлежит автору и оно, основанное на том, чего герой не видит и не понимает, <...> никогда не может встретиться со словом героя в одной диалогической плоскости» (М.М.Бахтин).

Все элементы текста Достоевского **диалогизированы**. Идеи самого автора входят в роман в качестве прототипов идей героев (Сонечки, Мышкина, Зосимы) и вступают в диалог с прочими. Критики, которые ищут в романах Достоевского привычное *монологическое* слово автора, как раз не учитывают этого последнего обстоятельства: им кажется, что весь текст нужен лишь как своего рода рамка для «единственно верной» авторской мысли. Один-единственный путь, по мнению П.А.Сорокина («Заветы Достоевского»), указывал Достоевский: *«путь религиозно-нравственной деятельной любви человека ко всем людям, ко всему живому, ко всему миру, любви безусловной и постоянной. Только на этом пути возможно спасение, все другие пути – пути ложные. Эту мысль он неустанно доказывает и в своем «Дневнике», и устами своих положительных героев: князя Мышкина в «Идиоте» и особенно устами старца Зосимы...»*. Легко видеть, что Достоевский здесь не только интерпретируется как Толстой (текст *монологического* типа), но по сути дела и превращается в Толстого.

У Достоевского нет таких отдельных сентенций и афоризмов, которые сохраняли бы свое значение, будучи вырваны из диалогового контекста. Он не знает «безличной», статичной правды. Так, выражение «красота спасет мир», как уже было сказано, употребляется сейчас в речи совсем не в том смысле, который оно имеет в романе «Идиот».

Установка на диалог проникает в сознание и речь героев в виде постоянной оглядки на «чужое слово»: «речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и пр. <...> словно корчится заранее в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения» (М.М.Бахтин). Собеседник, хотя бы и незримый, есть всегда. – «Я человек больной... – начинает свой рассказ герой «Записок из подполья» и тут же, как бы спохватившись, что спрашивается на сочувствие, раздраженно продолжает: - Я злой человек. Непривлекательный я человек». Воображаемые диалоги разыгрываются по уходящей в бесконечность спирали: «Вы скажете, что пошло и подло выводить всё это <...> Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого <...>? А, впрочем, вы правы; действительно, и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я делаю теперь это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь; всё будет одно другого подлее...»

Герой Достоевского видит себя одновременно и собственными глазами, и глазами *другого*. В сознании Девушкина прочно засело это предполагаемое отражение *я-в-чужом-сознании* (оно торчит в его монологах в виде повторов, как заноза) - и с ним он яростно полемизирует:

« - Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что **переписываю**; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что же тут в самом деле такого, что **переписываю!** Что, грех **переписывать**, что ли? «Он, дескать, **переписывает!**» «Эта, дескать, **крыса-чиновник переписывает!**» <...> Ну, пожалуй, пусть **крыса**, коли сходство

нашли! Да **крыса**-то эта нужна, да **крыса**-то пользу приносит, да за **крысу**-то эту держатся, да **крысе**-то этой награждение выходит, - вот она **крыса** какая!»

Склонность Голядкина («Двойник») любовно и уважительно беседовать с самим собой как с *другим* (с таким *собой*, каким он хочет себя видеть) мало-помалу перетекает в фантастическое раздвоение личности. Искаженное отражение идеи в чужом сознании создает идеологических двойников Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова. Как уже было сказано, в этих случаях двойник воспринимает обычно лишь один из множества голосов, звучащих в сознании «хозяина», подхватывает и усиливает его.

М.М.Бахтин находит источники полифонии Достоевского в народно-карнавальных жанрах древности. Это:

1. *Сократический диалог*, где истина постепенно высвобождается из столкновения точек зрения спорящих. Сократу было присуще представление о диалогической природе истины, и себя он именовал только «повивальной бабкой», помогающей ее рождению. Идея в *сократическом диалоге* также сочетается с образом ее носителя.
2. *Мениппова сатира*, создающая исключительные авантурные и «смеховые» ситуации для испытания глубоких философских идей. *Мениппея* наполнена скандалами, контрастами, резким нарушением этикетности и втягивает в орбиту своего действия не только Землю, но и иные миры
3. Наконец, сам *карнавал* – «мир наизнанку», мир отмененных запретов и вольных фамильярных контактов, где люди выступают как люди собственно, под масками, позволяющими им не считаться с социальным статусом «внекарнавальной» жизни. Эксцентричность поведения, карнавальные мезальянсы, профанация святыни, увенчание и развенчание карнавального короля, очищающий карнавальный смех – позволяли произвести своеобразную «проверку на прочность». То, что выдержало испытание, признается за подлинное.

Карнавальные сцены скандалов, испытывающих высокое - низким, трагическое – смешным, у Достоевского постоянны. Это скандал на поминках Мармеладова, на именинах Настасьи Филипповны, сцена в светской гостиной Ставрогиной, где друг за другом следуют разоблачения и истерики, пощечины и обмороки; еще более колоритный ёрнический фарс, который разыгрывает Федор Павлович в келье «священного старца» Зосимы.

Достоевского интересует человек как человек собственно, а не как «представитель» сословия или группы, определяемый классовыми, семейными, биографическими и пр. отношениями. Авантурный сюжет, сочетаясь с жанровыми приемами *исповеди* и *жития*, способствует раскрытию человека. Карнавальная атмосфера произведений Достоевского позволяет князю Мышкину предложить руку «падшей женщине» Настасье Филипповне, потому что социальные роли героев как-то зыбки и условны. «Княжество» Мышкина – доподлинное, но вместе с тем совершенно не значимое. Персонажи Достоевского – «бывшие» исполнители социальных ролей, экс-актеры, сошедшие со сцены. Раскольников и Иван Карамазов – бывшие студенты, Дмитрий Карамазов – офицер в отставке, Алеша – монах, вышедший из монастыря. Рассказчик в «Униженных и оскорбленных» - писатель, но на протяжении романа занимается исключительно устройством чужих дел. То же можно сказать о *Хроникере* в «Бесах», который где-то служит (как мы узнаем мимоходом). И князь Мышкин, и умирающий от чахотки Ипполит озабочены чьими-то взаимными интересами, отношениями и пр. Подросток забывает даже свою великую «идею», вмешавшись в историю с письмом Ахмаковой.

Единственное «дело» героев Достоевского, как писал Н.А.Бердяев, - это «их взаимоотношения, их страстные притяжения и отталкивания». Вопросы социальные, прикрепленные к «частностям», писателю неинтересны: они скользят поверху главного. Достоевский интересуется *вечным*, следовательно, неизменным. Явление изучается не столько в исторически-генетической, сколько в синхронной системе, так как в вечности всё «одновременно». Отсюда, как уже было сказано, – двойники, тени из будущего (или, возможно, из «альтернативной» реальности).

25.11. Поэтика Достоевского

Д.С.Мережковский называл романы Достоевского «собранием пятых актов многих трагедий», имея в виду их кульминационный характер, фабульную напряженность. Жизнь берется не в ее размеренном бытовом ритме, а в поворотах и кризисах. Поэтика Достоевского строится на контрастах, проникающих в сюжет, в описания, в характеры героев.

Суждения М.М.Бахтина о жанровой традиции романов Достоевского дополняются наблюдениями позднейших исследователей. В.Г.Щукин писал о противостоянии в середине XIX века двух жанровых типов повествования: *усадебной прозы* и *трущобного романа*. Первую линию особенно ярко представлял Тургенев, вторую – Достоевский.

Эти две линии связаны с разными видами *хронотопа* и соответственно идейно-художественной конструкции текста. Усадьба («дворянское гнездо») строилась на века и передавалась из поколения в поколение членам одной семьи, единой культурно-идеологической группы; хронотоп усадьбы замкнут на манер идиллического рая. Стройность и правильность композиции усадебной повести напоминает о классицистическом ансамбле. В.М.Маркович констатировал попытку Тургенева гармонией текста компенсировать неразрешимые противоречия жизни. Изнанка идиллии – монотонность и скука.

В трущобном романе всё неуравновешено и непредсказуемо. Время течет рывками, и в нем все что угодно, кроме скуки. Косвенное подтверждение этому дает необычайное повышение частотности слова *вдруг*, которое у Достоевского в среднем в 4 раза превышает частотность его употребления в романах Тургенева. В.Н.Топоров подсчитал, что в «Преступлении и наказании» *вдруг* встречается 560 раз; в «Подростке», «Братьях Карамазовых» – еще чаще. Возрастает, по наблюдениям Н.Д.Арутюновой, и роль так называемых *неагентивных конструкций* (перенос субъекта действия или состояния в объектную позицию: *угораздило, получилось, привелось* и пр.), отражающих представление о жизни как о стихийном потоке, несущем человека в неведомом направлении.

Обитатель трущобы живет сегодняшним днем; ему нет охоты вспоминать о прошлом, как обитателю усадьбы, и также нет желания заглядывать в будущее. Поэтика трущобного романа – «поэтика репортажа» (В.Г.Щукин), рассказчик играет роль хроникера. Его пространство замкнуто иным образом, чем топос усадьбы: глухие углы и комнаты, похожие на гроб, декорации улицы, площади, рынка, полицейского участка. Достоевский подключает «все-земные» и космические планы. Раскольников на каторге видит сон о «трихинах», заполонивших Землю. В маленькой швейцарской гостинице Версиллов грезит о Золотом веке человечества. Герой «Сна смешного человека» начинает новую жизнь на далекой звезде. Черт делится с Иваном Карамазовым новостями загробного мира: прежде в аду было и так и сяк, а нынче всё больше нравственные муки пошли, ну и «выиграли одни бессовестные, потому что ж ему угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе. Зато пострадали люди порядочные <...>... То-то вот реформы на неприготовленную-то почву...»

Ряд исследователей отмечает вертикальный хронотоп Достоевского: *небо – чердак – гостиная – подвал – могила*. Он предопределен уже поэтикой «городского» (петербургского) романа, зажимающего героя в лабиринтах узких улиц, между высокими стенами угрюмых домов. Роман I половины XIX века «работал» с горизонтальными топосами (*дорога, река*), обладающими семантикой движения, развития. В горизонтальных пространствах героя подстерегала опасность заблудиться. Желая попасть к Собакевичу, Чичиков оказывается сначала у Коробочки, потом у Ноздрева. Мотив *зablуждения* перетекает в идейно-нравственную плоскость поэмы: герой **зablуждает** по дорогам и **зablуждается** в выборе жизненных путей. Символика хронотопа поддерживает авторскую идеологическую задачу.

В городском вертикальном пейзаже с организующими его мини-хронотопами *лестницы* и *порога* героя подстерегает иная опасность: споткнуться и **упасть**. Герои Достоевского переживают не заблуждения, а **падения**. По лестнице можно подняться и опуститься, через порог – переступить. Стоя у порога старухи, Раскольников еще колеблется; когда **переступает** его, пути назад уже нет (**преступление**). Порог – символическая граница, отделяющая его от общества людей, «тварей дрожащих». (В усадебном романе топос границы имеет совершенно иной вид и наполнение: это *калитка*, у которой происходят любовные свидания; единственная точка, в которой идиллический «рай» соприкасается с внешним миром.)

Мир Достоевского – не конкретное, плотно «записанное» пространство (Тургенев, Гончаров, Толстой), а условная сценическая площадка, реквизит которой отобран скупно. В.В.Набоков неодобрительно замечал: «В мире Достоевского нет погоды, поэтому, как одеты персонажи, не имеет никакого значения. <...> Описав наружность героя, он по старинке уже не возвращается к ней. **Большой художник так не сделает.** <...> Роман «Братья Карамазовы» всегда казался мне невероятно разросшейся пьесой с точно рассчитанным количеством декораций и реквизита, необходимых для каждого актера: круглый стол с круглым влажным следом от стакана, окно, раскрашенное желтой краской, чтобы все выглядело так, словно за ним сияет солнце, или поспешно внесенный и с размаху брошенный рабочим сцены цветочный горшок...» («Федор Достоевский») «Большим художником» Набоков назвал Л.Н.Толстого, но вряд ли не подразумевал также и себя.

Петербург Достоевского – город мокрого снега, бездомных собак, шарманщиков и нищих. Это не Северная Пальмира, а Северная Голгофа, - пишет Р.Г.Назирова. Обычен образ ограничивающего пространство элемента: *угол, стена, забор, переулок*. Это, по замечанию Н.В.Кашиной, ассоциативные знаки душевных состояний: *нет дороги, душно, одиноко*. Только получив толчок к нравственному перерождению, Раскольников обретает способность видеть открытый пейзаж. Расширяется не только пространство, но и время:

«С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода <...>, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его».

Высокая субъективность характеризует также течение времени у Достоевского. Оно движется неравномерными толчками, то быстрее, то медленнее. Известная сцена в «Идиоте», когда Настасья Филипповна бросает в камин пачку денег, выполнена с некоторым ускорением: возбужденные реплики и действия присутствующих должны были в реальном времени занять несколько минут - между тем, когда Настасья Филипповна после обморока Ганечки выхватывает деньги из огня, успела обгореть только оберточная бумага. Напротив, в финале романа время застывает в «стоп-кадр»: на постели распростерта под простыней неподвижная человеческая фигура: виден только «кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен. Князь глядел и чувствовал, что чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. **Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья.** Князь вздрогнул».

Умеренное использование детали у Достоевского усиливает ее акцентность. *Муха* каким-то образом доводит ужас описанной сцены до предела. Такова же функция художественной подробности - крест и кандалы на мертвом теле каторжника – в «Записках из Мертвого дома»; в изголовье мертвой Катерины Ивановны («Преступление и наказание») вдруг оказывается «похвальный лист», полученный ею за институтские успехи в учебе.

Зайдя в квартиру процентщицы после убийства, Раскольников видит: «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. **Это от месяца такая тишина,** подумал он».

Выразительное понятие о натуре Рогожина дает описание его внешности в новой роли «миллионщика», во главе пьяной компании: «Костюм его был совершенно давешний, кроме совсем нового шелкового шарфа на шее, **ярко-зеленого с красным, с огромною бриллиантовою** булавкой, изображавшею жука, и **массивного бриллиантового** перстня на **грязном** пальце правой руки».

Здесь нет ни одного не-кричащего штриха. Презрение к деньгам и похвальба богатством, выставка и вопиющая безвкусица – а вместе с тем ощущение, что все это не исчерпывает личности героя. Портреты персонажей Достоевского часто производят впечатление маски, нарочито не совпадающей с лицом. Особенно сильно это чувствуется при описании «демонических» героев. Из-под благообразной, красивой маски-лица князя Валковского глядят «раздваивающиеся лучи» глаз, которые «одни как будто не могли вполне подчиняться его воле». «Холодно, пристально и вдумчиво» смотрят глаза с приятного свежего лица Свидригайлова. Ставрогин описан с еще большим нажимом:

«Волосы его были что-то уж **очень** черны, светлые глаза его что-то уж **очень** спокойны и ясны, цвет лица что-то уж **слишком** ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, - **казалось бы**, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает **маску**».

Рогожину не только сопутствует, но даже часто замещает его в тексте лейтмотивная портретная деталь: *глаза*. Они словно живут самостоятельной жизнью. «Станный, горячий взгляд чьих-то двух глаз» мерещится Мышкину на вокзале; эти же глаза блестят ему навстречу в рогожинском доме, он видит их в коридоре гостиницы и в лестничной нише, откуда на него кидается человек с ножом; потом – в церкви, при отпевании старика Иволгина. Взгляд Рогожина ловит Настасья Филипповна, собирающаяся к венцу. В последний раз Мышкин видит его глаза – неподвижные, «ярко блистающие сквозь темноту» - в квартире, где лежит убитая Настасья Филипповна.

Тенденция к устойчивой символической образности наблюдается и в пейзаже Достоевского. С.М.Соловьев выделяет:

- конфликтный пейзаж – ностальгические картины или видения «золотого века», контрастирующие с состоянием героев;
- туманный, дымный и мутный городской пейзаж, эмоциональный резонатор этих состояний;
- пейзажи с закатным солнцем (косые лучи), создающие сложное настроение тоски по недостижимому единству человека с миром.

Ни в одном из трех случаев у пейзажа в контексте нет гармоничного содержания. Отмечается также инверсия цвета: розовый, голубой – традиционные цвета юности и чистоты – подчеркивают негативное содержание «окрашенных» эпизодов; красный и желтый преимущественно маркируют болезненные состояния. Со временем повышается роль ахроматических цветов и смешанных тонов (коричневый, рыжий). Спектр Достоевского становится темнее, мутнее и желтее.

В пейзажах Золотого века отливается светлая утопическая мечта, которой Достоевский «поделился» с Версиловым. Золотой век – искомый синтез патриархальности и цивилизации, возвращение в массу при сохранении достижений культуры. Недаром дисгармоничный, «разорванный» Достоевский всю жизнь любил произведения авторов, противоположных ему по художественному методу: Рафаэля, Клода Лоррена (его пейзаж и возникает в сне Версилова), Гюго, Пушкина.

В полном соответствии с парадоксальной природой своего творчества, именно Пушкину, так непохожему на него, Достоевский оказывался подчас особенно близок. Размышления его героев о свободе человека, о добре и зле – этих ключевых для писателя понятиях – находят свое предвосхищение в пушкинских строчках:

Рекли безумцы: - Нет свободы!

И им поверили народы,

И безразлично в их очах

Добро и зло – всё стало тенью,
 Всё было предано презрению,
 Как ветру предан дольный прах.

Влиянию Достоевского на русскую и мировую литературу посвящены отдельные монографические исследования. В числе авторов, его испытавших, - Т.Манн, Л.Фейхтвангер, А.Камю, Ж.-П.Сартр, Р.-Л.Стивенсон, Дж.Конрад, Д.Фаулз, У.Голдинг, У.Фолкнер, М.А.Булгаков, Акутагава и многие другие. Стоит привести рассуждение одного из героев романа Дж.Стейнбека «На восток от Эдема», посвященное переводу Библии. В ее английском варианте Бог говорит Каину: «У дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты **будешь господствовать** над ним». В американском переводе – «но ты **господствуй** над ним».

«Многие миллионы верующих слышат эти слова как приказ: «Господствуй» - и делают весь свой упор на повиновение. А другие миллионы слышат: «Будешь господствовать» - как предопределение свыше». Американская Библия приказывает, английская – обещает. Но древнееврейское слово *тимшел*, которое стоит на этом месте в первоисточнике – *можешь господствовать* - дает человеку выбор. «Быть может, это самое важное слово на свете. Оно говорит человеку, что путь открыт – решать предоставляется ему самому».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В каких отношениях «Бедные люди» продолжают гоголевскую традицию и в каких, по мнению В.Е.Ветловской, от нее отталкиваются? Что принципиально нового внес этот роман в тему *маленького человека* и вообще в представление о человеческой душе (психологии)? Какие повороты эта тема получает в «Двойнике», «Селе Степанчикове и его обитателях»?

2. Можно ли считать «Записки из Мертвого дома» книгой с социально-критическим пафосом? Какие именно проблемы в ней поставлены? Какие из них выводят к более глубоким, философско-психологическим уровням анализа? Как вы поняли: что такое «онтологическое» зло?

3. В каком смысле можно говорить о родстве представлений Тютчева и Достоевского в вопросе о духовной природе человека?

4. Какие особенности сюжета, обрисовки героев, характера поднятых вопросов и т.п. делают «Униженных и оскорбленных» типичным произведением Достоевского? Попробуйте разграничить содержание понятий *маленький человек*, *бедные люди*, *униженные и оскорбленные*, *отверженные*.

5. Как с этими понятиями соотносится определение *парадоксалист*, принятое в отношении героя «Записок из подполья»? Объясните, почему за ним закрепилось это наименование. Какой смысл вкладывается в образ *подполья*? С каких позиций повествователь в «Записках из подполья» полемизирует с доктриной *разумного эгоизма* Чернышевского? Какие стороны человеческой природы проанализированы в поведении и высказываниях *парадоксалиста*? Чем он похож и непохож, по вашему мнению, на тургеневского *лишнего человека* Чулкатурина?

6. Сравните работы В.Я.Кирпотина и Ю.Ф.Карякина, посвященные «Преступлению и наказанию»: какие нравственно-философские аспекты романа привлекают внимание исследователей? В чем заключается суть «теории разрядов»; место «наполеоновской темы» в романе? Воспроизведите логическую цепь рассуждений Раскольникова. В чем заключается ошибка, и как можно **доказать** ее наличие? Известны ли вам (в истории, в философии, в литературе) другие поборники идеи «цель оправдывает средства»? Покажите, какую роль в романе играют сны Раскольникова и какова в нем функция персонажей-двойников.

7. С какой целью Достоевский использует в «Идиоте» евангельские образы и мотивы? Отчего роман про абсолютно прекрасного человека насыщен эпизодами и рассуждениями, содержанием которых является смерть, насилие, убийство, - и в конечном счете он оказывается самым трагическим произведением писателя? Различна или едина, по вашему мнению, природа силы и слабости Мышкина? Что у него общего с Федором Иоанновичем (из трагедии А.К.Толстого)? Почему его личность в романе становится центром общего притяжения, и почему контакт «князя Христа» с миром оказывается взаимно разрушительным?

8. Как связаны «Бесы» с предшествующими романами: «Преступление и наказание», «Идиот»? Каково, по Достоевскому, происхождение русского *бесовства* и социально-психологический состав этого феномена? Дайте характеристику лицам «бесовской троицы» романа, их целям и методам. Что означает, по вашему мнению, выражение «страшная свобода» применительно к жизненной философии Ставрогина, к идее Кириллова?

9. Чем важна была для Достоевского тема детства и образ ребенка / подростка? Какие общественные процессы нашли отражение в «Подростке», «Братьях Карамазовых»?

10. Почему Дмитрий Карамазов говорит, что человек «слишком широк»? Покажите роль в романе «Братья Карамазовы» следующих глав: «Исповедь горячего сердца», «Бунт», «Легенда о Великом инквизиторе». Какое родство существует между убеждениями Инквизитора и «наполеоновской идеей» Раскольникова?

11. Что означает выражение «слезинка ребенка», и в чем смысл претензий Ивана Карамазова к миропорядку? Что имел в виду Достоевский, говоря, что на эти претензии в романе дан ответ не прямой, а косвенный? С какой целью автор выстраивает фабулу таким образом, что к убийству оказались причастны все братья (хотя в разной мере и в разном смысле)? Как это способствует раскрытию идеи романа?

12. Отчего Достоевский питал недоверие к «психологии»? В чем заключается специфика его собственного психологизма (учитывая, что сложность человека была признана в литературе задолго до появления Достоевского)?

13. Законспектируйте монографию М.М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», обратив особое внимание на методологию исследования.

14. Чем *монологический* текст принципиально отличается от *полифонического*? Какие типы монологического текста исследователь выделяет? К какому типу вы отнесете следующие произведения: «Путешествие из Петербурга в Москву», «Герой нашего времени», «Что делать?», «Обломов»? А «Записки из подполья», представляющие собой монолог героя, есть текст монологический или полифонический? Почему?

15. Продемонстрируйте роль диалогизации в текстах Достоевского. Какие жанровые источники романов Достоевского выделяет М.М.Бахтин, и в чем конкретно проявляется «жанровая память»? Как работает в романах Достоевского карнавальное начало?

16. Подберите характерные для Достоевского примеры использования детали (портрет, пейзаж, интерьер).

17. Покажите типичные отличия хронотопа Достоевского от «традиционного» хронотопа тургеневского романа. Как они связаны с конкретными идейно-художественными задачами авторов? В чем смысл преобразования горизонтально организованного художественного пространства в вертикальное? Каковы особенности движения художественного времени в произведениях Достоевского?

18. Ознакомьтесь с некоторыми из работ, помещенных в сборнике «О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881- 1931 гг.» - М., 1990: а) Соловьев В.С. Третья речь в память Достоевского. Ср.: Михайловский Н.К. Жестокий талант; б) Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского; в) Сорокин П.А. Заветы Достоевского. Ср.: Фриче В.М. Ф.М. Достоевский). Определите, какие аспекты творчества Достоевского привлекают внимание авторов этих статей, а также

сравните их оценки и выводы. Обратите внимание на биографические справки об авторах, находящиеся в конце книги, и оцените, как мировоззрение и жизненный опыт критика влияет на характер интерпретации материала. Какая из статей дает наиболее адекватный анализ творчества Достоевского? Объясните свою точку зрения.

19. Изложите кратко основные положения работы Н.А.Бердяева «Откровение о человеке в творчестве Достоевского». Почему Достоевский считает *негативизм* естественной реакцией человеческой природы на попытку ограничить ее в самой важной для человека ценности, - и что это за ценность?

Библиографический список

Основной

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Ф.М.Достоевского. – М., 1972.
2. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. – М., 1989.
3. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – М., 1974.

Дополнительный

1. Арутюнова Н.Д. Стиль Достоевского в рамке русской картины мира // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. – М., 1996.
2. Белов С.В. Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»: комментарий. – Л., 1979.
3. Ветловская В.Е. Роман Ф.М.Достоевского «Бедные люди». – Л., 1988.
4. Волгин И.Л. Последний год Достоевского. – М., 1986.
5. Ермилов В.В. Ф.М.Достоевский. – М., 1956.
6. Кашина Н.В. Человек в творчестве Ф.М.Достоевского. – М., 1986.
7. Кожинов В.В. «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского // Три шедевра русской классики. – М., 1971.
8. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. – Саратов, 1982.
9. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: сб. статей. – М., 1990.
10. Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. – М., 1990.
11. Русские эмигранты о Достоевском. – СПб., 1994.
12. Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М., 1990.
13. Селезнев Ю.И. Достоевский. – М., 1981.
14. Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. – М., 1979.
15. Фридлиндер Г.М. Достоевский и мировая литература. – М., 1979.
16. Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского. – М.-Л., 1964.
17. Щукин В.Г. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. Т.V. XIX век. – М., 2000. – С.574-588.

Лекция 26. Николай Семенович Лесков (1831-1895)

«По происхождению я принадлежу к потомственному дворянству Орловской губернии, но дворянство наше молодое и незначительное, приобретено моим отцом по чину коллежского асессора, - писал Н.С.Лесков. – Род наш собственно происходит из духовенства, и тут за ним есть своего рода почетная линия. Мой дед, священник Димитрий Лесков, и его отец, дед и прадед – все были священниками в селе Лесках <...> Орловской губернии. От этого села «Лески» и вышла наша родовая фамилия – Лесковы».

Упомянутый писателем дед станет впоследствии прототипом Савелия Туберозова в хронике «Соборяне». Со стороны матери Лесков связан с потомственной дворянской фамилией Алферьевых и купеческой – Колобовых.

Может быть, такое сословно-смешанное происхождение писателя отчасти способствовало тому, что и в творчестве его отобразилась Русь «сверху донизу», в небывалой социальной пестроте: императоры, солдаты, баре, крепостные, кадеты, архиереи, раскольники, чиновники, «дикие» инородцы, купцы, художники, оружейники, приживалки, полицейские, нигилисты, сводни, юродивые, инженеры...

На шестнадцатом году Лесков бросил гимназию и начал самостоятельную жизнь в качестве мелкого чиновника Орловской уголовной палаты; в 1849 г. уехал в Киев для работы по рекрутскому набору, потом перешел на службу в частную английскую фирму, много ездил по России... Дороги, встречи, беседы со случайными попутчиками – распространенные мотивы лесковской прозы. В печати он дебютировал как журналист и к беллетристике подвигался постепенно, через нравоописательные рассказы. Более чем любой другой автор XIX века, Лесков – писатель национальный; его основная дума (писал М.Горький) – не о судьбе лица, а о судьбе России.

26.1. Россия и русский человек в произведениях Лескова

Получилось так, что первое крупное художественное произведение Лескова поссорило его с русскими демократическими кругами. Роман «Некуда», опубликованный в «Библиотеке для чтения» (1863) под псевдонимом М.Стебницкий, впитал в себя наблюдения и размышления Лескова-публициста над составом и целями лагеря русской политической оппозиции. «Некуда» вписалось, таким образом, в серию «антинигилистических» романов, представленную произведениями А.Ф.Писемского, В.П.Ключникова, В.П.Авенариуса, В.В.Крестовского, Б.М.Маркевича; краем задевали эту линию романы с более широкими задачами: «Бесы», «Отцы и дети», «Обрыв» (Базаров, Волохов).

В целом нигилистическое движение видится Лескову чуждым России явлением, инспирированным «иезуитами», преследующими свои темные цели. – «Полезнее дураков и энтузиастов нет, - откровенничает один иезуит. – Их можно заставить делать всё». – «Глупое», - возражает собеседник и получает в ответ: «Ничего умного и не надо нам. Первый случай, и в ход всех этих дураков».

Постепенно обозначается весь неоднородный фундамент «русского бунта». Подстрекателями выступают внешние злонамеренные силы, но опираться они могут, разумеется, только на то, что **есть** в России. Первая группа союзников - уже упомянутые «дураки». Это маркиза де Бараль и «углекислые феи с Чистых Прудов». К ним примыкают молодые и увлекающиеся Зарницын, Вязмитинов – жертвы, так сказать, «возрастного либерализма». Далее следуют отечественные демагоги-честолюбцы - Белоярцев (прототипом его послужил В.А.Слепцов), Красин; искренняя, но ограниченная нигилистка Бертольди. За ними маячат откровенные негодяи Арапов и Бычков, с заветной мечтой залить кровью Россию и «перерезать всё, что к штанам карман пришило; пять миллионов

вырезать, зато пятьдесят пять останется и будут счастливы». (Это уже будущие Петеньки Верховенские.) Человеческая и политическая мизерность как либералов, так и радикалов припечатана прозвищами, которые автор не без ехидства вложил в их собственные уста: в перепалке они называют друг друга «жирондисты с Чистых Прудов» и «монтаньяры с Вшивой Горки».

Лесков с честностью, которую не оценили его оппоненты, признает, что за его «бесами» тянутся также люди чистые и восторженные (Юстин Помада, Райнер), чья жажда действия и перемен имеет своим основанием объективное неблагополучие вещей, русское неустройство и хаос. Но им суждено разочароваться в новых «идеалах», рассмотрев их поближе, и обрести свою гибель, подавшись в ряды польских инсургентов. Погибает и зашедшая в жизненный тупик самобытная Лиза Бахарева. – «Разве с такими людьми можно куда-нибудь идти!» - восклицает Райнер. Ответ – заглавие романа.

В финале специально для этого случая выведенный на сцену автором положительный персонаж, человек деловой и практический, выносит убийственный приговор: «Мутоврят народ тот туда, тот сюда, а сами, ей-право, великое слово тебе говорю, дороги никуда не знают, без нашего брата не найдут ее никогда. Всё будет кружиться, и всё сесть будет **некуда**».

Более гротескный характер изображение псевдо-революционеров получает в романе «На ножах» (1871), примыкающем, впрочем, скорее к традиции уголовно-бульварного, чем политического романа. Здесь «злодеи» совсем уже карикатурно-однолинейны, и сам автор признавал «На ножах» произведением слабым. Лесков вообще не был мастером крупной формы, и ни один из его романов (в т.ч. «Обойденные», «Островитяне») не поднимается до художественного уровня, достигнутого им в рассказах и повестях.

Определяя свое отношение к «русскому бунту», Лесков говорил: «... в России не может быть такой революции, о которой мечтал Герцен <...>, еще не скоро привьются благородные принципы в среду Чичиковых и Ноздревых <...>. Во времена Чернышевского я симпатизировал печатно его героям, но всегда ненавидел этих же самых героев, когда приходило к ним «испытание» и они компрометировали собою исповедуемые ими идеи. После торжества идей Рахметова русский народ, на другой же день, выберет себе самого свирепого квартального». И подводил итог своим взглядам лаконичной формулой: «За реформы – всегда, за утопии – никогда».

Объективность требует добавить, что одно из последних произведений писателя – «Заячий ремиз», дождавшееся публикации лишь в 1917 году, - язвительно высмеивает именно ту «охоту на ведьм», которую учинили охранители российских «основ». Сельскому становому Оноприю Перегуду, до поры до времени успешно ловившему конокрадов, не дают заснуть лавры местного попа, получившего орден за политический донос. И Перегуд тоже пускается на поиски нигилистов, вооруженный лишь туманными сведениями о том, что мужской пол в этой породе волосат и «в шляпах земли греческой», а «жинки» стрижены и очкасты, «и глаголятся все они сицилисты, или, то же самое, потрясователи основ». Его усилия приводят к тому, что сначала чуть было не арестуют учительницу, процитировавшую Евангелие (увы, евангельскую «крамолу» официально преследовать нельзя); потом Перегуд хватает правительственного агента, принятого им за нигилиста, и в заключение сам попадает в сумасшедший дом, где наконец обретает покой и счастье.

Лескову ясно, что идеи «потрясателей основ» находят сочувствие только в обществе, которое весьма и весьма несовершенно. В заглавии повести «Житие одной бабы» (1863) слово *житие* говорит само за себя: это история проданной в замужество крестьянки и ее трагически закончившейся любви. Первоначальное название повести - «Амур в лапоточках». Действие «Жития...» происходит при крепостном праве, и оно несет большую часть ответственности за драму любви – *Амура*. Так же печальна судьба

крепостных *Ромео* и *Джульетты* (парикмахера и актрисы) в рассказе «Тупейный художник» (1883).

Но не все драмы русской жизни находят «линейное» объяснение только в ее социально-политических порядках. Одна из известнейших повестей Лескова – «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) – тоже нацеливает на соотнесение с прототипом: *Амур, леди Макбет*; повесть «Очарованный странник» называлась еще «Русский *Телемак*». Вечные образы и характеры представляли в национальном обличье.

Мценская леди Макбет – купчиха Катерина Измайлова – получает то же имя, что и Катерина Кабанова в «Грозе». Литературоведы видят здесь полемику с Островским. Катерина у Островского – носительница исконного нравственного начала, органически присущего живой народной душе. Катерина у Лескова существует вне любых понятий о нравственности, она не аморальна, а *имморальна* (до-); естественно, она крещена и считает себя христианкой, но это не мешает ей без колебаний убивать, одного за другим, людей, стоящих на пути к тому, что она считает своим счастьем. Это живая антитеза героям Достоевского, бесконечно рефлектирующим над проблемой «дозволенности». Мценская *леди Макбет* переступает границу добра и зла, видимо, не подозревая даже ее существования. Для нее зло – то, что мешает ей жить.

В основу фабулы положена распространенная лубочная картинка «О купечкой жене и приказчике». Лубочная кадровая выразительность отличает последовательность сюжетных эпизодов: соблазнение Катерины Львовны красавцем-приказчиком Сергеем, убийство свекра, убийство мужа, убийство малолетнего племянника, каторга, измена Сергея, убийство соперницы и одновременное самоубийство героини. Притом роль «соблазнителя» второстепенная: преступление каждый раз совершает *леди Макбет*. Страстный и хищный женский тип, нарисованный в повести, – не менее русский, чем нежная и любящая Настя Прокудина в «Житии одной бабы».

Эмоциональная избыточность, русский «безудерж» в нравственно непросветленной душе приводит к чудовищным преступлениям. Лесков видел и понимал проблему национального характера во всей ее реальной сложности. У любого народа есть комплекс каких-то преобладающих, исторически сложившихся национальных качеств. Но сама по себе всякая черта характера, взятая отвлеченно, ни хороша, ни дурна. И то и другое – вопрос «дозировки». Шекспировская героиня одержима честолюбием, лесковская – темным эросом. За мгновение до последнего убийства и собственной гибели оскорбленной и обманутой Катерине Львовне видится, будто в свинцовых волнах Волги показывается «синяя голова» отравленного свекра, выглядывает и качается убитый муж, «обнявшись с поникшим головкой Федей». Но ее уста не могут сложиться в молитву и только повторяют язвительные напоминания любовника: «как мы с тобой погуливали, осенние долги ночи просиживали, лютой смертью с бела света людей спроваживали».

Нравственным релятивизмом отмечено сознание кружевницы Домны Платоновны в «Воительнице» (1866). Мценская баба, попавшая в Петербург, быстро приспособилась к петербургским «обстоятельствам» и начала промышлять ремеслом сводни. Притом рассказчик не без удивления констатирует, что «воительница» любила свое неприглядное ремесло «как артистка» и, залюбовавшись делом рук своих, часто просматривала существенные выгоды. Домна Платоновна простодушно повествует о «неблагодарности» попавшей в затруднительное положение барыньки, которой она подсунула денежного кавалера. «Клиентка» проникается ненавистью и презрением к женщине, которая содействовала ее падению, а Домна Платоновна искренне не видит ничего зазорного в своем деле и возмущена таким «ехидством». *Воительница* бесспорно добродушна и добра, по-своему даже бескорытна; и рассказчик теряется, на какую «полочку» можно поместить такой тип. Этические оценки в повести неокончательны. В заключение Домна Платоновна, всю жизнь сторонившаяся мужчин, сама попадает в сети поздней страсти.

Личный опыт Лескова в отношениях с женщинами был неудачен. Оба его брака (с О.В.Смирновой и гражданский – с Е.С.Бубновой) не принесли ему счастья. (Сын от

второго брака Андрей позднее напишет известную мемуарно-исследовательскую биографию Лескова.) Однако в хрониках «Старые годы в селе Плодомасове» (1869) и «Захудалый род» (1874) писатель создает светлый тип русского женского характера. Исключительно духовной силой своей личности юная Марфа Плодомасова укрощает деспота-мужа. «Народная княгиня» Варвара Протозанова из второй хроники, вкупе с местным *Дон-Кихотом*, юродствующим дворянином Рогожиным, высветлены на фоне стереотипной жизни, погрязшей в мелочах. Страстность, сила, даже своенравие, введенные в твердые рамки сознания нравственного долга, превращаются в добро и свет. Образ Марфы Плодомасовой на закате ее дней появится еще раз в хронике «Соборяне» (1872), одном из лучших произведений Лескова.

Первоначальное название хроники – «Чающие движения воды» – отсылает к Евангелию от Иоанна (V, 3-4): рассказ о купальне в Иерусалиме, вокруг которой лежали во множестве больные, ожидающие движения воды. – «Ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал». *Чающие движения* – прогрессивные силы русского общества, представленные в хронике прежде всего опальным протопопом Старгорода. Парадоксальность «Соборян», по словам исследователя А.А.Горелова, в том, что самый могучий импульс к обновлению исходит от представителей самого консервативного общественного слоя – впрочем, близкого к народу и его интересам (низшее и среднее сельское духовенство). Недаром автор напоминает, что там неупотребительны национально-смешанные браки «и течет, значит, в духовенстве кровь чистая русская».

Старгородскую «поповку» (причт, местное священство) составляют трое очень несходных людей: могучий дьякон-казак Ахилла Десницын, кроткий старичок отец Захария Бенефактов и «мятежный протопоп» Савелий Туберозов. Три старгородские «богатыря» богатырствуют, соответственно, в физической силе, в незлобии и в могуществе духа.

За фигурой Туберозова – не только уже упоминавшийся биографический прототип (дед писателя), но и пострадавший за веру протопоп Аввакум. Герою суждено всю жизнь сражаться с корыстными слугами царя земного и Царя небесного, попасть в немилость и умереть в опале. И только кроткому отцу Захарии удастся смягчить Савелия хотя бы перед кончиной:

« - Как христианин, я... прощаю им мое перед всеми поругание, но то, что, букву мертвую блюдя... они здесь... Божие живое дело губят... <...> Ту скорбь я к престолу... Владыки царей... положу и сам в том свидетелем стану...»

- Будь мирен: прости! все им прости! – ломая руки, воскликнул Захария.

Савелий нахмурился, вздохнул и прошептал: «Благо мне, яко смирил мя еси» и вслед за тем неожиданно твердым голосом договорил:

- По суду любящих имя твое просвети невежд и прости слепому и развращенному роду его жестокосердие».

Но примирение Туберозова – только для смерти, не для жизни. В жизни он непримирим. В свою памятную «демикотоновую» книгу он записывает день, когда увидел, как сраженный ударом молнии дуб придавил в своем падении ворона, искавшего прибежища в его ветвях: «Сколь поучителен мне этот ворон. Там ли спасенье, где его чаем, - там ли погибель, где оной боимся?» - Это парафраз слов Христа («Спасающий душу свою погубит ее»), осуждающих эгоистическую фарисейскую «праведность».

Между тем отец Савелий трагически одинок в своем подвижничестве. Нежной, любящей жене непонятны его терзания, сочувствующий проповедям Савелия архиерей намекает ему, что не стоит трогать чиновников, «ибо от них-де чем дальше, тем и освященнее». А позже высшая церковная власть подвергнет протопopa и прямой опале. Не помощники ему в борьбе и простодушные Захария с Ахиллой. И может быть, наиболее трагично то, что губит Туберозова не достойный противник, а какой-то заезжий проходимец, чуть ли не между делом.

Похождения «казаковатого» дьякона Ахиллы, которому автор недаром приспособил имя древнегреческого воина, образуют в хронике ирои-комическую параллель мытарствам Туберозова. Ахилла азартно сражается с местным учителем Варнавой Препотенским: битва идет из-за скелета, который Варнава прицелился использовать в качестве научного пособия, а дьякон требует предать кости христианскому погребению. Фарсовые перипетии вокруг злополучных костей, переходящих из рук в руки, не только «разряжают» драматический сюжет, но и демонстрируют с комической стороны чисто русскую черту, которой отмечены разные герои «Соборян»: безоглядность в увлечении. Не только Савелий с Ахиллой, но даже их противники - трусоватый Варнава, «эмансипированная» Данка Бизюкина - по-своему бескорыстно служат идее и тоже «чают движения воды», хотя направлению их «прогрессивных» надежд автор никак сочувствовать не может.

Как старые, так и новые русские силы расточительны по отношению к наиболее ценным национальным традициям («старой сказке»): они то растворяют их в рутине, то теряют на резких выражах истории (А.А.Горелов). Доживающая в одиночестве боярыня Плодомасова – осколок «старой сказки» - резко говорит Туберозову: **«Во всем, что сего государства касается, кроме Божией воли, мне доселе видятся только одни случайности»**. И неожиданно прибавляет: «А ты не грусти: чужие земли похвалой стоят, а наша и хайкой крепка будет».

Русская жизнь как наслоение «случайностей», сюрпризов (обычно неприятных) отражена в поэтике анекдота, который превращается в своеобразную композиционную единицу лесковских текстов. Так, в повести «Смех и Горе» (1871) жандармский капитан подсовывает приятелю запрещенную книжку и делает на него донос, потому что надо же искоренять крамолу – но наблюдательности в отыскании крамольников у капитана, по его собственному чистосердечному признанию, «никакойшей», и потому карьера буксует. Значит, чтобы открыть крамолу, нужно ее создать; и капитан – наивно? нагло? – просит приятеля «не сердиться» и войти в положение.

Другой герой, идеалист-народник, поселяется в деревне «вроде мужика». Мужики дивятся: «С чего, бают, с какого места ты такого захотел? Неш тебе мужиком-то лучше быть?» - Барин крикнут: «Лучше! честнее, говорит, ребята, быть мужиком». Мужики плюнут и разойдутся. «Врешь, бают, в генералах честнее быть, мы и сами, говорят, хоть сейчас все согласны в генералы идти». Лесков извлекает из смысловых оттенков слова «идеологический эффект»: интеллигент и крестьянин говорят буквально на разных языках и обречены на непонимание; для первого *честь* - синоним *честности*, для второго – *почета*. Анекдотический инцидент сразу обнажает перспективы «хождения в народ».

И совсем уже символична странная раскраска зданий в уездном городе. Один губернатор приказал окрасить их в розовый цвет, другой – в серый. Третий предпочитал всему голубой; но «оно по розовому с серым в голубой не вышло, а выяснилось, как изволите видеть, вот этак – под утиное яйцо». Сатирический намек очень прозрачен: фасад целой империи (в истории которой было всё, кроме последовательности) давно уже расцвел «под утиное яйцо».

Документальный цикл «Мелочи архиерейской жизни» (1878), запрещенный цензурой, доказывает, что писатель, создавший светлые образы Туберозова и Ахиллы, был далек от идеализации духовенства в целом. Князья церкви, забывшие о своем высоком назначении, заслуживают тем большего осуждения. Архиерей не желал избавить крестьян от притязаний попа-мздоимца, но поп немедленно лишается места, стоило архиерею услышать непочтительные слова, якобы произнесенные им в его адрес. Анекдотическое ядро этой ситуации заключается в том, что поп был виноват во всем, в чем его упрекали, - и только этих, погубивших его слов он **не говорил**. Отчаявшись добиться справедливости правдой, просительница добивается ее, прибегнув ко лжи.

Диапазон комического у Лескова чрезвычайно широк: от едкой сатиры (в «Смехе и Горе», «Заячьем ремизе» и пр.) до юмора, за которым, однако, всегда скрыта серьезная

мысль. Примером может служить «Железная воля» (1876), где контрастно оттеняют друг друга гротескно шаржированные национальные характеры: немец-инженер Гуго Пекторалис с его педантизмом и заносчивым упрямством погружается в стихию аморфной, хаотичной российской жизни, где и намерен продемонстрировать свою «железную волю»:

« - Быть господином себе и тогда стать господином для других – вот что должно, чего я хочу, и что я буду преследовать.

Ну, - думаю, - ты, брат, кажется, приехал сюда нас удивлять – смотри же только, сам не удивись!»

Предсказание рассказчика сбывается: «Ну, железные они, так и железные, а мы тесто простое, мягкое, сырое, непропеченное <...>, тесто в массе топором не разрубишь, а, пожалуй, еще топор там потеряешь». - Немца ловят на удочку нежелания признавать свои ошибки, которое он упорно считает необходимым атрибутом «железной воли». И кончина «железного Гуго» самая обидная: он подавился блином, которые взялся глотать на пари (как бы подтверждая пословицу: «Что русскому здорово, то немцу смерть»).

Нелепость непомерно раздутых национальных претензий осмеивается Лесковым вне зависимости от того, кто ее демонстрирует. В рассказе «Колыванский муж» (1888) русский моряк женится на прибалтийской немке (Колывань - старое имя Таллинна), рассчитывая внести личный вклад в русификацию края, и родственники из Калуги требуют от молодой четы «подать Никитку». Вместо Никитки появляется Готфрид, потому что молодая жена находит способ обвести мужа вокруг пальца и окрестить новорожденного ребенка в его отсутствие. Герой в отчаянии: как привезти в Калугу «своего производства немца», «Готфрида Бульоновича»? – «Я, калужанин, борец за право русской народности в здешнем крае, сам себе первенца немца родил!» Но за Готфридом следуют Освальд и Гунтер, и кончается тем, что неудавшийся обруситель онемечился сам.

На анекдотическом казусе построен рассказ «Штопальщик» (1882), где русский портной Лапутин принимает французскую фамилию Лепутан, потому что богатый откупщик-однофамилец не пожелал зваться так же, как нищий «штопальщик». Но амбиция откупщика посрамлена похвальбой швейцара в передней богатого вельможи: «Я сам Лапутин <...>, и в Москве Лапутиных обширное множество, но только остальные незначительны, а **в настоящие люди один я вышел**».

Такое мощное жанровое течение анекдота в «русской» теме Лескова не случайно. Анекдот вообще жанр очень «национальный», отражающий специфическое народное чувство юмора, типичные для данной жизни бытовые ситуации: недаром целый ряд анекдотов строится на сравнении поведения, скажем, русского, француза, англичанина и немца. Кроме того, анекдот наиболее адекватно передает непредсказуемый характер русской жизни, стихийно текущей в неведомом направлении. Это одно из оснований русского фатализма, который оригинально исповедует герой рассказа «Бесстыдник» (1890) – армейский поставщик провианта. На упрек в воровстве он неожиданно отвечает:

« - Мы, русские, как кошки: куда нас ни брось – везде мордой в грязь не ударимся <...>: умирать – так умирать, а красть – так красть. Вас поставили к тому, чтобы сражаться, и вы это исполнили в лучшем виде – вы сражались и умирали героями и на всю Европу отличились; а мы были при таком деле, где можно было красть, и мы тоже отличились и так крали, что тоже далеко известны. А если бы <...> нас переставить одного на место другого, нас, например, в траншеи, а вас к поставкам, то мы бы, воры, сражались и умирали, а вы бы... крали...»

И рассказчик вынужден признать, что часто вспоминает эти слова «бесстыдника» и тот – «чего доброго – пожалуй, был и прав».

Вероятно, с наибольшей полнотой вопрос о русском характере и русской жизни был поставлен писателем в блестящем «Сказе о тульском косом Левше и о стальной блохе».

Открытая в 1851 г. в Лондоне Всемирная промышленная выставка вызвала сильнейший мировой резонанс. Герой тургеневского романа «Дым» под ее впечатлением досадливо рассуждает о русской апологии доморощенного, неученого мастерства. – «Расхаживал я, расхаживал мимо всех этих **машин и орудий и статуй** великих людей; и подумал я в те поры: если бы такой вышел приказ, что вместе с исчезновением какого-либо народа с лица земли немедленно должно было бы исчезнуть из Хрустального дворца все то, что тот народ выдумал, - наша матушка, Русь православная, провалиться бы могла в тартарары, и ни одного **гвоздика**, ни одной булабочки не потревожила бы, родная...»

Не исключено, что этот пассаж присутствовал в подсознании Лескова, когда он живописал английскую кунсткамеру: «в самом главном зале разные огромные бюстры, и посредине под валдахином стоит **Аболон полведерский**»: в одной руке его – «Мортимерово **ружье**», в другой – «**пистоля**». В пику английским хитростям Левша и выковыывает для заморской блохи «**гвоздики**», которыми забивают ее подковки.

Тема «Россия и Европа» представляется неохватной для лубочно-балаганной стилистики «Левши». Однако сказ обладает своими возможностями, позволяющими извлечь максимум эффекта из соположения точек зрения сказителя, повествователя и автора; специфические приемы организации пространства и времени выводят на уровень глобальных, мифологизирующих обобщений.

Фабульное время сказа обретает подчеркнутую значительность за счет безмятежного игнорирования исторического времени, невозможного в подобных масштабах в любом другом жанре. Сказитель, повествуя о событиях полувековой давности, распоряжается временем в соответствии со своей приблизительной осведомленностью (и в соответствии с задачами автора). Осмотр Александром I европейских «чудес» длится, если исходить из текста, 10 лет: с 1815 (окончание «венского совета») по 1825 год, потому что непосредственно из Англии император уезжает в Таганрог, на духовную исповедь «у попа Федота». Его спутник генерал М.И.Платов, реально скончавшийся в 1818 году, в «Левше» не только переживает Александра, но и далее продолжает активно действовать в сюжете. Такое «долголетие» художественно оправдывается своего рода выключением «биографического времени» Платова, когда он отстраняется Александром от участия в событиях и ложится на «досадную укушетку» курить трубку. Пока он не требуется для рассказа, автор словно «консервирует» Платова: Николай I застаёт его на этой же «укушетке» и все еще (сообщает рассказчик) с трубкой, как если бы трубка не успела погаснуть, пока одно царствование сменялось другим.

Подлинную значительность и наполненность, таким образом, получает время, подвигающее историю не императоров и генералов, а безымянного левши и ничтожной блохи, различимой только под «мелкоскопом», - контраст вызывающий. Особое пространство сказа еще усиливает эту значительность. Довольно условная Англия расположена в еще более условной Европе: из Петербурга в Лондон курьер с левшой едут без отдыха **на лошадях** (Англия на сей случай становится континентальной страной), причем левша поет русские песни «на всю Европу» (лубочно-маленькую). Зато обратно его отправляют через «Твердиземное море». Фантастическая география «Левши» оформляет в самом общем виде оппозицию *свое – чужое*.

Пространство текста организуется композиционным приемом *обрамления*, в более широком смысле – *включения* (одно в другом, принцип матрешки). Он работает на разных уровнях; самый традиционный восходит к фольклорному мотиву («кащеева смерть в игле, игла в яйце, яйцо в утке и т.п.»): блоху кладут в брильянтовый орех, орех – в золотую табакерку, табакерку – в перламутровую шкатулку. Торжественное извлечение ее в обратной последовательности каждый раз сообщает новый толчок сюжету. Емкость пространства непредсказуема: в кунсткамере размещается, между прочим, «самая огромнейшая египетская керамида». Да и сама кунсткамера – некий синтетический образ промышленной выставки + художественного музея: у «Аболона полведерского», невесть как попавшего в Лондон, в руках ружье и «пистоля».

«Принцип матрешки» работает и на уровне слова: оно необычайно насыщается за счет сказовых семантических сдвигов, *народной этимологии* и пр. Красующиеся в кунсткамере «бюстры» создают комплексную картину «культурного места», уставленного бюстами, освещенного люстрами, со всеми подобающими аксессуарами. «Нимфозории» – одновременно феномены живой природы, объекты научного исследования (*инфузории*) – и явления из области искусства, мифологии (*нимфы*).

Голос сказителя в тексте временно вытесняется в начале VII главы правильной литературной речью повествователя, придающей глубинную смысловую перспективу рассказу. Этот прием напоминает о возможности разных прочтений. Той же цели служит и обрамление: повествователь начинает рассказ и заканчивает его. В «Левше», таким образом, три «уровня»: рассказчик, повествователь, автор.

В зависимости от точки зрения отдельные места текста и весь текст в целом получают разные значения. Так, о Николае Павловиче сказано: «был **ужасно** какой **замечательный** и **памятный** – ничего не забывал». Пояснение «ничего не забывал» резюмирует смысл, подразумеваемый рассказчиком: для него «ужасно» = *очень*, а «замечательный» и «памятный» образуются соответственно от *замечать* и *запоминать*. Для носителя нормированного литературного языка всплывают другие оттенки смысла: Николай I как «памятный» своим подданным император, «замечательный», очевидно, наводимым на них ужасом («ужасно»). Очень ядовито начинают звучать подтексты в эпизоде дарения-продажи блохи: англичане, поставленные перед выбором: получить за блоху серебром или ассигнациями, просят серебро, «потому что в бумажках они толку не знают» (глупые англичане!) Брильянтовый же футляр они не отдают под предлогом, что он казенный, «а у них насчет казенного строго, хоть и для государя – нельзя жертвовать». Если поставить логическое ударение на **них**, всплывает сатирический смысл комментария.

Особая нагрузка в смысловом пространстве автора ложится на хронотоп *дороги*. В VIII главе описана поездка Платова в Тулу. Еще со времен Гоголя образ *тройка-Русь* прочно утвердился в сознании читателей. Тройка Платова движима очень нехитрым механизмом: ямщик нахлестывает лошадей, казаки с нагайками «поливают» ямщика, а Платов из коляски ногой тычет в казаков. «Эти меры побуждения действовали до того успешно, что нигде лошадей ни у одной станции нельзя было удержать, а всегда сто скачков мимо остановочного места проскакивали. Тогда опять казак над ямщиком обратное действует, и к подъезду возвратятся». В этой незамысловатой картинке – все, о чем пространно рассуждали П.Я. Чаадаев, В.О. Ключевский... Насильственный, прерывистый, с перекосами и перегибами тип «развития» страны, вынуждающий ее постоянно (и в неизменном кнутобойном стиле) возвращаться к «остановочному месту».

Все странствия левши вынуждены. Это особенно заметно, если вспомнить его предшественника у Гоголя – кузнеца Вакулу из «Ночи перед Рождеством». Тот седлает самого черта и едет на нем в Петербург по своим «личным делам», за черевичками. Левшу возят с места на места насильно: Платов за шиворот бросает его в свою коляску; приготовления Левши к заграничному путешествию описаны грамматически как действия, производимые над объектом: «обмыли... остригли... одели... обформировали... напоили... затагнули... повезли». Особенно замечателен глагол *обмыли*, вообще-то одновалентный: в норме он сочетается только со словом *тело* (*мертвое*).

Умирает герой «с верностью» отечеству, терзаемый единственно желанием предупредить государя, что у англичан ружья кирпичом не чистят. **Рассказчик** с умеренным возмущением заключает историю Левши, осудив нерадивых царских слуг: «дове́ди они Левшины слова в свое время до государя, - в Крыму на войне с неприятелем совсем бы другой оборот был». **Повествователь** в последней главе дает свой вывод, сводя значение рассказа к обретениям и утратам века механической цивилизации: «машины сравняли неравенство талантов и дарований». Но на уровне **автора** располагается третий, обобщающий слой значений «Левши» как своего рода

«мифологемы» русской жизни. Русский человек наделен чертами, представляющими собой абсолютную ценность: он талантлив, самоотвержен, предан родине и вере предков.

Однако трагикомический пафос рассказа образуется тем, что в смешном свете предстают вещи, которые ни при каких обстоятельствах смешными быть не должны. Таланту навязывается убогое применение, а отсутствие образования не компенсируется патриотизмом («мы в науках не зашлись, но только своему отечеству верно преданные»). Подкованная без «расчета силы» блоха перестает «дансе танцевать». (К концу XIX века грамотное население России составляло всего 20%!) И религиозное чувство героя держится на невежестве и суеверии: он аргументирует превосходство русской веры над английской толщиною богослужебных книг, наличием «боготворных икон» и «гроботочивых глав и мощей». Псалтырь он, по собственному простодушному признанию, использует в качестве сонника. Патриотическое рвение Левши, не нужное, как и он сам, его отечеству (если вспомнить, как с ним обходятся по возвращении в Россию), может питаться лишь редукцией чувства личности и собственного достоинства. (Попутно – выразительная статистика: в русском языке насчитывается 2000 слов, относящихся к характеристике личности; в немецком таких слов – 4000, в английском – 17000, причем местоимение «я» пишется с большой буквы.)

Условия социального существования русского человека извращают самые возможности приложения его лучших качеств. Вот мысль, которая нигде в рассказе не декларирована, но индуцируется в читательском сознании особой поэтикой сказа, подталкивающей к обобщенной, символической интерпретации наивно-фольклорных картин «Левши».

26.2. Повесть Лескова «Очарованный странник»: жанр, герой, проблематика

Замысел повести «Очарованный странник» (1873), одного из наиболее характерных, в ряде отношений, произведений Лескова, возник во время путешествия на Валаам - «твердыню русского иночества». Это повесть о России и русском человеке, вместе с тем примыкающая (как и хроника «Соборяне») к циклу *рассказов о праведниках*. Она строится как сказ и композиционно организована мотивом дороги, скитаний. Героем своим автор откровенно любуется, но нигде тот не выглядит искусственно-идеальным - напротив, большим достоинствам его сопутствуют и немалые недостатки. И в том, и в другом он чисто русский человек.

Жанровые истоки повести – в древней литературе (*хождение, житие*) и устном народном творчестве (*былина*). Иван Северьянович Флягин, увиденный глазами повествователя, - «человек огромного роста, с смуглым открытым лицом и густыми волнистыми волосами свинцового цвета <...>, в послушничьем подряснике». Исследователи (К.Кедров, И.В.Столярова, Б.С.Дыханова) указывают, что в образе Флягина проступают черты *Васьки Буслаева* (жестокое озорство, с которого открывается история его скитаний) и еще больше - *Ильи Муромца*. Илья, сидевший сиднем тридцать лет, встает по слову калик перехожих; он совершает богатырские подвиги, за смелое слово попадает в княжеские подземелья, выходит оттуда... И в жизни Ивана Северьяновича месяцы и годы, насыщенные удивительными приключениями, чередуются с полосами, когда он попадает в сказочное *сонное царство*, во власть пассивной созерцательности: жизнь дворового человека, служба в няньках (!) при девочке, татарский плен, монастырь... Но и в монастырь герой не может окончательно «вписаться»: его сажают в погреб за бесчинство, содеянное прямо во время всеобщей службы, когда он стал ставить свечку Спасу и уронил другую:

«Нагнулся, эту поднял, стал прилепливать, - две уронил. Стал их вправлять, ан, гляжу – четыре уронил. <...> Нагнулся и поспешно с упавшими свечами поднимаюсь да

как затылком махну под низ об подсвечник... а свечи все так и посыпались. Ну, тут я рассердился да взял и все остальные свечи рукой побивал. - Что же, - думаю, - если такая наглость пошла, так лучше же я сам поскорее все это опрокину...»

Этот поступок совершенно в его духе: он всю жизнь руководится не рассудком, а непосредственными чувствами и порывами, в которых есть даже нечто детское. Личность этого персонажа не примитивнее психологически, чем личность, например, Митеньки Карамазова (который на него, кстати, и похож); но Флягин, типичный лесковский герой, вовсе чужд рефлексии и оттого является нам как натура цельная. Он не сознает свою противоречивость и не страдает от нее. Сознание народного героя мифологизировано, а мифу изначально присущ дуализм, естественное единство полярностей.

За национальным архетипом проступает мировой миф: *Одиссей*, скитающийся в поисках Итаки, *Телемак*, который ищет отца. (Напомним, что первоначальные названия повести – «Русский Телемак», «Черноземный Телемак».) Но Одиссей странствует внутри своего мифа, Флягин же в какой-то момент (татарский плен) попадает в чужой. Всё, что происходит внутри этого чужого мифа / мира, для него лишено реальности, это нечто вроде «того света», где всё происходящее призрачно и эфемерно (пишет К.Кедров), и контакты героя с его обитателями подобны беседам Одиссея с тенями в Аиде. Это равнодушие Флягина распространяется даже на собственных детей, рожденных его татарскими женами: следом за татарами он безразлично называет их всех *Кольками* и *Наташками* и делает удивляющее слушателей замечание: «они были без всех церковных таинств, и я их за своих детей не почитал <...>, они некрещенные...». Здесь ничего нет от «шовинизма», от ксенофобии: это не нетерпимость к чужому (герой как раз очень терпим), а неспособность вытеснить и заместить этим *чужим – своё*. Среди татар Флягин инороден, он не сливается с ними, и единственное живое чувство, которое он переживает в эти десять лет, - тоска по России.

Эпитет *очарованный* в заглавии повести породил разные объяснения. Флягин – «молитвенный» сын у матери, обещанный Богу, и ему дается «знамение в удостоверение»: «будешь ты много раз погибать, и ни разу не погибнешь, пока придет твоя настоящая погибель, и ты тогда вспомнишь материнское обещание за тебя и пойдешь в чернецы». Критик А.Л.Волынский в слове *очарованный* видел выражение власти Божественных чар над тем, кто странствует по жизни, исполняя волю не свою, а Пославшего. Напротив, немецкий исследователь М.Рёсслер толковал *очарование* как отягощенность злом, приковывающим человека к земному; но душа может найти спасение, пройдя путь испытаний. И.В.Столярова подчеркивает многозначность понятия *очарованности*: □*восхищенный, подвластный таинственному, не развернувший всех своих возможностей*□. Подобно мифу, *очарованность* тоже двойственна по природе: связана и со светом, и с тьмой, злым колдовством.

Странник Флягин тем легче попадает во власть *очарований*, что сердцем способен чувствовать «красу, природы совершенство». «За это восхищенному человеку погибнуть... даже радость!» - говорит Флягин о красоте цыганки Груши. Он прирожденный знаток лошадей и описывает их словами, достойными поэта. Но самую непреходящую власть над ним имеет *очарование* родины, о которой он вспоминает в плену:

«Знойный вид, жестокий; простор – краю нет; травы, буйство; ковыль белый, пушистый, как серебряное море, волнуется, и по ветерку запах несет: овцой пахнет, а солнце обливает, жжет, и степи, словно жизни тягостной, нигде конца не предвидится, и тут глубине тоски дна нет... Зришь сам не знаешь куда, и вдруг перед тобой отколь ни возьмется обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещеную землю и заплачешь».

Когда же Флягину удастся бежать на родину, то там его сажают в острог как беспаспортного, секут в полиции, отлучают от причастия за сожительство с татарами... Вообще сложные сюжетные перипетии повести напоминают одновременно и агиографический канон, и авантурные сцены плутовского романа, и характерный для Лескова «анекдотизм», что заставляет И.В.Столярову заметить, будто случай в жизни

лесковских героев подменяет собой разумную целесообразность. Однако «Очарованный странник» задуман сложнее, чем сатира на абсурдную российскую действительность. Поверхность фабулы, действительно, соткана прихотливо-пестрыми случайностями. Но за ними – некая таинственная закономерность, воля Провидения, что проводит героя через серию испытаний, сплетая его судьбу с судьбами других людей, для которых встреча с Флягиным оказывается то роковой, то спасительной. Подчиняясь своим импульсам и тому, что действует **через них**, герой творит – зло? добро?

Из озорства, не желая того, он убивает старого монашка, а чуть погодя спасает от смерти графа с семьей, удержав над пропастью карету с лошадьми. Потом он – без всякого обдуманного намерения - помогает матери девочки, к которой его приставили нянькой, похитить свое дитя у мужа и бежать с любовником. Его побуждает к этому только крик «барина», застигнутого их врасплох:

«Держи их, Иван! Держи!» - «Ну как же, - думаю себе, - так я тебе и стану их держать? Пусть любятся!» - да догнал барыньку с уланом, даю им дитя...»

Потом он засекает насмерть в честном поединке татарина Савакирея, попадает в плен, бежит, встречает Грушу и князя. Эту женщину, которую он полюбил, Флягину суждено будет убить – по ее собственной просьбе, чтобы избавить ее от мук ревности, от искушения грехом и опостылевшей жизни. Сделал он добро или зло? На это не может быть однозначного ответа. Но когда Флягин уходит в солдаты вместо бедного рекрута и совершает подвиг на войне, ему видится, что перед ним летит тень Груши со светлыми крыльями, которые ограждают его от пуль.

Из балагана, где он представлял «демона», *очарованный странник* попадает в монастырь... Но как будто исполнившееся пророчество о его судьбе («пойдешь в чернецы») оказывается неокончательным. Монастырь – не последняя пристань, а веха на пути «очарованных странствий», и вселившийся в Ивана Северьяныча «провещающий дух» внушает ему «ополчиться» и пострадать «за народ» в той войне, которая, по его предчувствию, ждет Россию («Я тогда клобучок сниму, а амуничку надену»).

Наделенный широкой душой и сильными сердечными порывами герой Лескова – не только истинно русский человек, но в своей преобладающей заботе не о себе, а о том, что вне его, он еще и *русский праведник*, как понимал это явление Лесков, в прижизненном издании своих сочинений поместивший повесть в том с общим заглавием «Праведники».

26.3. Лесковская концепция праведничества

Для русской литературы в целом характерен повышенный этический пафос, но даже среди русских писателей мало кто уделял столько внимания, как Лесков, вопросу, какими путями возможно приблизиться к христианскому нравственному идеалу. Ключом к лесковскому пониманию праведности может послужить евангельская притча о молитве фарисея и мытаря:

«Фарисей став молился сам в себе так: Боже! благодарю Тебя, что **я не таков, как прочие люди**, грабители, обидчики, прелюбодеи, или как этот мытарь: пощусь два раза в неделю, даю десятую часть из всего, что приобретаю.

Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударяя себя в грудь, говорил: Боже! будь милостив ко мне, грешнику!

Сказываю вам, что сей пошел оправданным в дом свой более, нежели тот: ибо всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лк., XVIII, 11-14).

Фарисей даже не сознает, как кощунственна его похвальба перед лицом Бога. Его «праведность» заключает в себе одну только гордыню и осуждение ближнего, и на весах божественной справедливости она презреннее смиренно сознающей себя греховности кающегося мытаря.

В свете этой притчи проясняется смысл повести «Запечатленный ангел» (1873), которая (наряду с «Левшой») долго понималась как апофеоз русского таланта. Герои повести, вернее коллективный ее герой – артель рабочих-каменщиков, живущих «в старой русской вере». Писатель с сочувствием рисует раскольников как людей немеркантильных, не утративших живого отношения к духовным ценностям. (Правда, и среди них находится своя «паршивая овца», тщеславный и корыстный Пимен, который и навлекает на своих собратьев беду.) Мужество и упорство раскольников позволяет им вернуть свою утраченную святыню – чудотворную икону.

Долгое время концовка повести – переход раскольников в православие – считалась искусственной, навязанной Лескову волей редактора (того же самого Каткова, который выбросил из «Бесов» главу «У Тихона»). Однако и впоследствии Лесков никаких поправок в развязку своей повести не внес. Между тем все творчество писателя свидетельствует, что в вопросах веры он (как и Лев Толстой) не придавал значения «формальным» вещам.

Отчего же он заставил своих симпатичных героев присоединиться к «господствующей церкви», отринув дедовские заветы? «Чудо» с «распечатлением» запечатленного ангела в конце повести объясняется очень прозаично, но рассказчик замечает по этому случаю: «Все равно, какими путями Господь человека взыщет и из какого сосуда напоит, лишь бы взыскал и жажду единоплемянника его с отечеством утолил».

Это и есть лесковская мысль. Раскол – грех отчужденности, его чистота оборачивается фарисейством и догматизмом. Даже раскольничьи пословицы в словаре В.И.Даля отмечены нетерпимостью: «Брить бороду – портить образ Христов», «Кто кофе пьет, того Бог убьет», «Кто пьет чай, тот спасения не чай», «Кто курит табак, тот хуже собак». И рассказчик «Запечатленного ангела» в том же духе осуждает «церковных»: они «путь в море по звезде языческого бога Ремфана определяют <...>, церковные кофий пьют <...>, зайцев едят, а заяц поганый».

Между тем, когда в поисках искусного изографа каменщики добиваются до Москвы, они видят там и среди своих единоверцев людей, бесстыдно спекулирующих святыней. А помощь им неожиданно приходит со стороны тех, кого они почитали за еретиков, и даже от англичанина-протестанта, инженера «Якова Яковлевича» и его жены. – «Так-то нас, милостивые государи, свои притоманные люди обессудили, а аглицкая национальность утешила и дала в душу рвение...». Окончательно завершает переворот в душе героя встреча со смиренным старцем Памвой Безгневным, в келье которого он не видит ни образов, ни толстых книг – один только крест из палочек, «лычком связанный»... От Памвы он слышит: «Не кичись правдою, а то ангел отступится...». Пораженный этим, как ему мнится, совпадением, рассказчик сообщает старцу всю историю о том, как уже отступился от них *запечатленный ангел*, - и получает в ответ:

« - Ангел тих, ангел кроток, во что ему повелит Господь, он в то и одевается; что ему укажет, то он сотворит. Вот ангел! **Он в душе человеческой живет, суемудрием запечатлен, но любовь сокрушит печать...**»

Эта реплика устанавливает символические соответствия повести: ангел – братская любовь к людям, небесный свет, просветляющий душу человека и запечатанный «сuemудрием» - гордыней и самомнением. Чудотворный ангел покидает раскольников, чтобы в поисках его они поняли ценность и божественную природу того всечеловеческого братства, которого они не желали признавать и которое открылось им в помощи, полученной от презираемых ими иноверцев.

Подобный же вывод делает сектант – герой дилогии современника Лескова, П.И.Мельникова-Печерского, «В лесах» (1874) и «На горах» (1881). Пройдя через многие искания и сомнения, он говорит: «Ежели по сущей правде рассудить, так истинная вера там <...>, в великороссийской».

«Запечатленный ангел» вырос из увлечения Лескова древнерусской иконописью и из истории, о которой он рассказал впоследствии: калужский каменщик по поручению товарищей совершил опасную переправу через Днепр... за дешевой водкой, которая

продавалась на другом берегу. Штрих к картине русской жизни: вот по какому случаю наш человек обнаружил свою удаль и молодечество. Но Лесков не смутился его обнаружением, потому что художественный вымысел в произведении не тождествен художественной неправде.

Однако большая часть *рассказов о праведниках* написана на основе случившихся в действительности историй. Это тем более замечательно, что проблема положительного, а тем более «праведного» героя была подводным рифом для русской классической литературы, когда она стремилась держаться правдоподобия. Лесков же находил своих *праведников* в этой самой неидеальной жизни. Ему было важно убедить читателя, что такие люди реальны.

События, положенные в основу повести «На краю света» (1875), произошли с архиепископом Ярославским Нилом, когда он был еще епископом в Иркутске.

«На краю света» - в Якутии – проводит ревизию миссионерской деятельности в своей епархии молодой архиерей. И остается недоволен отчетностью; а особенно огорчает его старенький отец Кириак, который вовсе отказывается крестить якутов, потому что (объясняет он архиерею) даже язык их не приспособлен для уяснения догматов христианской веры: как втолкуешь дикарю, сыну природы, о чудесном рождении сына от девы – «пожалуй, еще прямо в глаза расхохочутся»; «нельзя им подобрать слов: ни мученик, ни креститель, ни предтеча», и как растолкуешь совет «Будьте хитры, как змии, и незлобивы, как голуби», когда они «ни змеи и ни голубя никогда не видали»? А хуже всего вот что: «как придут новокрещенцы в город и видят всё, что тут крещенные делают, <...> что им отвечать, владыко? христиане это тут живут или нехристи? Сказать: «нехристи» - стыдно, назвать христианами – греха страшно».

И весь катехизис, который преподает отец Кириак инородцам, сводится к нехитрому совету: спрашивать себя при каждом случае, можно ли это делать во славу Христову? – «Для простых сердец это, владыко, куда как сподручно! – просто ведь это: водкой во славу Христову упиваться нельзя, драться и красть во славу Христову нельзя, человека без помощи бросить нельзя... И дикари это скоро понимают и хвалят: «Хорош, говорят, ваш Христосик – праведный» - по-ихнему это так выходит».

Архиерей не очень удовлетворен такими разъяснениями, но хочет своими глазами увидеть, как идет дело. И они с отцом Кириаком отправляются в путь через снежную пустыню с двумя проводниками-якутами, причем Кириак едет с одним из тех новоиспеченных «христиан», которых крестили толпами, «под водочку», а архиерею достается язычник, которого он тут же и начинает испытывать. И дикарь пренаивно ему выкладывает, что «крещеному нельзя верить», потому что «ему поп грех прощает» (имеется в виду исповедь). – А как надо? – спрашивает архиерей. И якут отвечает: «У кого украл, тому назад принеси и простить проси; человек простит, и Бог простит».

Такие рассуждения раздражают героя тем более, что ответить на них, в общем, и нечего – по крайней мере, так, чтобы собеседник смог его понять. (Вот когда можно было бы припомнить слова Кириака!) Но он настаивает: а что слышал его проводник о Христе? Много: по воде ходил, свинью в море топил, слепому на глаза плевал – «слепой видел; хлебца и рыбка народца кормил».

«Я ему всё православие и объяснил, а он не то слушает, не то нет, а сам всё на собак погикивает да орстелем машет.

- Ну, понял ли, - спрашиваю, - что я тебе говорил?

- Как же, бачка, понял: свинью в море топил, слепому на глаза плевал, - слепой видел, хлебца-рыбка народца дал».

Ничего с ним не поделаешь <...>, рожа обмылком – ничего не выражает; в гляделках, которые стыд глазами звать, - ни в одном ни искры душевного света <...>. Где ему с этими средствами искать отвлеченных истин, и что ему в них?..» Внушения архиерея, что надо креститься и Христос его спасет, якут понимает тоже на свой манер:

« - Не спасет, бачка; за него зайсан бьет, шаман бьет, лама олешков сгонит. <...>

- А ты и беду потерпи за Христа.

- На что, бачка, - он, бачка, жалостливый: как ядохнуть буду, ему самому меня жаль станет. На что его обижать!..»

Примитивный язык и убогие понятия инородцев не позволяют им постичь учение Христа, как его понимает архиерей. Ему противен сам вид дикаря, исходящий от него запах. Но всё это высокомерие рушится, когда они попадают в снежный буран и герою доводится понять, что этот язычник способен делать добро ради добра, а не из корысти или страха. В повествование вводятся очень многозначительные мотивы: чтобы помочь своему спутнику разлепить смерзшиеся ресницы, якут плюет ему на глаза и протирает их рукавом своей оленьей дохи. (До этого в тексте трижды упоминалось об одном из чудес Христа: исцелении слепого.) А когда архиерей видит на горизонте долгожданного спасителя, он является в образе гигантской фигуры, облеченной в хитон серебряной парчи и с сиянием вокруг головы (мотив *нимба*). Это всего-навсего его проводник, заснеженный, без шапки, оставленной в чужой юрте взамен взятой еды, с которой он поспешает к архиерею. И когда тот хочет допытаться, зачем такие церемонии – ведь хозяин юрты его не знает, - дикарь отвечает: этот не знает, а другой знает: «тот **хозяин, который сверху смотрит** <...>. Он, бачка, не любит, кто худо сделал».

И только тогда на героя нисходит понимание, что он не имеет права лишать этого язычника его простой веры, когда лишен возможности дать ему лучшую, и не ему учить того, кому сам Бог «написал перстом своим закон любви в сердце и отвел его в сторону от дел гнева. <...> Верю, что **Ты открыл ему себя, сколько ему надо...**»

Религиозная истина едина, но формы, в которые она отливается в сознании людей, различны. И люди слишком склонны абсолютизировать эти формы. Та форма, в которой воспринимает истину архиерей, недоступна для якута; и в попытках ее навязать можно сломать драгоценнейшее: человеческую душу. Как бы в подтверждение этой мысли, архиерею приходится узнать, что отца Кириака его крещеный на скорую руку проводник бросил, надеясь, что «поп простит». – «Спутан ум...» - говорит умирающий Кириак.

Таким образом, формальная, внешняя «религиозность» оценивается Лесковым в духе Нового Завета: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что обходите море и сушу, дабы обратить хотя одного; и когда это случится, делаете его сыном геенны, вдвое худшим вас. <...> Вожди слепые, оеживающие комара, а верблюда поглощающие! <...> Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что **уподобляетесь окрашенным гробам**, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты» (Мф., XXIII; 15, 21, 27).

«Что пользы, братия мои, если кто говорит, что он имеет веру, а дел не имеет? может ли эта вера спасти его? <...> Покажи мне веру твою без дел твоих, а я покажу тебе веру мою из дел моих. <...> **И бесы веруют и трепещут. <...> Вера без дел мертва...**» (Иак., II; 14, 18-20).

Действительно, если бы вера сама по себе составляла заслугу перед лицом Бога, то кто может веровать в Него тверже, чем его противник, Сатана?

Нет такого места на Земле и такого звания, где человеку не было бы дано творить добро, «показывать веру свою из дел своих». Язычник-якут («На краю света»), швейцар («Павлин», 1874), чиновник, ведающий исполнением телесных наказаний («Пигмей», 1876), квартальный надзиратель («Однодум», 1879), нигилист («Шерамур», 1879), бывший крепостной («Несмертельный Голован», 1880), директор кадетского корпуса («Кадетский монастырь», 1880), военные инженеры («Инженеры-бессребреники», 1887), солдат («Человек на часах», 1887)... Своих *праведников* Лесков находит в самых разных слоях общества, часто никак в наших понятиях с праведностью не связанных.

«Вы увидите, что может сделать для ближнего самый маленький человек, когда он серьезно *захочет* помочь ему; наше нынешнее горе в том, что никто ничего не хочет сделать для человека, если не чаёт от этого себе выгоды». - Этими словами предваряется история «пигмея», мелкого полицейского чиновника, который пожалел осужденного француза и посмел, заступаясь за него, потревожить самого императора. Здравый смысл говорит *пигмею*, что ему, пожалуй, уже не придется и дома побывать, «а прямо через

Троицкий мост, да в Петропавловскую крепость», - а внутреннее чувство убеждает: «*это Богу угодно совершить то, что я делаю. Разумеется, самомнение*», - прибавляет *пигмей*.

Одному Рыжов помешался, с точки зрения «нормальных» обывателей, на чтении Библии. Полицейский чин, не берущий взятки, и должен представляться безумцем в государстве, где о взятках объявляется, что «это уже так самим Богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят» (Городничий в «Ревизоре»). Рыжов заставляет знатного вельможу поклониться при входе в церковь, и когда тот при личной беседе замечает Рыжову, что за эту дерзость можно было сильно поплатиться, *одному* возражает: «А какое же зло можно сделать тому, кто на десять рублей в месяц умеет с семьей жить?»

В рассказе «Человек на часах» рядовой Постников, стоя в карауле против Зимнего дворца, слышит крики тонущего человека. Спасение утопающего угрожает ему, как часовому, покинувшему свой пост, военным судом. Только благодаря целой серии «тактических эволюций», проделанных его испуганным начальством, дело увенчивается благополучной развязкой: случайно подвернувшийся бездельник получает орден за спасение тонувшего, а рядовой Постников – свою награду: двести розог. И все довольны: история могла закончиться гораздо хуже. Доволен даже владыка [Филарет], находящий множество убедительных и благочестивых оправданий для наказания часового: «Долг службы никогда не должен быть нарушен. <...> Святое известно Богу, наказание же на теле простолудину не бывает губительно и не противоречит ни обычаю народов, ни духу Писания. Лозу гораздо легче перенести на грубом теле, чем тонкое страдание в духе. <...> Спасение погибающих не есть заслуга, но паче долг. <...> Воину претерпеть за свой подвиг унижение и раны может быть гораздо полезнее, чем превозноситься знаком...». И всё, что говорится, - правильно. Но правильность эта – фарисейская.

Все эти рассказы основаны на реальных событиях. Но существует целый цикл произведений, которые показывают, с каким усердием писатель искал подтверждения своим представлениям о добром потенциале человеческой природы в легендах и преданиях, уходящих корнями в незапамятную древность. Материалом для них послужил в основном древнерусский Пролог (сборник житий), а также «Великое зеркало» и Синайский патерик (известный на Руси с XII века под названием «Луг духовный», или «Лимонарь»). Эту группу произведений Лескова называют *проложными рассказами*; иногда – *византийскими легендами* (А.А.Горелов), *патериковыми рассказами* (И.П.Видуэцкая), *легендарно-апокрифическими сказаниями* (Н.И.Прокофьев).

Самим автором для собрания сочинений из них были отобраны: «Сказание о Федоре христианине и о друге его Абраме жидовине» (1886), «Скоморох Памфалон» (1887), «Легенда о совестном Даниле», Прекрасная Аза», «Лев старца Герасима» (все - 1888), «Аскалонский злодей» (1889), «Повесть о богоугодном дровоколе», «Гора» (обе - 1890), «Невинный Пруденций» (1891).

Лесков ищет единые нравственные законы жизни, над которыми не властны время, нравы, политические убеждения и национальные предрассудки. Все религии мира говорят одно и то же, но в той форме, которая исторически сложилась на этой земле и адекватна культуре, духу и ментальности нации. Предполагать иное значит встать на точку зрения Великого Инквизитора, который считает, что Христос приходил лишь к избранным. Эта мысль проводится в легенде «Сказание о Федоре христианине и о друге его Абраме жидовине». И в этом отношении Лесков также опирается на учение Нового Завета.

Так, например, послание апостола Павла к римлянам уделяет много внимания именно вопросу терпимости к обычаям и внешней форме. В частности, XIV глава содержит такие рассуждения о постах:

«Кто ест, не уничижай того, кто не ест; и кто не ест, не осуждай того, кто ест, потому что Бог принял его.

Кто ты, осуждающий чужого раба? Перед своим Господом стоит он или падает; и будет восстановлен, ибо силен Бог восстановить его.

Иной отличает день от дня, а другой судит о всяком дне равно. Всякий поступай по удостоверению своего ума.

<...> Кто ест, для Господа ест, ибо благодарит Бога. И кто не ест, для Господа не ест и благодарит Бога. <...>

Итак каждый из нас за себя даст отчет Богу.

Не станем же более судить друг друга, а лучше судите о том, как бы не подавать брату случая к преткновению или соблазну.

Я знаю и уверен в Господе Иисусе, что нет ничего в себе самом нечистого; только почитающему что-либо нечистым, тому нечисто. <...>

Ибо Царствие Божие не пища и питье, но праведность и мир и радость в Святом Духе» (XIV; 3-6, 12-14, 17).

Лучшая из *византийских легенд* - «Боголюбезный скоморох», название которой, по требованию цензуры, писатель вынужден был заменить на «Скоморох Памфалон». Эпиграфом к ней Лесков взял слова Лао-цзы: «Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок; когда он умирает, он крепок и черств. Когда дерево произрастает, оно гибко и нежно, и когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила – спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит».

Сюжет легенды почерпнут из Пролога и «Великого зеркала». Знатный константинопольский вельможа Ермий слагает с себя власть и раздаёт свои богатства, чтобы спасти душу, удалившись от мирских грехов. Он поступает так по завету Христа, сказавшего: «Отдай всё, что имеешь, и иди за мною». Но что значит: *иди за мною*?

Тридцать лет Ермий предаётся столпничеству и, размышляя о том, как должно было умножиться зло в мире, приходит в отчаяние за род людской. Он не замечал, - поясняет повествователь, - «что через это отчаяние он унижал и план и цель творения и себя одного почитал совершеннейшим». Наконец, когда Ермий совсем извелся от мыслей, что «вечность запустеет, потому что нет людей, достойных перейти в оную», ему слышится голос, который повелевает ему сойти со столпа и отправиться в Дамаск: там он должен найти человека по имени Памфалон.

К ужасу столпника, Памфалон оказывается скоморохом, потешающим праздных богачей на их пирах. Ермий спрашивает скомороха, не пытался ли он бросить свою греховную жизнь и покаяться: ведомо ли ему «о ярящемся пламени ада»? Памфалон с улыбкой отвечает, что не может знать о жизни мертвых и не знает даже всего о живых. – «Ты и Бога не боишься?! – Право, не боюсь: я его люблю».

Нищий скоморох вовсе не почитает праведной жизнь, которую ему приходится вести, но... возможность оставить ее и уйти на покой, чтобы предаться благочестивым молитвам, он получил лишь однажды, когда пьяные гуляки на пирушке щедро одарили его золотом. И все это скоморох отдал несчастной женщине, которая пришла к нему просить о помощи, потому что богатые и добродетельные подруги отвернулись от нее, когда ее постигло несчастье.

Когда же она искала защиты у власти, ей отвечали: «Если бы был теперь на своем месте наш прежний правитель Ермий, то он, как человек справедливый и милосердный, может быть, вступился бы <...>, но он очудачел: **оставил свет, чтобы думать только об одной своей душе**. Жестокий старик! Пусть небо простит ему его отшельничье самолюбие.

Произнеся эти слова, скоморох заметил, что сидевший возле него пустынный вздрогнул...»

Приговор, который Памфалон, неведомо для себя, произносит своему гостю, является, по сути, комментарием к одному из известнейших мест Евангелия - словам Христа: «**Кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее**; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее» (Мф.: XVI, 25).

Что значит выражение *ради Меня*? Что может сделать человек Богу или для Бога – ведь Бог ни в чем не нуждается? Христос обещает праведным царство небесное (ту самую «вечность», о судьбе которой тревожится Ермий), потому что:

«...Алкал Я, и вы дали мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня <...>

Тогда праведники скажут Ему в ответ: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? <...>

И Царь скажет им в ответ: «истинно говорю вам: **так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне**» (Мф.: XXV; 35, 37,40).

Добро, сделанное человеку, сделано Богу; и зло, сделанное человеку, сделано Богу, потому что человек есть подобие Божие и сам Бог сошел на землю в образе человека. Только деятельной любовью к ближнему человек может доказать свою любовь к Богу. (Эту же мысль в 1885 г. иллюстрировал Л.Н.Толстой в рассказе «Где любовь, там и Бог»).

Спасающий свою душу столпник забывает, что он мог бы гораздо лучше послужить Богу, творя добро людям. Эгоизм праведника Ермия неожиданно смыкается с эгоизмом грешницы Катерины («Леди Макбет Мценского уезда»): оба они, хотя желают разного, но желают **для себя**.

Простившись с Памфалоном, отшельник возвращается в свою пустыню и видит на том месте, где стоял, гнездо воронов. – «Это так и должно быть, - говорит он людям, собравшимся прогнать птиц. – Птицы должны жить в скале, а человек должен служить человеку». И берется за то малое дело, которое ему теперь по силам: пасти коз и учить детей поселян. На досуге он вспоминает о Памфалоне и видит его в медном скоморошьем венце, бегущим по улицам Дамаска, - «но с этим венцом заводилось чудное дело: день ото дня этот венец все становился ярче и ярче, и, наконец, в одну ночь он так засиял, что у Ермия не хватило силы смотреть на него» (снова мотив *нимба*). Ермий видит, что скоморох поднимается над землей и летит «к пылающей алой заре». Он хочет догнать Памфалона, но вдруг между ними вырастает преграда.

«Это как бы частокол или решетка, в которой каждая жердь одна с другою не схожи. Ермий видит, что это какие-то знаки, - во весь небосклон большими еврейскими литерами словно углем и сажой напачкано слово «самоумень».

«Тут мой предел!» - подумал Ермий и остановился, но Памфалон взял свою скоморошью епанчу, махнул ею и враз стер это слово на всем огромном пространстве, и Ермий тотчас увидал себя в несказанном свете и почувствовал, что он летит на высоте, держась рука за руку с Памфалоном, и оба беседуют.

- Как ты мог стереть грех моей жизни? – спросил Памфалона на полете Ермий.

А Памфалон ему отвечал:

- Я не знаю, как я это сделал: я только видел, что ты затруднялся, а я захотел тебе пособить, как умел. Я всегда всё так делал, пока был на земле, и с этим иду я теперь в другую обитель».

Деятельная любовь, самоотверженность, смирение, сострадание ко всем людям и вообще живым существам – вот «символ веры» лесковских праведников, сквозная идеологическая линия *византийских легенд*. Это кредо может принять в любой момент своей жизни не только монах, но и богач, и дровосек, и блудница, и купец, и шут, и даже осужденный разбойник.

Сюжет повести «Гора» базируется на легенде Пролога, в основе которой, в свою очередь – изречение: «Если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: «перейди отсюда туда», и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф: XVII, 20). Египетский златокузнец, христианин Зенон, чтобы спасти своих единоверцев от гибели, берется за это немыслимое дело. – «Небесный отец! пощади всех живущих. Ты дал им понять, что тебе всё возможно, низведи же в сердца их любовь к другим людям!» - И в ответ на эту молитву осыпается, рушится гора; колеблется земля под ногами. Так проясняется метафорический план повести: сила любви разрушает закостенелый эгоизм человеческого сердца. Стронувшаяся с места гора - символ раскаяния и возрождения.

Стоит отметить еще сказку «Час воли Божией» (1890), сюжет которой подарил писателю Л.Н.Толстой. Особенность ее составляет печально-иронический тон, с которым автор размышляет о возможности земного осуществления утопии. Король Доброхот поручает своим советникам придумать, чтобы всё хорошее стало «спориться да ладиться». Но одни советники тоскуют по старине, «когда будто бы снег горел, а соломой тушили»; другие уповают только на день завтрашний: сегодня хоть и пострадать, так в привычку, а вот как бы «половчей учредиться на предбудущее, чтобы во веки веков было наше имя прославлено». Но Доброхот гневается: «Не я дам Богу ответ за то время, когда меня не было, и не отвечу я и за то, что после меня в свете станется. А я хочу знать, как я сам теперь должен державствовать...»

Конечно, ответ на такой сложный вопрос не может дать обычный человек, а знает этот ответ девушка, которая «всех сожалеет, а о себе одной не заботится». Никто не верит, чтобы возможно было ее отыскать: «К этакой, - говорят, - если б была она, весь народ на один край свете сбежался бы, и весь свет бы тогда перекувыркнулся».

В сказке, однако, можно почти всё, и такую девушку находят, и даже получают от нее ответ. Чтобы всё ладилось, жить надо, помня, что дороже всего теперешний час, и тот человек, с которым говоришь, и дело, с каким он к тебе пришел: потому что только в текущем часе человек волен и только тут от него зависит сотворить добро или зло.

Но вот применить к делу эту мудрость уже выходит за предел всех возможностей, потому что даже сказочного короля Доброхота посещает мысль: «а ну как другие в соседних землях так не сделают?» И запечатывают совет мудрой девицы семью печатями, и кладут его в подвал под семь замков: «Не пришел еще, видно, час воли Божией».

Семь печатей и семь замков в христианском сознании ассоциируются с семью смертными грехами, что препятствуют людям осуществить «волю Божию». Лесков относится к числу авторов, внимание которых сосредоточено в первую очередь на человеке и только потом – на обществе.

26.4. Художественное своеобразие творчества Лескова

Лесков пользуется неоспариваемой репутацией одного из наиболее самобытных русских писателей. Самое общее, первое впечатление от его прозы – необычность, яркость сюжетов, масштабность героев. Эти качества присущи обычно романтикам. И действительно, исследовательница Т.П.Маевская, оценивая процессы, происходящие в прозе конца XIX века и связанные с кризисом реалистической системы, нуждавшейся в обновлении, выдвинула термин *романтический реализм*. Тенденции *романтического реализма* она различала прежде всего в творчестве трех авторов: Н.С.Лескова, В.М.Гаршина и В.Г.Короленко.

Реалистический художественный метод у Лескова ассимилировал уже названные черты романтизма: интерес к сильным характерам и неординарным обстоятельствам, которые позволяют им выявить себя вполне. От «эксклюзивного» романтического героя персонажи Лескова отличаются тем, что представляют собой не байронические уникальные «индивидуальности», а концентрированное воплощение тех черт, которые писатель считает присущими **народу в целом**, и в этом отношении предшественниками лесковских героев в русской литературе являются гоголевские казаки («Вечера на хуторе близ Диканьки» и в особенности «Тарас Бульба»). Для них характерна не расщепленность и надломленность, а цельность и сила.

Романтические установки писателя позволяли ему не связывать себя требованием массовой «типичности», которое с опаской относится даже к документальному факту, если он редок, исключителен. Отсюда – изобилие положительных героев, взятых прямо из окружающей жизни. Реализм (тот же Гоголь) в поисках идеала проходил мимо них, потому что не был ориентирован на *исключительное* в современной действительности, его интересовало *характерное*. У Лескова иной взгляд на вещи. Он рассказывает о своих удивительных чудаках, праведниках и грешниках в твердой уверенности, что в этих

людях только с наибольшей явственностью выступили наружу именно характерные черты коллективного национального типа. Такой род связи и определяет соотношение романтического и реалистического начал в прозе Лескова.

Совмещение этих двух начал сюжетно проявляется в особой роли анекдота (как отмечалось выше, своеобразной «строительной единицы» лесковского текста): **случайность** выступает как катализатор **сущностных** жизненных противоречий (В.Хализев, О.Майорова). Обильные случайности свидетельствуют о неупорядоченности жизни, которая к тому же часто сталкивается с порывами увлекающихся и самобытных героев. Эта неупорядоченность является тем единственным, что случаю неподвластно, что случай не может расстроить. Даже благоприятные неожиданности не изменяют судьбы лесковских праведников и мучеников: граф Ланской жалует орден Рыжову, но ему не на чем носить этот орден («Однодум»), царь лично интересуется судьбой Николая Фермора, не вписавшегося в коррумпированную систему («Инженеры-бессребреники»), но и царь бессилён отратить трагическую развязку. - «Не можете... не защитите...» - говорит ему Фермор.

Анекдот – частность, но такая, которая позволяет постичь некую закономерность. И сложенные из анекдотов сюжеты Лескова в целом тяготеют к притче, подсвечены лучами патериковых легенд и евангельской морали. В письме к А.С.Суворину Лесков заметил, что даже Пролог содержит массу рассказов об интересных частных случаях - «по-нашему, анекдотов». Такая же вибрирующая, живая двойственность – и в самом Прологе: рассказы о праведниках, но апокрифические (Лесков: «не священная и даже не церковная книга, а отреченная, так сказать, „отставная“»). «Народное православие» Лескова, сочувствовавшего толстовским исканиям, не совпадало с догматическим «официальным» христианством, которое сам писатель именовал «византизмом».

Герои Лескова романтичны и благодаря легендарному, «житийному» колориту повествования. А такой колорит, в свою очередь, естественно возникает там, где появляется тема *праведности* и *греха*, где встает вопрос о вневременных, исконных свойствах души человека - представителя человечества и определенного народа. Отсюда сильное воздействие Нового Завета, фольклорной и древнерусской литературной традиции, обнаружившее себя, как уже говорилось, чертами поэтики таких жанров, как былина, святочный рассказ, житие, хождение... Лесковский герой - странник и скиталец; типичная завязка – случайная дорожная встреча и завязавшийся разговор с попутчиком – создает *сказовую* ситуацию.

Сказ – стилистически маркированная речь рассказчика, социально или этнографически окрашенная – характерная манера лесковского повествования. Выше, в связи с «Левшой», уже говорилось о богатых возможностях сказовой речи, не только стилизационных, но и идеологических. Сказ позволяет создать речевой портрет говорящего и картину действительности, увиденной глазами представителя определенной социальной группы. Лексика сказа экспрессивна.

Особую нагрузку получает здесь прием *народной*, или *ложной этимологии*, где через объект «просвечивает» интерпретация: в пьесе «Расточитель» - *каменные свинтусы* [сфинксы]; в «Несмертельном Головане» - *мотариус* [нотариус]; в «Левше» - *тугамент* [документ], *клеветон* [фельетон], *публицейский* [публичный + полицейский], *Кисельвроде* [кисель + Нессельроде], *долбица* [таблица]; в «Полунощниках» - *поверхностная комиссия* и *политический компот* [верховная комиссия и политический комплот], *клюко* [клик – марка шампанского], *Ругнеда* [ругать + Рогнеда], *безбелье* [дезабилье], *выпухоль* [выпушка + выхухоль], *Паганистан* [Афганистан] *Вифлиемция* [Вифлеем + инфлюэнца] и мн. др.

Б.М.Эйхенбаум называл лесковское артистическое, игровое отношение к слову «филологизмом», синтезирующим опять-таки разные культурные традиции: лубок и икона. Писателя не раз попрекали избыточно «вычурной» речью. Однако стремление актуализировать многообразнейшие возможности русского языка – одно из проявлений неизменной и сердечной любви Лескова к «русскому духу».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Составьте библиографию новейших исследований по творчеству Лескова.
2. Охарактеризуйте социально-политическую позицию Лескова на основании его произведений. Объясните, как и почему при описании русской жизни Лесков активно использовал жанровые возможности анекдота, поэтику «случайного факта». Какие тенденции наблюдаемой действительности отражены в этом обстоятельстве?
3. В чем выразился глубоко национальный характер лесковского творчества? Как это совмещается с интересом к «вечным», евангельским темам и образам? Какие художественные источники питали прозу Лескова? Как современные исследователи квалифицируют особые свойства его реализма?
4. Какие свойства русского национального характера проявляют герои произведений Лескова? Можно ли говорить о них безотносительно как о «хороших» или «плохих»? Почему? Подтвердите примерами из произведений, по вашему выбору.
5. Что такое сказ? Проиллюстрируйте эффективность использования сказовой поэтики в «Левше». Как углубляется содержание текста при анализе его «по уровням»: герой – рассказчик – повествователь – автор?
6. Найдите самостоятельно примеры экспрессивной лексики и *народной этимологии* в рассказе «Полунощники». Покажите, как «работает» этот прием. Одинаковы ли его функции в каждом отдельном случае?
7. Вспомните евангельские притчи, мораль которых лежит в основе лесковской концепции «праведничества». В каких пунктах она не совпадает с привычным представлением о праведной жизни, удаленной от «грешного» мира? Что такое *фарисейство*? Дайте обобщенную характеристику религиозных взглядов Лескова на основании «патериковых» рассказов, повести «На краю света» и пр.
8. Объясните смысл развязки повести «Запечатленный ангел». Почему героев не смутил тот факт, что «чудо» в конце концов объяснилось самым прозаическим образом?
9. Сделайте аннотированный обзор работ, входящих в состав сборника «В мире Лескова» (М., 1983).
10. Подготовьте доклад или спецвопрос по одной из следующих тем, на выбор: «Евангельские мотивы в творчестве Лескова», «Общественно-политическая позиция Лескова в романе “Некуда”», «Функции сказа в лесковской прозе», «Творчество Лескова и фольклор», «Русское духовенство в прозе Лескова».

Библиографический список

Основной

1. Столярова И.В. В поисках идеала: Творчество Н.С.Лескова. - Л., 1978.

Дополнительный

2. В мире Лескова: сб. ст. - М., 1983.
3. Горелов А.А. Н.С.Лесков и народная культура. – Л., 1988.
4. Дыханова В.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С.Лескова. - М., 1980.
5. Семенов В.С. Николай Лесков. Время и книги. – М., 1981.
6. Троицкий В.Я. Лесков-художник. - М., 1974.

Лекция 27. Лев Николаевич Толстой (1828 – 1910)

С именем Толстого, со словом «толстовство» для нас связано представление о проповеди опрощения, жизни «своими трудами», близкой к природе и *земле*; о человеке с мужицкой бородой, в подпоясанной блузе, который идет за сохой, - таким изобразил его на своем полотне И.Е.Репин.

Граф Л.Н.Толстой по рождению был связан со знатнейшими родами России. Его мать Мария Николаевна – дочь князя Волконского и урожденной княжны Трубецкой (знаменитые, «декабристские» имена), бабка со стороны отца – урожденная княжна Горчакова. Старинный род Толстых был возведен в графское достоинство при Петре I, которому Петр Андреевич Толстой оказал крупные дипломатические услуги. После смерти преобразователя Петр Андреевич попал в опалу и умер в ссылке вместе со своим сыном. Его внук Андрей Иванович вывел в свет нескучное потомство (выжило 11 детей), и некоторые из его уже внуков стали знаменитыми: гравер и медалер Федор Петрович, вице-президент Академии художеств; писатель Алексей Константинович; забияка и скандалист, женившийся на цыганке, Федор Иванович, по прозвищу *Толстой-Американец* (о нем упомянул автор «Горя от ума»: «Ночной разбойник, дуэлист, / В Камчатку сослан был, вернулся алеутом...»)..

Николай Ильич Толстой со своей довольно обыкновенной армейской биографией немного терялся на фоне таких колоритных двоюродных братьев. Не унаследовавший от отца ничего, кроме долгов, он женился на тридцатидвухлетней дурнушке, за которой давали в приданое Ясную Поляну, и пожертвовал этому браку юношеской любовью к бедной родственнице Танечке, с детства воспитывавшейся в доме Толстых. Контур этой истории узнаются в одной из фабульных линий «Войны и мира»: Танечка превратилась в Сонечку, а прочие имена почти не изменились: княжна Марья Николаевна Болконская (Волконская) и граф Николай Ильич Ростов (Толстой).

Один за другим появились на свет Николай, Сергей, Дмитрий и четвертый, последний сын Толстых - Лев. После него родилась еще единственная сестра – Маша, и от этих родов Марья Николаевна уже не оправилась. Когда она скончалась, Левочке было два года. Образ матери в «Детстве» соткан из чужих рассказов и собственных представлений о том, какой она была, могла быть. А еще через семь лет умер и отец.

Из детских яснополянских игр Лев на всю жизнь запомнил придумку брата Николеньки о муравейных братьях и зеленой палочке. На этой палочке, зарытой им в лесу на краю оврага, была якобы написана тайна, как сделать всех людей счастливыми. Приобщенные к этой тайне составляют муравейное братство. Николенька, вероятно, слышал что-то о *моравских братьях* – средневековой секте, отрицавшей неравенство людей и власть папы. До самой смерти Лев Толстой будет верить в существование и будущую победу на земле великой истины всечеловеческой любви.

В 1844 г. Толстые переехали в Казань, под опеку проживавшей там тетушки. Лев поступил в Казанский университет, сначала на восточное отделение, потом, убедившись, что выбор неудачен, - на юридическое. Но учился без всякого желания, а через три года все бросил и уехал – сначала домой, в Ясную, потом в Москву и в 1851 г. – волонтером на Кавказ, вместе с братом Николаем. Через год он был зачислен на военную службу.

27.1. Автобиографическая трилогия Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Тема становления личности

Рассеянный образ жизни, который Толстой вел эти годы, видимая чуждость «проблемам века», что волновали тогда общество, совмещались с напряженной внутренней работой, непрерывным критическим самоанализом. Он пишет дневник, вырабатывает необъятные планы и правила жизни. Посреди самообвинений в «лени и трусости», «слабости характера», «привычке спорить» отмечено и намерение записать во всех подробностях один день своей жизни. В работе над этой идеей (сохранилась незаконченная «История вчерашнего дня») Толстой посещает мысль, что для **полного** объяснения всех чувств, побуждений и поступков нескольких часов потребуется затратить остаток жизни. Первичное художественное оформление его психологический метод, который критик назовет *диалектикой души*, получит в повести «Детство», опубликованной в 1852 г. в некрасовском «Современнике».

За «Детством» последовало «Отрочество» (1854) и «Юность» (1857). Четвертая задуманная часть, «Молодость», так и не была написана. Ее своеобразным эквивалентом стали рассказанные в романах Толстого истории Безухова, Болконского, Левина, Нехлюдова.

Автора покорило самоуправство Некрасова, который изменил название повести на «Историю моего детства». – «Кому какое дело до истории *моего* детства?» - В трилогии масса материала, почерпнутого из собственных воспоминаний, а также из жизни соседнего Толстым семейства Исленьевых. Но Л.Я.Гинзбург называет ее произведением не автобиографическим, а «автопсихологическим». Толстой намеревался создать не мемуарный документ, а повесть о поэзии детства. Ребенок – истинный, природный человек, человек как таковой, на чью личность еще только наслаиваются «воспитательные» социальные влияния. Процесс этого наслаивания, его сложное взаимодействие со становящейся индивидуальностью и является главным предметом внимания писателя.

Педагогическая концепция Толстого имеет много общего со взглядами одного из его любимых авторов – Ж.-Ж.Руссо. Вера в благую, божественную природу человека могла устоять только при условии признания, что главную массу искажений в нее вносит обработка, производимая социумом, «цивилизацией». Отсюда ясно, почему Толстой придавал такое огромное значение вопросу воспитания, к которому был совершенно равнодушен, например, Достоевский, считавший и зло, и добро прирожденными началами души (в таком случае воспитание мало что может сделать). Однако, в отличие от Руссо, Толстой не идеализирует детство и *естественного человека*: не безупречность, а способность к нравственной работе над собой, самоНЕудовлетворенность являются для него критериями здоровой личности.

Работая над трилогией, Толстой перечитывает «Капитанскую дочку» и замечает в дневнике, что пушкинская проза какая-то «голая» [событийная]: теперь «интерес подробностей чувства» сильнее интереса самих событий». В этом духе и написана трилогия. Известная статья Н.Г.Чернышевского «Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н.Толстого. Военные рассказы графа Л.Н.Толстого» (1856-57) отмечает как раз внимание к психологическим переходам, когда «одни мысли и чувства развиваются из других». Сейчас эта статья – классика, фундамент исследований по Толстому, хотя писалась она из соображений скорее дипломатических. Такие разные писатели не могли найти общего языка, и Толстой скоро разоидется с «Современником», чья идеологическая платформа казалась ему чрезмерно узкой. Но тогда Чернышевский хотел придержать при журнале талантливого автора, притом что в целом ему мало сочувствовал и полагал, будто Толстой пока разменивает свое дарование на пустяки. Чтобы не слишком покривить

душой, он высказал часть правды: отметил всё, что по чистой совести заслуживало комплимента, и благоразумно оставил при себе свое основное впечатление.

Если предшественники Толстого анализировали сформировавшееся, склонное к рефлексии сознание взрослого человека, то в «Детстве» осуществляется анализ стихийного сознания ребенка. И его внутренний мир оказывается не менее сложным.

Память сохранила душевные движения, а «сегодняшнее», повествующее «я» их оценивает, причем не всегда возможно провести отчетливую границу между *я-тогдашним* и *я-теперешним*. Память – связующее звено между ними, она обеспечивает внутреннее единство непрерывно изменяющейся, **текущей** личности. Прощаясь с матерью, Николенька плачет, «и мысль, что слезы мои доказывают мою чувствительность, доставляла мне удовольствие и отраду». Это смешанное чувство принадлежит ребенку, словесное оформление наблюдения – взрослому повествователю, память о нем – им обоим. Совершается серия призматических преломлений. Черты любимых людей смутно видятся «сквозь воспоминания, как сквозь слезы».

Детские переживания получают для читателя неотразимую психологическую достоверность, потому что воспроизводятся в присутствии им масштабе. Горести и радости десятилетнего человека взрослым кажутся пустячными, когда они оценивают их с собственной, сегодняшней точки зрения, - этой подмены мы не находим у Толстого. Конфуз Николеньки на балу – драная перчатка, испорченная мазурка – рождает в его душе отчаяние, соразмерное отчаянию взрослого человека, пережившего крушение своих социальных притязаний: «Господи! за что ты наказываешь меня так ужасно!.. Все презирают меня и всегда будут презирать... мне закрыта дорога ко всему: к дружбе, любви, почестям... всё пропало!» И вечером этого же дня он не помнит себя от счастья, потому что девочка, которая ему нравится, предложила перейти на «ты» (гл. XXII-XXIII). Более сильных и чистых переживаний не способен испытать взрослый человек по поводам, «объективно» гораздо важнейшим: Толстой не признает такой «объективности», которая выносит оценку факта в отрыве от его психологического значения.

В «Детстве» уже прорисовываются очертания важнейших для Толстого вопросов: его взгляды на воспитание тесно увязываются с анализом феномена *конформности*, социальной адаптации, которую писатель всю жизнь считал самым страшным механизмом моральной инерции. Воспитание включает в себя выработку необходимых навыков приспособления к требованиям общества, но если нравственный уровень общества ниже уровня природной, «стихийной» личности ребенка, то *воспитание* оборачивается *развращением*. Это тем более поучительно, что повесть Толстого посвящена «золотому» дворянскому детству - **наилучшему** из того, что могла дать жизнь ребенку: воспоминания автора не содержали таких печальных страниц, которыми могли поделиться, например, Некрасов, Салтыков, Достоевский, Помяловский... Семейство из благополучнейших, где детское сознание не травмируется впечатлениями произвола, деспотизма, жестокости, - и всё же...

К именинам бабушки Николенька решает написать стихи. Против его ожидания, стихи не идут (Толстой всю жизнь питал недоверие к рифмам и смутное подозрение, что поэт подчиняет смысл созвучиям, пишет не то, что хочет, а мелодично звучащую ложь). Николенька ищет рифму к слову *утешать*, но ни *играть*, ни *кровать* не подходят – и он вынужденно останавливается на словах: «И любим, как родную мать». Внутренний голос говорит ему, что это неправда, что нельзя любить бабушку (да и никого), как мать, - но уже поздно. Когда он вручает стихи бабушке, ему кажется, что неискренность будет замечена всеми, его упрекнут, накажут, - однако ничего такого не происходит: его хвалят, целуют (гл. XVI)... Это один из первых уроков лицемерия, который не может не получить ребенок в тот момент, когда он чувствует, что ложь есть неременный элемент «взрослой» жизни: она обязательна до того, что проходит одобренной или незамеченной.

Много серьезнее внутренний конфликт, пережитый героем, когда он в подражание старшему мальчику издевается над беззащитным Иленькой (гл. XIX). В какой-то момент

он чувствует, что это не смешно и не весело, но желание быть заодно с кумиром пересиливает. Сейчас рассказчик не в силах понять, как он, жалевший щенят и галчат, мог тогда не пожалеть плачущего Иленьку. – «Неужели это прекрасное чувство было заглушено во мне любовью к Сереже и желанием казаться перед ним таким же молодцом, как и он сам? Незавидные же были эти любовь и желание казаться молодцом!»

С таких мелочей начинается отказ от собственной совести, привычка следовать за группой, некритично перенимать ее мнения и поведение, - привычка, которая приведет героев позднего Толстого на определенном этапе жизни к нравственной катастрофе.

Отрочество во второй повести трилогии – качественно новая ступень формирования личности, трудное, переходное время, когда в человеке пробуждается многое, еще ему непонятное, и он стоит перед этим непонятным - обычно в одиночестве. Здесь и вполне еще детская ненависть к француз-губернеру, и детские мечты о геройских подвигах на войне, о благодарности государя, которому отрекомендуют «известного героя Николая», и о том, как в виде милости «герой Николай» получит от государя позволение «уничтожить врага своего, иностранца Сен-Жерома». – «Я грозно останавливаюсь перед Сен-Жеромом и говорю ему: «Ты сделал мое несчастье, à genoux <на колени>!» Но вдруг мне приходит мысль, что с минуты на минуту может войти настоящий Сен-Жером с розгами...» - Или, для разнообразия, Николенька рисует себе картину собственной смерти, ужас и отчаяние ненавистного губернера (гл. XV)...

Но ни в чем так не проявляет себя особая окраска отрочества, как в соединении рефлексии над отвлеченными вопросами о счастье, смерти, вечности и пр. – с попыткой ее немедленного практического приложения и наивной уверенностью, что эти «великие и полезные» соображения суть открытия не только для себя, но для человечества. И смешат, и трогают, и подкупают страницы, где герой описывает, как ему впервые приходит в голову, что человек может быть счастлив только в настоящем, и под влиянием этой мысли бросает уроки и валяется на постели, читая роман и поедая пряники с медом. Он придумывает нарисовать жизнь и вечность в виде овала с отходящей от него чертой – и ему кажется, что эта геометрия есть убедительнейшее доказательство бессмертия души, потому что ничто не мешает провести эту черту с обеих сторон – и «какая же может быть вечность с одной стороны»? А то Николенька увлекается идеей солипсистов, что всё сущее – лишь образы сознания; и начинает быстро оглядываться назад, «надеясь врасплох застать пустоту там, где меня не было» (гл. XIX).

Какая-то часть этой детскости сохранится не только в юные годы, когда Иртенев будет так же простодушно мечтать, как он сделается сильнее всех, выжимая каждый день гири большего и большего веса, - но (как справедливо замечает повествователь) даже и в старости, потому что «нет человеческого существа и возраста, лишённого этой благодетельной, утешительной способности», и эпохи жизни различаются лишь характером этих мечтаний.

Мечты юности, по Толстому, - жажда любви, славы, счастья и совершенствования. Но глава «Что я считаю началом юности», открывающая заключительную часть трилогии, ведет отсчет от совершенно определенного события – завязавшейся дружбы с Дмитрием Нехлюдовым, установления первого человеческого контакта, основанного **на осознанном духовном родстве**.

В творчестве Толстого присутствует сквозной, отчасти автобиографический герой, с которым автор делится своими, пережитыми на каком-то этапе, чувствами и мыслями: Иртенев, Оленин, Безухов, Левин... Нехлюдов – фамилия повторяющаяся. В «Юности» это – друг героя. В «Записках маркера» (1855) выведен тоже Нехлюдов, только не Дмитрий, а Анатолий (как бы его брат), своеобразный вариант судьбы светского юноши, который не успевает вовремя опомниться, и решительную точку в затянувшем его процессе внутреннего опустошения ставит только самоубийство. Дмитрий появляется снова в рассказе «Утро помещика» (1856), где делает неловкие, но благонамеренные попытки реформы крестьянского быта; в «Люцерне» (1857) Толстой от его лица

рассказывает один эпизод собственной жизни. Затем в «Воскресении» (1899) мельком упоминается, что Иртеньев уже умер; зато князь Нехлюдов живет и здравствует – правда, только телесно, потому что забыты добрые порывы молодости и принята привычка жить «как все». Только на краю нравственной пропасти, которую ему случайно довелось увидеть, герой пробуждается. *Нехлюдов, Иртеньев* – это не столько ипостаси личности автора, сколько собирательный портрет современного молодого человека со здоровыми моральными задатками, однако незаметно размываемыми конформизмом.

Многие сорняки, посаженные в душу героя в детстве и отрочестве, уже успели прорасти. Самым пагубным понятием, привитым воспитанием, повествователь называет *comme il faut*. По убеждению молодого Иртеньева, люди *comme il faut* отличаются от людей *comme il ne faut pas* <несветских> отличным французским прононсом, красивыми ногтями, умением кланяться, танцевать, разговаривать – и, наконец, равнодушным выражением «изящной, презрительной скуки». Лучшее время жизни он растрчивает на приобретение этих бесценных качеств, мучится, завидует более, на его взгляд, *комильфотным* товарищам; свысока третирует *некомильфотных*; всячески лелеет мелочное тщеславие и глупость... А между тем сейчас, когда он вспоминает об этом и думает, к чему же готовил себя подобным образом, то не может не признаться, что если бы на том свете ему был задан вопрос, кто же он такой, то ему оставалось бы только сказать: человек с хорошим французским выговором и маникюром. С такой девальвации нравственных ценностей и начинается история «болезни души» толстовского героя, так богато одаренного природой.

В трилогии, таким образом, две переплетающиеся темы. Первая связана с традицией *романа воспитания / «антивоспитания»*, наблюдающего социальную шлифовку личности. Вторая – с изучением особенного психологического статуса разных возрастов жизни, где также есть и хорошее, и дурное; то и другое – человечески общезначимое. Молодости присуща аффектация, единственное в своем роде совмещение искренности свежих чувств с актерством, происходящим от эстетического восприятия жизни как сцены, где надо красиво сыграть роль и заслужить награду – аплодисменты публики. Юноша очень озабочен впечатлением, которое он производит, своим отражением в чужих глазах – не только родных и друзей, но даже случайных зрителей. Так, возвращаясь от исповеди (гл. VIII), умиленный Иртеньев хочет покрасоваться своими возвышенными переживаниями и тонкой душой перед извозчиком, но натывается на прохладный ответ: «А что, барин, ваше дело господское». Это замечание обнажает театральную позу героя, самолюбование, уничтожающее непосредственность чувства – самое ценное, что было в нем. Неспроста повествователь сравнивает «благородно-самодовольные порывы юности» с нераспустившимся сорванным цветком (гл. XXI).

27.2. Особенности психологизма Толстого

Достоевского привлекали кричащие диссонансы и напряжение полярных сил в душе человека – вообще, любого человека. Персонажи Достоевского выглядят как точки приложения этих сил, живые иллюстрации двойственности людской природы.

Тургенев живописно рисовал тонкие и мягкие оттенки индивидуального чувства, которое наиболее типичным для этого автора образом предстает в своем синтетическом выражении («предметно-итоговый психологизм»), в сумме внешних признаков, когда по жестам, мимике, звучанию голоса и пр. читатель должен ощутить состояние героя.

Психологизм Толстого – преимущественно аналитический, «объясняющий». Он подразумевает активное присутствие в тексте автора, комментирующего душевные движения героя. Вместе с тем главным качеством внутреннего мира предстает текучесть.

Внимание Толстого, по точному выражению Чернышевского, «обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других <...>, подчиняясь влиянию

воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; <...> сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем». Иными словами, Толстого интересует сам «психический процесс» - *диалектика души*, зачатки которой Чернышевский видит в прозе М.Ю.Лермонтова.

Из иностранных авторов – предшественников Толстого – можно указать на Стендаля, а особенно на любимца Толстого, Л.Стерна. В «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» Стерн в свойственной ему иронически-парадоксальной манере демонстрирует плотные сети всеобъемлющих связей между каждым и любым моментами человеческой жизни. В итоге повествование постоянно петляет, кружится, забегает вперед, возвращается назад... и после сотен страниц герой все еще никак не достигнет пятилетнего возраста, потому что каждое микро-событие его биографии обрастает подробными объяснениями-отступлениями.

В романе «Воскресение» появится знаменитая итоговая формула Толстого: «люди как реки». Химический состав воды (= природа человека) неизменен. Но не существует какой-то «воды вообще». «Вода вообще», «человек вообще» - это абстракция. Есть конкретный человек, он живет, меняется, - как течет река. И в каждой точке времени и пространства они разные. – «Каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою».

Образ реки содержит реминисценцию - афоризм Гераклита: «Нельзя войти в одну и ту же реку дважды». Даже еслиходишь в том же самом месте, тебя омывает уже другая вода, а той, прежней, нет: она утекла и не вернется. Строго говоря, нельзя и единожды войти в одну и ту же реку: ведь вода течет непрерывно. В каждый миг река и человек одновременно тождественны и нетождественны сами себе. Человек помнит себя в детстве – это был он или не он? За это время успели полностью обновиться даже клетки его организма, сохранилась только память, которая подтверждает: да, он - только *он-другой*. Но процесс изменения не дискретен, а совершается непрерывно, каждое мгновение. По Толстому, именно это и составляет сущность психической жизни человека: скольжения, перетекания, переходы.

При этом анализ обнаруживает сложность, «многосоставность» переживания; каждый из его «компонентов» течет и скользит. Внутренний мир предстает как меняющийся и многослойный в одно и то же время.

Так, «Детство» открывается картиной утреннего пробуждения Николеньки. Первое его чувство – досада на дядьку-немца, который разбудил его, ударив хлопучкой по мухе. Досада немедленно выражается в оценке: «противный человек» - и тут же кажутся противными и его халат, и шапочка, и кисточка.

Немец начинает будить Николеньку «добрым немецким голосом», щекотать его. Этот голос и ласка тут же изменяют настроение Николеньки («Какой он добрый и как нас любит, а я мог так дурно о нем думать!»). Раскаяние вызывает новый прилив досады: на себя, но и на Карла Иваныча тоже - только природа ее уже другая. Николенька досадует не на «противного человека», а на человека, который послужил невольной причиной его дурных мыслей и раскаяния. Ему хочется плакать, но одновременно он с трудом удерживается от смеха, вызванного щекоткой. Этот диссонанс создает мгновенное расстройство нервов, и Николенька со слезами кричит: «Ach, lassen Sie, Карл Иваныч!»

Удивленный немец начинает с беспокойством спрашивать, что случилось; мальчику делается совестно, и он не понимает, как за минуту перед тем мог не любить Карла Иваныча: теперь и халат, и шапочка, и кисточка кажутся ему милыми, а кисточка даже явно доказывает доброту ее хозяина. В объяснение своих слов он придумывает плохой сон, а когда немец начинает утешать его, выдуманный сон получает видимость

реальности, и Николенька опять начинает плакать – уже от тяжелых мыслей, вызванных этой фантазией. Но входит другой дядька, при котором «совестно плакать», притом в окно светит солнышко, а брат Володя весело смеется. И Николенька «совсем развеселился».

Сложной рефлексией соединяются мысли и переживания героя на похоронах матери (гл. XXVII). Искреннее горе не мешает Николеньке беспокоиться о том, чтобы не испачкать новое платье. Он грустен, но ему «совестно вспомнить эту грусть, потому что к ней всегда примешивалось какое-нибудь самолюбивое чувство: то желание показать, что я огорчен больше всех, то заботы о действии, которое я произвожу на других, то бесцельное любопытство, которое заставляло делать наблюдения над чепцом Мими и лицами присутствующих. Я презирал себя за то, что не испытываю исключительно одного чувства горести, и старался скрывать все другие; от этого печаль моя была неискренна и неестественна. Сверх того, я испытывал какое-то наслаждение, зная, что я несчастлив, старался возбуждать сознание несчастья, и это эгоистическое чувство больше других заглушало во мне истинную печаль».

Николенька не лицемер, а сердечный, добрый мальчик, который был горячо привязан к матери: сложная смесь «наслоений», описанная Толстым, не отменяет подлинности его чувства, а только подтверждает ее, потому что жизнь не знает «чистых» абстрактных переживаний.

Психологическое время у Толстого начинает дробиться, растекаться. Праскухин, один из героев «Севастопольских рассказов», видит упавшую рядом с ним бомбу, и на фоне чувства ужаса в его сознании проносится целый вихрь «мыслей, надежд, воспоминаний»:

« - Кого убьет – меня или Михайлова? Или обоих вместе? А коли меня, то куда? в голову, так все кончено; а ежели в ногу, то отрежут, и я попрошу, чтобы непременно с хлороформом, - и я могу еще жив остаться. А может быть, одного Михайлова убьет, тогда я буду рассказывать, как мы рядом шли, и его убило и меня кровью забрызгало. Нет, ко мне ближе – меня.

Тут он вспомнил про двенадцать рублей, которые был должен Михайлову, вспомнил еще про один долг в Петербурге, который давно надо было заплатить; цыганский мотив, который он пел вечером, пришел ему в голову; женщина, которую он любил, явилась ему в воображении, в чепце с лиловыми лентами; человек, которым он был оскорблен пять лет тому назад и которому он не отплатил за оскорбление, вспомнился ему...»

В это мгновение раздается взрыв, и Праскухин слышит толчок в грудь. Он думает, что контужен, хочет и не может пошевелиться; видит, как мимо идут солдаты и бессознательно их считает; видит огонь выстрела и гадает: мортира или пушка? испытывает прилив страха, безуспешно пробует крикнуть, чувствует сухость во рту, жажду, ощущение мокрого на груди («Верно, я в кровь разбился, как упал»), стонет; в глазах его прыгают красные огни, и чудится, будто на него кладут камни. Он делает усилие, чтобы их раздвинуть, вытягивается – и все исчезает. - «Он был убит на месте осколком в середину груди».

Описание растягивается на полторы страницы, между тем проходит всего несколько секунд. Важно иметь в виду, что это иной случай, чем у Достоевского. Приводившаяся в пример сцена с горящими в камине деньгами («Идиот») нарушает фактическую достоверность: физическое время не могло так замедлиться, но Достоевского это не интересует, его время – **условно-символическое**. Другое дело Толстой. Внутреннее время героя не только субъективное, но, как уже было сказано, **многослойное**: мысли и чувства, в авторском повествовании развернутые «в линию», в сознании пробегают параллельно и с лихорадочной скоростью. Поэтому субъективное время у Толстого не условное, а «достоверное».

Вербальным, словесным эквивалентом *диалектики души* является прием, который в XX веке получил название **поток сознания**. На эксплуатации его во многом построили

свою литературную славу такие авторы, как Дж. Джойс и М.Пруст, школа французского «нового романа». Внутренний монолог строится на принципиально иных основаниях, чем внешний; притом именно он-то и отражает сознание в полной мере. *Внешняя речь* ориентирована на слушателя, имеет в виду его, слушателя, восприятие и установки, добивается на него воздействовать. Она логически выстроена. *Внутренняя речь* – это не Я + Другой, а просто Я. Она не нуждается в логических связках, ее ассоциативные переходы не обязаны быть общепонятными. Она вообще ничего не «обязана» и потому не ограничена в своей возможности отразить состояние души. Поток сознания не прекращается ни на минуту, его можно остановить на несколько секунд только специальным волевым усилием – а потом все равно включается беспорядочное движение обрывочных фраз, образов, ассоциаций, эмоций...

Классическим примером являются последние монологи Анны Карениной. Она едет к Облонским и думает о своем несчастье, попутно читая вывески; вызванные внешними впечатлениями (здесь выделено курсивом) мгновенные представления и воспоминания сплетаются с ее невеселыми мыслями:

«Кантора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли всё. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. *Филиппов, калачи.* Говорят, что они возят тесто в Петербург. Вода московская так хороша. А мытищинские колодцы и блины». И она вспомнила, как давно, давно, когда ей было еще семнадцать лет, она ездила с теткой к Троице. «На лошадях еще. Неужели это была я, с красными руками? Как многое из того, что тогда мне казалось так прекрасно и недоступно, стало ничтожно, а то, что было тогда, теперь навеки недоступно. Поверила ли бы я тогда, что я могу прийти до такого унижения? Как он будет горд и доволен, получив мою записку! Но я докажу ему... *Как дурно пахнет эта краска.* Зачем они все красят и строят? *Моды и уборы*», - читала она. *Мужчина поклонился ей.* Это был муж Аннушки. «Наши паразиты», - вспоминала она, как это говорил Вронский. – «Наши? почему наши? Ужасно то, что нельзя вырвать с корнем прошедшего. Нельзя вырвать, но можно скрыть память о нем. И я скрою». И тут она вспомнила о прошедшем с Алексеем Александровичем, о том, как она изгладила его из своей памяти. «Долли подумает, что я оставляю второго мужа и что я поэтому, наверное, неправa. Разве я хочу быть правой! Я не могу!» - проговорила она, и ей захотелось плакать. Но она тотчас же стала думать о том, чему могли так улыбаться *эти две девушки.* «Верно, о любви? Они не знают, как это невесело, как низко... *Бульвар и дети. Три мальчика бегут, играя в лошадки.* Сережа! И я все потеряю и не возвращу его. Да, все потеряю, если он не вернется. Он, может быть, опоздал на поезд и уже вернулся теперь. Опять хочешь унижения! – сказала она самой себе...»

Еще заметнее ассоциативный принцип выступает при ослаблении логических контролирующих механизмов: в состоянии дремоты, лихорадки и пр. Сцепления образуются по произвольным, даже звуковым сходствам. Засыпающий Николай Ростов видит белое пятно на бугре и почему-то припоминает, как будет *пятно* по-французски. Выстраивается фонетическая цепочка: *эн таш - не таш - Наташа - ташка* <гусарская сумка>:

«Должно быть, снег – это пятно; пятно – une tache, - думал Ростов. – Вот тебе и не *таш...*»

«Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидел государя!) Наташку... ташку возьми... <...> Да, бишь, что я думал? – не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то – это завтра. Да, да! На ташку, наступить... тупить нас – кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь – государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное – не забывать, что я нужное-то думал, да. На – ташку, нас – тупить, да, да, да. Это хорошо».

Толстого интересует не только диалектика индивидуального, уникального сознания, но и общие для всех людей механизмы определенных психических состояний. То и другое может изображаться одновременно. Сны героев характеризуют их личность и текущий психологический статус (как это было и у предшественников Толстого); но они гораздо больше похожи на путаные, неясные сны обычных людей - не литературных персонажей. Рядом с ними видения Раскольникова, Веры Павловны и т.п. начинают казаться несколько «сочиненными». Мысли умирающего князя Андрея прерываются слухо-моторными галлюцинациями, «звукоживописными образами болезненного угнетения» (И.В.Страхов):

«Князь Андрей услышал <...> какой-то тихий, шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: «И пити-пити-пити» и потом «и ти-ти» и опять «и пити-пити-пити» и опять «и ти-ти». Вместе с этим, под звук этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовал, что над лицом его, над самой серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок. Он чувствовал (хотя это и тяжело ему было), что ему надо было старательно держать равновесие, для того чтобы воздвигавшееся здание это не завалилось; но оно все-таки заваливалось и опять медленно воздвигалось при звуках равномерно шепчущей музыки. «Тянется! тянется! растягивается и все тянется», - говорил себе князь Андрей. Вместе с прислушаньем к шепоту и с ощущением этого тянущегося и воздвигающегося здания из иголок князь Андрей видел урывками и красный, окруженный кругом свет свечки и слышал шуршанье тараканов и шуршанье мухи, бившейся на подушку и на лицо его. И всякий раз, как муха прикасалась к его лицу, она производила жгучее ощущение; но вместе с тем его удивляло то, что, ударяясь в самую область воздвигающегося на лице его здания, муха не разрушала его. Но, кроме этого, было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его.

«Но, может быть, это моя рубашка на столе, - думал князь Андрей, - а это мои ноги, а это дверь; но отчего же все тянется и выдвигается и пити-пити-пити и ти-ти – и пити-пити-пити...» - Довольно, перестань, пожалуйста, оставь, - тяжело просил кого-то князь Андрей».

Аналитический метод не исключает наличия психологических штрихов, косвенно (без авторских комментариев) характеризующих переживания героев. Наташа Ростова, слоняясь по тихому сонному дому, механически повторяет название острова: «Мадагаскар». За этим бессмысленным словом – неприкаянность, чувство пустоты, наступившее после разлуки с князем Андреем. Вообще не может быть логически объяснен (но от этого не утрачивает психологической убедительности) перелом в настроении героя повести «Отрочество»: нанимая извозчика, он побаивается, что его могут завести в глухой переулочек и ограбить. Но по дороге замечает, что спинка дрожек обита той же «зеленоватенькой» материей, из которой сшит армяк извозчика: «это обстоятельство почему-то успокоило меня, и я уже не боялся».

Жест, мимика, интонация, взгляд могут быть более насыщены, чем слово. Диалог Толстого антидраматургичен, центр тяжести переносится на невербальные компоненты. Николай Ростов целует руку Сони и называет ее «вы» - «Но **глаза** их, встретившись, **сказали друг другу «ты» и нежно поцеловались**. Она **просила** своим **взглядом** у него **прощения** за то, что в посольстве Наташи она смела напомнить ему о его обещании **и благодарила** его за его любовь. Он своим **взглядом благодарил** ее за предложение свободы **и говорил**, что, так ли, иначе ли, он никогда не перестанет любить ее, потому что нельзя не любить ее».

Только А.П.Чехову удастся впоследствии достигнуть в драме, при помощи особой атмосферы, того «подтекстового» эффекта, которого достигают подобные диалоги у Толстого. Несостоявшемуся объяснению в любви Лопухина и Вари («Вишневый сад») предшествует сцена между Кознышевым и Варенькой в «Анне Карениной»: они собирают грибы в лесу, и Кознышев подбирает слова признания. Варенька, не выдержав молчания, спрашивается, нашел ли он что-нибудь. Кознышеву досадно, что она заговорила о грибах,

но он отвечает. Опять повисает пауза. Варенька ждет и боится его объяснения; Кознышев собирается с духом, но вместо этого почему-то спрашивает:

« - Какая же разница между белым и березовым?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

- В шляпке нет разницы, но в корне.

И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее пред этим до высшей степени, стало утихать».

Л.Я.Гинзбург характеризует психологический анализ Толстого как «вскрытие бесконечно дифференцированной обусловленности поведения». Механизмы подсознательного вытеснения, подводные течения разговора, укрупненные детали наряду с *потоком сознания* будут впоследствии позаимствованы из художественной практики Толстого искусством XX века.

После начала Крымской войны, заставшей Толстого в Дунайской армии, он приехал в Севастополь (ноябрь 1854).

27.3. Проблемы «человек и война», «природа и цивилизация» в повестях и рассказах Толстого

Военная тема начинается у Толстого с «кавказского» рассказа «Набег» (1853); позднее появятся «Рубка леса» (1855) и «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный» (1856). Трилогия «Севастопольские рассказы» (1855-56) ставит ряд вопросов: человек перед лицом смерти, храбрость истинная и ложная; и главное - противоестественность войны. Не только военные рассказы В.М.Гаршина, «Красный смех» Л.Н.Андреева, но вся, к несчастью такая богатая военная проза конца XIX - XX века: Стивен Крейн, Хемингуэй, Ремарк, Быков, Бондарев и др. - создавалась хотя и на новом горьком опыте, но с неизменной памятью о Толстом. После него, да еще Стендаля с его «Пармской обителью» (1839) уже невозможно было писать о войне, не видя того, что увидели они.

Композиция трилогии - «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года» - подчинена принципу постепенного укрупнения планов: панорамный, средний, близкий. И еще меняется от начала к концу внутренний настрой повествователя, мысли и чувства, пробужденные в нем эпопеей Севастополя.

Тема первого очерка – спокойный, мужественный героизм защитников города. Автор создает «эффект присутствия» при помощи особой формы повествования: не от первого и не от третьего, а от второго лица («вы») и глагольных форм повелительного наклонения, будущего и настоящего времени: *Вы подходите... взгляните ближе, и вы поймете... напрасно вы будете искать... сходите на бастионы, посмотрите... или лучше, зайдите прямо напротив в этот дом...* и т.п. Повествователь как будто ведет читателя за собой. Пафос «Севастополя в декабре» - патриотический.

Но в следующем рассказе («шесть месяцев прошло...») интонация иная. Он открывается рассуждением о тысячах людских самолюбий, которые успели за это время обидеться, или удовлетвориться, или успокоиться в объятиях смерти, - а все так же смотрят из амбразур жерла пушек, и «вопрос, не решенный дипломатами, еще меньше решается порохом и кровью».

Толстой здесь, кажется, впервые применяет один из любимых своих риторических приемов: акцентированно-наивное, доводящее до абсурда рассуждение. Если бы воюющие стороны согласились отпустить по одному солдату из каждой армии, разве это не безразлично для военного результата? А потом можно было бы отослать другого, третьего... и наконец, **«ежели уже действительно сложные политические вопросы**

между разумными представителями разумных созданий должны решаться дракой, пускай бы подрались два солдата – один бы осаждал город, другой бы защищал его. <...> Отчего не сто тридцать пять тысяч против ста тридцати пяти тысяч? <...> Отчего не один против одного? <...> Никак одно не логичнее другого. Последнее, напротив, гораздо логичнее, потому что человечнее».

Таким образом, военная тема у Толстого неотделима от темы ненавистной ему псевдо-цивилизации, извратившей естественные чувства и здравый смысл людей.

И еще интересует Толстого поведение человека на войне. Война не меняет сущности людей: они живут, в общем, свойственными им интересами, но опасность лучше показывает, каковы эти интересы. Герой «Севастополя в декабре месяце» – солдатская масса; «Севастополь в мае» показывает офицерскую среду, ее отдельных представителей: штабс-капитан Михайлов, ротмистр Праскухин, молоденький юнкер Пест, блестящие адъютанты Калугин и Гальцин... Особую мрачную тональность картине придает, по мнению А.В. Гулина, то, что здесь дана сумма раздробленных отражений войны во внутренней жизни разных людей, и эти «фокусы» эгоцентричны, неспособны выйти за собственные пределы (в отличие от того, что наблюдалось в первом очерке).

Заботы о наградах и карьере, страх за себя, тщеславие, вынуждающее скрывать то и другое, – всё это далеко от того, что повествователь наблюдает у солдат: для них война – тяжелая, грязная, но необходимая работа. В их мужестве нет ничего нарочитого, показного – в отличие от демонстративного поведения людей из «общества», которые больше пуль и бомб боятся того, что о них скажут. Калугин ползком пробирается по траншее, но, заслышав впереди шаги, быстро разгибается и идет неспешно, «бодро побрякивая саблей». Еще в рассказе «Рубка леса» герой-юнкер признавался, как во время обстрела он с трудом скрывал страх, обмениваясь с приятелем небрежными фразами, – и все эти фразы показались ему «невыносимо глупыми» после досадливого восклицанья солдата в сторону упавшего ядра: «Тьфу ты, проклятый! трошки по ногам не задела». Толстой не отрицает храбрости Калугина и ему подобных, но природа этой храбрости иная, мало ему импонирующая, как всё ненатуральное.

Война в изображении Толстого лишается всякого романтического флера. Сумятица боя, страх, страдания, смерть показаны как бы из самой гущи драматических событий, в момент их совершения, и оголяется чудовищная, противоестественная бессмыслица происходящего. Человек теряет свои главные человеческие преимущества: способность что-либо понять, осмыслить, сделать выбор; его затягивает в кровавую мясорубку, где все случается хотя и **через** него, но **помимо** него; он – инструмент, орудие. Даже первичное осознание событий запаздывает, мозг фиксирует только лихорадочное мелькание элементарных зрительных, слуховых и пр. впечатлений. Потерянность молоденького юнкера в атаке передается автором при посредстве серии неопределенных и вопросительных местоимений, которые обрывают незаконченные фразы:

«Пест был в таком страхе, что он решительно не помнил, **долго ли? куда? и кто, на что?** Он шел как пьяный. Но вдруг со всех сторон заблестело миллион огней, засвистело, затрещало **что-то**; он закричал и побежал **куда-то**, потому что все бежали и все кричали. Потом он спотыкнулся и упал на **что-то** – это был ротный командир (который был ранен впереди роты и, принимая юнкера за француза, схватил его за ногу). Потом, когда он вырвал ногу и приподнялся, на него в темноте спиной наскочил **какой-то** человек и чуть опять не сбил его с ног, **другой** человек кричал: «*Коли его! что смотришь?*» **Кто-то** взял ружье и воткнул штык во **что-то** мягкое. «Ah! Dieu!» – закричал **кто-то** страшным, пронзительным голосом, и тут только Пест понял, что он заколол француза».

Только на краткий миг Песту дано вернуться к *себе-природному* от себя-«цивилизованного», по-человечески отреагировать на этот ужас: «Холодный пот выступил у него по всему телу, он затрясся, как в лихорадке, и бросил ружье. Но это продолжалось

только одно мгновение; ему тотчас пришло в голову, что он герой. Он схватил ружье и вместе с толпой, крича «ура», побежал прочь от убитого француза...»

Развитие этой ситуации находим позднее в рассказе В.М.Гаршина «Четыре дня». Его единственное содержание, в сущности, составляет как раз моральная рефлексия героя над совершенным в бою убийством.

Миниатюрная 14-я глава - один-единственный абзац - передает главную мысль Толстого через своеобразный публицистический пейзаж-антитезу:

«Сотни свежих окровавленных тел людей, за два часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких надежд и желаний, с окоченелыми членами, лежали на росистой цветущей долине, отделяющей бастион от траншеи, и на ровном полу часовни Мертвых в Севастополе; сотни людей – с проклятиями и молитвами на пересохших устах – ползали, ворочались и стонали, - одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта; а все так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горою, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и все так же, как и в прежние дни, обещая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплыло могучее, прекрасное светило».

Здесь узнаются мотивы лермонтовского стихотворения «Валерик»: как прекрасен Божий мир, и во что превратило его безумие человека!

В заключение Толстой подчеркивает, что не собирался выводить хороших и плохих, правильно и неправильно ведущих себя героев. Единственный «герой» трилогии – правда.

И еще с новой стороны эта правда о войне предстает в последнем очерке. Он ближе всего к традиционному рассказу, здесь есть единая сюжетная линия. За день до сдачи Севастополя туда прибывают два брата Козельцовы. Старший, опытный боевой офицер, возвращается во фронт после госпиталя; младший, Володя, только что выпущен из училища и едет на войну с детской жадной подвига. Он знает, конечно, что на войне убивают, но и сама смерть в его грезах видится героической, красивой. Чувства Володи искренни, но его книжный образ войны не имеет ничего общего с ужасной и простой реальностью. Не будет ни картинной вылазки с обнаженной саблей, ни красивых прощальных слов – просто его спутник, выглянув из траншеи, увидит «что-то в шинели», ничком лежащее на том месте, где только что стоял Володя. Бессмысленно оборвана цветущая молодая жизнь. Этот сюжетный ход Толстой позднее использовал в «Войне и мире» (гибель Пети Ростова).

В 1857 году писатель совершил первое заграничное путешествие. Незначительный случай, который произошел с ним в Швейцарии, лег в основу рассказа «Люцерн» (1857), который сам автор считал «дельным»: этот пустячный эпизод жизни, по мысли Толстого, отразил важнейшее содержание современной цивилизации.

Тональность «Люцерна» задается с первых описаний, противопоставляющих «свободную красоту» природы с ее богатыми оттенками «бедным, пошлым людским произведениям»: прямой, как палка, набережной модного курорта, его четверугольным домам и крашеным лавочкам. Такими же артефактами выглядят и обитатели гостиницы, проезжие англичане: «со всех сторон блестят белейшие **кружева**, белейшие **воротнички**, белейшие **настоящие** и **вставные зубы**, белейшие **лица** и **руки**». Живое эмоционально «убито» стерильным цветом, беспорядочно перемешано с мертвым, и оттого мертвеет само.

На какие-то минуты это мертвенное общество оживает, покоренное голосом бродячего певца. Но когда песня смолкает, слушатели расходятся, и никто не бросает ему ни единой монетки. Это событие (считает повествователь) важнее всех фактов, о которых кричат газеты и пишет история, даже важнее войн, которые ведут европейские страны в Китае и Африке. Зло было всегда. Но зло себялюбия и равнодушия, по Толстому, есть

продукт определенной ступени цивилизации, и недаром оно проявилось в самой цивилизованной стране мира (с образом Швейцарии, как уже говорилось, сопрягается представление о высокой культуре и передовой политической системе). Общество поощряет миссионерство и филантропию, но его члены «не имеют человеческого сердечного чувства на личное доброе дело». (Герой Достоевского еще не сказал свои слова: «чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей <...> порознь, как отдельных лиц».) Ни в какой глухой деревне не могли бы так бессердечно оттолкнуть нищего певца, как это сделали здесь, в самом сердце «цивилизации».

Такое бессердечие говорит о полной утрате способности живого сочувствия, а это главный источник зла. Почему рассказчика оно поражает больше, чем газетные известия о жертвах военных экспедиций? Потому что неспособность чувствовать в человеке человека – причина, а всё остальное, в том числе войны, – только следствие. Страшно убить такого же, как ты сам, **человека**, но вполне можно уничтожить безличного **противника**.

Так что же мы называем цивилизацией, прогрессом общества? Можно ли говорить о прогрессе, когда распадаются человеческие связи? Стоит ли культивировать такую «цивилизацию» и радоваться ее успехам?

Но негодующему рассказчику почему-то никак не удается заставить маленького певца «разделить свою злобу на обитателей Швейцергофа». И постепенно, остывая, он начинает понимать, что в самом негодовании его было много рисовки, фальшивого желания покрасоваться благородным чувством. Натянутость притязаний князя Нехлюдова на демократизм видна, когда он демонстративно сажает певца рядом с собой, но грубо обрывает забывшегося, по его мнению, лакея. К его начальному хорошему побуждению примешалась ложь и принесла свои плоды: выводы героя тоже оказались, как он постепенно понимает, «и ложны и справедливы», потому что относятся только к одной стороне многосторонней истины.

Его возмущение против сытых и равнодушных туристов выросло из уверенности, что им хорошо, а странствующему музыканту плохо. Значит, он отождествил благо и зло с богатством и бедностью. Но почему он принял это за аксиому? «Цивилизация – благо, варварство – зло; свобода – благо, неволя – зло». Но кто определит, что есть цивилизация, или свобода, или счастье? «И где границы одного и другого?» Кто может взвесить меру счастья в душе богатого лорда и нищего певца, который не знает «ни злобы, ни раскаяния»? И может быть, само это столкновение нужно было не для того, чтобы Нехлюдов мог вступить за этого человека, а только затем, чтобы он понял: счастье не во внешних условиях жизни, а в состоянии души.

Эта истина, по Толстому, лежит в основе вещей, в основе природы и мира. Не случайно пейзаж вступления выполнен в том же ключе, что и финальные размышления Нехлюдова. Пейзаж как бы «подсказывает» герою с самого начала то, что он поймет и сформулирует в конце рассказа:

<p>Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одной цельной линии, ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий... <...> И тут, среди неопределенной, запутанной свободной красоты <...> бедные, пошлые людские произведения...</p>	<p>Сделали себе подразделения в этом вечном движущемся, бесконечном, бесконечно-перемешанном хаосе добра и зла, провели воображаемые черты по этому морю и ждут, что море так и разделится. Точно нет миллионов других подразделений совсем с другой точки зрения <...>. У кого в душе так неколебимо это мерило добра и зла, чтобы он мог мерить им бегущие запутанные факты?..</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В «Люцерне» содержатся зачатки всех позднейших толстовских идей, от эстетических (статьи о задачах искусства) до этических, полнее всего выраженных в трактате «Царство Божие внутри вас».

Тема *природа и цивилизация* подхвачена в рассказе «Три смерти» (1859) с его отчетливо-прозрачной идеей: живое существо расплачивается тоской и страхом смерти за удаление от нормы естественной природной жизни, где всё слито в единое целое, подчиненное вечному закону превращений. Чем сильнее иллюзия *особости*, тем отчаяннее протест обособившейся единицы, которая видит в смерти не **возвращение**, но **уничтожение**. Чахоточная барыня до последней минуты цепляется за призрачную надежду; даже мысли о Боге утешают ее лишь в той мере, в которой она жаждет спасения – не небесного, а земного. Ее христианство – пустая форма. Умиравший ямщик вовсе не прибегает к утешениям веры: он безропотно подчиняется общему, давно ему знакомому закону и не пытается обмануть себя. Только в предсмертной просьбе купить камень на его могилу проскальзывает тень желания как-то означить свой след на земле, а может быть, просто соблюсти положенное, *обрядное*. Дерево, которое срубил молодой ямщик для могильного креста, умирает просто и вместе с тем эпически-торжественно; над его поникшими ветвями по-прежнему светит солнце, щебечут птицы и красуются «на новом просторе» живые деревья.

«Казачи» (1863) актуализировали пушкинско-лермонтовскую коллизию: бесплодная попытка индивидуалистического *Я* вернуться в *Целое*, разрушить стену отчуждения. Повесть и названа по аналогии с пушкинскими «Цыганами»: обдумывая варианты заглавия, автор ни разу не остановился на имени героя. Казачи – не фон для личности главного персонажа, а самостоятельный коллективный герой / герои.

Московская жизнь Оленина протекает под знаком свободы как пустоты, свободы не **для** чего-либо, а **от** всего – и этим неожиданно напоминает о трагедии Демона, хотя сравнение титанического лермонтовского героя с добродушным увлекающимся Олениным может показаться ироническим.

«Оленин был юноша, **нигде** не кончивший курса, **нигде** не служивший <...> и до двадцати четырех лет не избравший еще себе **никакой** карьеры и **никогда** **ничего** не делавший. <...> В восемнадцать лет Оленин был так **свободен**, как только бывали **свободны** русские богатые молодые люди сороковых годов, с молодых лет оставшиеся **без** родителей. Для него **не было** **никаких** ни физических, ни моральных оков; он всё мог сделать, и **ничего** ему не нужно было, и **ничто** его не связывало. У него **не было** ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды. Он **ни во что** не верил и **ничего** не признавал. <...> Как только, отдавшись одному стремлению, он начинал чужать приближение труда и борьбы, мелочной борьбы с жизнью, он инстинктивно торопился **оторваться** от чувства или дела и восстановить свою **свободу**».

(«... Свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?..» - спрашивал себя Печорин.)

Оленин верит, что сможет наполнить эту бессознательно дорогую ему, но пустую свободу содержанием и смыслом. Но не *здесь*, а *там*. Где *там*? Возможно, в мире «Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей».

Первое «блюдо» этого воображаемого «меню» не впечатлило Оленина. Закутаные в облака горы как-то невыразительно туманятся на горизонте, и он разочарованно думает, что «особенная красота снеговых гор, о которых ему столько толковали, есть такая же выдумка, как музыка Баха и *любовь* к женщине». Но горы приблизились, и он (как сказано у Толстого) *почувствовал* их. Куда-то исчезают убогие воспоминания и пошлые мечты, заменяясь чувством: «Теперь началось». И всё окружающее - всадники, дымки аулов за Тереком, солнце, арба с женщинами, абреки - начинает восприниматься под знаком гор.

Это в первый раз к Оленину прикоснулся **цельный** мир. Недаром он невольно ставит рядом величие гор, музыку и любовь: всё это – проявления единой красоты жизни,

как в фетовской лирике (которую ценил Толстой). И когда Оленин ощутил краешек этой красоты, появляется предчувствие, что сейчас сдвинется всё.

Следом за своим героем с этнографической пристальностью Толстой смотрит на природу, на быт и обычаи казачьей станицы, потому что это – ключ к здешним людям. Их жизнь вовсе не идиллична; то и дело вспыхивают стычки с немирными чеченцами. Но нет того осуждения и гнева, который был при изображении войны в «Севастопольских рассказах». Бытие этих людей выведено из-под этической оценки своей *природностью*; эти столкновения так же спонтанны и естественны, как вражда разных волчьих стай за охотничьи территории.

Здесь нет ни искусственных амбиций, ни ненормального отчуждения, которое вынуждает людей «цивилизованного» общества убивать и умирать в бою ради интересов тех, кто остается в безопасности и комфорте. Зато есть та полнота жизни, о которой один из любимых авторов Толстого, английский теоретик искусства Джон Рёскин писал: «Человек рожден для труда, горя, страдания и радости. И никакая жизнь не может быть правильной, если ей недостает одного из этих элементов». Эгоистически-инфантильная жажда жить ради «чистой» радости приводит или к смерти души, или к постепенно нарастающему чувству глубокой неудовлетворенности. Духовная жизнь так же не может существовать на одних удовольствиях, как нельзя физически выжить на рации из пирожных, хотя ребенку и может казаться, что это наилучшая еда. Оленину опостылела жизнь, которую он ведет, и это – добрый знак.

Мир, в который он попал, – библейски-языческий, христианство легло на него легким внешним налетом. Когда Ерошка предлагает Оленину найти красивую «душеньку» и тот упоминает про «грех», старик решительно возражает: «На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так? Нет, отец мой, это не грех, а спасенье. Бог тебя сделал, Бог и девку сделал. <...> На то она сделана, чтоб ее любить да на нее радоваться. Так-то я сужу, добрый человек».

Натура истого казака Ерошки – космическая, дионисийская. Ценности его жизни просты и лежат вне цивилизованной «морали». Охота, песни, пьянство, кражи лошадей одинаково одобряются как проявления удали, полноты существования. – «Я настоящий джигит был, - рассказывает Ерошка. – Пьяница, вор, табуны в горах отбивал, песенник; на все руки был. <...> Я был Ерошка-вор; меня, мало по станицам, - в горах знали. Кунаки-князя приезжали. Я, бывало, со всеми кунак: татарин – татарин, армяшка – армяшка, солдат – солдат, офицер – офицер. Мне все равно, только бы пьяница был. <...> Всё Бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что Бог дал, то и лопают. А наши говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что всё одна фальшь...»

Религиозные и нравственные истины рождаются в близости и любви к природному, а не в отталкивании от него. Вера казаков - самобытный стихийный пантеизм. Живущий здоровой, нормальной жизнью человек впитывает **природную** этику (ср. судьбу изнывающей от праздности, бездетной и воспитанной в малокультурной среде «леди Макбет Мценского уезда», оторванной от **всех** этических корней). Понятие греха появляется там, где несправедливо, ненужно ущемляется право на жизнь другого живого существа, будь то человек или без толку подраненный зверь: «Ваши черти солдаты в аул пришли, чеченок побрали, ребеночка убил какой черт: взял за ножки да об угол. Разве не делают так-то? Эх, души нет в людях!»

В последней значительной повести Толстого «Хаджи-Мурат» (1904, публ. 1912) этот мотив возникнет снова: в разоренном набегом чеченском ауле никто не говорит о ненависти к русским, потому что испытывают не ненависть, а «непризнание этих русских собак людьми и <...> отвращение, гадливость и недоумение перед нелепой жестокостью этих существ»... Природная жизнь тоже жестока, но бессмысленная жестокость – плод так называемой «цивилизации». Эта последняя не связывается для Толстого именно с Западом или с Востоком: недаром в «Хаджи-Мурате» так демонстративно уравновешены

описания императора Николая I и имама Шамиля, а все относящиеся к ним эпизоды параллельны. Изуверство и бесчеловечность не имеют ни национальности, ни культурной почвы: по Толстому, это продукт извращенной **социальной** жизни.

Вернемся к «Казакам». Больше всего Оленина учат даже не рассуждения Ерошки, а каждодневная, обступающая его жизнь. Даже комары в лесу неожиданно помогают ему понять собственный масштаб: он, «русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то», - оказывается, вовсе не пуп земли, ибо с точки зрения комара он ценен только в качестве обеда. В чем-то, значит, они соотносимы, равновелики: каждый из миллионов комаров, жужжащих около него, «такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам», а он, Оленин, – «такой же комар, или такой же фазан или олень...»

Проснувшийся интерес и уважение к *другим* досадно натывается на равнодушие этих *других*, которым нет дела до Оленина, и приводит героя к решению: разломать эту стену, «раскидывать на все стороны паутину любви: кто попадется, того и брать. <...> Ванюшу, дядю Ерошку, Лукашку, Марьянку». Но это не так просто. Дорогой подарок Оленина вызывает только недоумение у Лукашки. Величавая красота Марьянки так поражает Оленина, что он зовет ее замуж, но в глубине души сам понимает, что только горы и небо могут быть достойной рамой этой «первобытной» красоты.

Уезжая, он оглядывается и видит: только что простившийся с ним Ерошка разговаривает с Марьянкой, видимо о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрят на него. Этим заканчивается повесть. Оленин может прикоснуться к миру казаков, но войти в него, стать его частью может не больше, чем Алеко в «Цыганах». Даже такая примитивная натура, как князь Белецкий с его страстью к женщинам и к вину понятнее и, значит, ближе казакам, чем Оленин, о котором Ерошка с сожалением говорит: «*Нелюбимый* ты какой-то!» Но автор в целом не склонен сожалеть о результатах. В отличие от «Цыган», герой не принес горе в наивный дикий мир и сам не испытал катастрофы. Казакам недоступна, да и не нужна внутренняя сложность Оленина; Оленин необратимо отделен от них своим сознанием, развитием, которые нельзя отменить, повернуть вспять. Но кавказский «эпизод» не может пройти для него бесследно. Оленин принадлежит, в терминологии Ю.М.Лотмана, к «героям саморазвития и самооценки», в то время как казаки – «герои существования». Он способен двигаться вперед, получать новый духовный опыт. Казаки органически существуют только в своем собственном, широком этическом континууме, не предполагающем никакой поэтапной, линейной «эволюции».

Такая этическая модель (Ю.М.Лотман называет ее «тернарной») является альтернативой «бинарной» модели *Добро – Зло*. Между *Добром* и *Злом* пульсирует мир обычной жизни, который «не имеет однозначной моральной оценки и оправдан самим фактом своего бытия». (Сентименталисты были вынуждены идеализировать жизнь «детей природы», чтобы иметь возможность отнести их к миру *Добра*, так как жесткая бинарная схема не оставляла им выбора.)

Так называемая «цивилизация», по Толстому, принадлежит *Злу*, потому что рассматривается им как растление здоровых начал жизни, замена их искусственными потребностями, привычками и предубеждениями. На место врожденного чувства единства с миром, с *Целью* – «истинного общего» - она помещает стадность, конформизм, отказ от собственной совести во имя требований «ложного общего»: класса, социальной группы, которые обособляются именно за счет **противопоставления** себя остальному миру.

К 1856 году относится замысел еще одной повести, развивающей тему *природа и цивилизация*, – «Холстомер». Но закончил ее Толстой только в 1885 году, когда в его стиле начинает доминировать публицистическое начало, «пафос ясности». Отсюда – характерная «гравюрная» четкость и контрастность повести. Прошедшая в трудах, полезная жизнь лошади противопоставлена пустому, праздному существованию ее хозяина. Даже останки Холстомера послужили другим живым существам: собаки, волки, коршуны устроили над ними пир, а шкуру и кости «пустили в дело» мужики. А

«ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело» барина-бездельника убирают в землю много позже: как жизнь его, так и смерть создают только лишние хлопоты окружающим.

Автор избирает неожиданную точку зрения: природное существо, лошадь сама рассказывает о своей жизни и о жизни людей, как она ее понимает. Этот прием дает максимальную резкость эффекту очуждения, когда давно знакомое видится в непривычном ракурсе. Самое сильное недоумение вызывает у Холстомера привычка людей говорить о разных вещах, о земле, о лошадях и людях: *моё*. И это слово остается словом; его значения Холстомер уловить не может:

«Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими».

Эти слова – самая краткая из формул, выражающих мнение Толстого о главном заблуждении человеческой жизни. Запомните их: к ним еще надо будет вернуться.

В 1859 году Толстой устраивает школу для крестьянских детей, и сам занимается преподаванием; затем принимается за педагогический журнал «Ясная Поляна». В это время он находится во власти мыслей, что главное в искусстве – простота и ясность, а все усложнения только портят дело. Сочинения деревенских мальчиков – его учеников – Толстой ставит выше собственных произведений, и какое-то время ему кажется, что он больше не будет писать вообще. Опыт этих лет он использовал позднее в трактатах о воспитании и об искусстве.

В сентябре 1862 года Толстой обвенчался с Софьей Берс, дочерью семейного врача Тургеневых. И в 1863 году (за 7 лет до появления некрасовской поэмы «Дедушка») начал работу над романом, в центре которого ему виделся образ декабриста, вернувшегося из сибирской ссылки. (Через 21 год он опубликует начало романа «Декабристы».) Диахронный метод Толстого, не предполагавший серьезного анализа явлений без уяснения их истоков, требовал ответа на вопрос: как сформировался этот тип русского политического деятеля - утописта и революционера в одном лице. 1825 год вырос из 1812-го и его результатов: Россия – освободительница Европы - продолжала оставаться феодально-средневековой державой, и это заставило русское дворянство серьезно задуматься над участью страны и народа.

27.4. «Война и мир»: проблематика, жанр, система персонажей

В черновиках роман Толстого носил название «Три поры», но скоро стало ясно, что «первая пора» - 1812 год – тоже нуждается в объяснении. Победе в Отечественной войне предшествовали поражения России при Аустерлице и под Фридрихсборгом, унижительный Тильзитский мир. И Толстой отступил к описанию первых антинаполеоновских кампаний, а сам замысел трансформировался. Название «Три поры» заменилось на «Тысяча восемьсот пятый год», а потом даже «Всё хорошо, что хорошо кончается». И наконец - «Война и мир».

В литературоведении за «Войной и миром» закрепилось обозначение *роман-эпопея*. Сферы жизни, отраженные здесь, принадлежат к таким разным уровням, что «Войну и мир» нельзя квалифицировать ни как роман исторический, ни как психологический, ни как социальный: он не связан ни с одним из возможных жанровых поворотов по преимуществу, но со всеми вместе. Автор в статье «Несколько слов по

поводу книги *Война и мир* писал: «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». В защиту свою Толстой ссылался на авторитет Пушкина, Гоголя и Достоевского, которые не стремились непременно уложить свои лучшие создания в прокрустово ложе твердого жанра.

Своим игнорированием жанровой доминанты «Война и мир» очень походит на жизнь, в которой присутствует всё сразу и не знаешь, какой «жанровый поворот» сделает линия судьбы на следующем витке. Она похожа на жизнь и тем, как ускользают ее герои от окончательных оценок. По мере того, как читатель знакомится с ними, они все дальше уходят от своих предполагаемых «амплуа». Поэтичная Наташа в финале романа становится очень прозаической матерью семейства; Пьер от пьяных кутежей переходит к активной (и, кажется, заговорщицкой) общественной деятельности; надменно-холодный князь Андрей открывает для себя счастье всечеловеческой любви и прощения.

Но метаморфозы происходят не со всеми героями. И в ряде случаев именно наличием или отсутствием ее определяется отношение автора к своим персонажам.

Уже традиция школьных сочинений поселяет в сознании читателей формулу «любимые герои Толстого». Как-то трудно назвать их «положительными», и чувствуется, что не в положительности дело. Попытки построить какую-либо классификацию на твердом основании дают поразительно скромные результаты. Еще Д.Н.Овсяннико-Куликовский пытался разделить персонажей эпопеи на «типы национальные» (варианты: Каратаев, Кутузов) и «великосветские», представленные аристократами Болконскими и, с другой стороны, Безуховым – потомком «случайной» фамилии, возвысившейся в XVIII веке. Но это не позволяет понять, отчего Безухову (а также Толстому) близок и Каратаев, и князь Андрей, но не другой великосветский тип – семейство Курагиных.

Схема, предложенная В.М.Марковичем по поводу тургеневских романов (*люди старого времени и люди нового времени: низший, средний и высший типы*) применительно к «Войне и миру» тоже дает немного. Отношения героя с его социально-историческим контекстом для Толстого – важный, но не первостепенный элемент характеристики. По-настоящему важно для него что-то трудноуловимое, что за неимением более подходящего слова приходится назвать отношениями человека с собственной душой.

В незаконченной «Истории вчерашнего дня» (написана в 1851 г.) герой Толстого размышлял: «Холод – отсутствие тепла. Тьма – отсутствие света, **зло – отсутствие добра**». В отличие от Достоевского, зло понимается как пустота, а не самостоятельная сущность. Однако эта пустота так же реальна, как холод и тьма.

В «Войне и мире» целое скопление персонажей, более или менее поглощенных этой нравственной пустотой. Его ядро - семейство Курагиных, старый князь и трое его детей: Ипполит, Анатолий и Элен. Никто из них не стремится специально творить зло; если оно и получается, то как-то попутно, в ходе преследования ими своих частных целей, которые и занимают полностью все пространство их внутреннего мира, ибо природа не терпит вакуума. Человек, равнодушно относящийся к существованию других людей, неизбежно окажется поглощен сам собой. Другие будут для него иметь значение только как средство к достижению собственных видов.

Если Ипполит отчасти оправдан своим идиотизмом, а Анатолий – органической неспособностью размышлять о последствиях своих действий и каким-то животным добродушием, то даже таких оправданий не находится для Элен. Это холодная, расчетливая, развратная и бездушная кукла, и даже внешность, которой ее наградила автор, - внешность куклы. С помощью папеньки она выходит замуж за Пьера, вернее за его миллионы. Элен сводит своего брата с Наташей - не потому, что ненавидит Наташу и желает ее позора, а потому, что это представляется ей забавным. Будут ли Пьер, Наташа и кто бы там ни было еще счастливы или несчастны, ей безразлично.

Органический нарциссизм людей этого типа подчеркнут парой намеков на кровосмесительную влюбленность Элен и Анатоля друг в друга (в черновиках романа этот мотив развернут подробнее).

Пьер рассуждает сам с собой: «Никогда ни в чем она **не ошибается**, никогда она **ничего не сказала глупого**. Она мало говорит, но то, что она скажет, всегда просто и ясно. Так она **не глупа**. Никогда она **не смущалась и не смущается**. Так она **не дурная женщина!**» Ему придется расплатиться за ошибку, которую он допустил, превратив все эти *минусы* и *нули* в *плюсы*: «не ошибается = не глупа = умна», «не смущается = не дурная = хорошая». По таким критериям самым отрицательным персонажем в «Войне и мире» оказалась бы Наташа Ростова.

Однако то зло, которое Элен, Анатолий и им подобные причиняют другим, не влечет за собой непоправимых последствий. По Толстому, только сам человек способен нанести себе по-настоящему серьезный вред, потому что подлинной значительностью для души обладают лишь события внутренней жизни, над которыми не властны никакие внешние силы.

Механическое, кукольное в Элен акцентировано ее неизменным спокойствием, «блестящей» красотой, всегда одинаковой улыбкой. И Пьера, и Наташу она отталкивает и в то же время завораживает, как змея. «Элен сидела подле нее и одинаково всем улыбалась; и **точно так же** улыбнулась Наташа Борису». Даже не интриги Элен, а эта самоуверенная красота омрачает сознание Наташи, которая сидит в театре «**под тенью** этой Элен» и ничего странного не находит в назойливых ухаживаниях Анатоля. И только оставшись одна и освободясь от этого гипноза, Наташа чувствует ужас. – «Где вы – там разврат, зло», - говорит Пьер жене. Толстой нигде не пропускает читателя во внутренний мир Элен: в каком-то смысле его просто нет; и, вспоминая об Элен, Пьер мысленно говорит себе, что она никогда ничего не любила, «кроме своего **тела**».

Толстой неизменно воздерживается от искушения привести людей этого склада к раскаянию, потому что они не имеют для него никакой основы. Им просто «нечем» каяться: ни сердцем, ни умом, ни душой, ни совестью. Для пустоты нет другой кары, помимо той, которую она несет сама в себе. (Эту мысль сформулировал А.Франс в романе «Таис», герой которого неприятно поражен при виде грешников, продолжающих и в аду предаваться своим обычным развлечениям. Его спутник поясняет: «Недостаточно умереть, чтобы узреть Бога. Те, кто не знал истины, живя среди людей, не узнают ее вовеки. Они чужды истине, они не сознают, что обречены, и сам Бог не может заставить их страдать». – «Бог может всё!» - запальчиво восклицает его собеседник. И слышит в ответ: «Ничего бессмысленного он не совершает. **Чтобы наказать их, пришлось бы их просветить**, а если они познают истину, они уподобятся избранным».)

Этим Элен отличается от «злодеев» Достоевского, которые и в последних пропастях своего падения сохраняют смутную память о Боге, хотя бы в виде иррационального ужаса. Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков кончают самоубийством, а Элен просто умирает как-то темно и загадочно, и о смерти ее сообщается мимоходом. Да и не все ли равно, когда закончится такая жизнь (совсем как «Повесть об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке», окончание которой ненароком пропало).

Эта, в общем, второстепенная фигура романа - своеобразная точка отсчета на нравственной шкале «Войны и мира», ее «абсолютный нуль». Вокруг Элен по периферии располагаются более или менее бегло очерченные портреты персонажей количественно массивной группы: ничтожества, живущие собою и для себя, от салонных аристократов (салон Анны Павловны Шерер) до армейских офицеров (жулик Телянин, карьерист и трус Жерков). Однако если взгляд Толстого задерживается подольше на какой-либо из фигур этой кунсткамеры, то выхватывает отдельные человеческие черточки. Анна Павловна питает бескорыстную страсть к устройству матримониальных дел своих ближних; сухая и озлобленная старая дева, княжна Катишь, полагающая себя ограбленной завещанием старого графа Безухова, смягчается от участия, которое принял в ней Пьер. Даже к

духовно и умственно пустой Жюли Карагиной автор в какой-то момент снисходит, удостаивая над ней хотя бы посмеяться: Жюли тянется за всеми отдать дань волне патриотического энтузиазма и переходит в своих письмах княжне Марье на плоховато ей известный русский язык: «Я **имею ненависть** ко всем французам, равно и к языку их, который я **не могу слышать говорить...** Мы в Москве все **восторжены через энтузиазм** к нашему обожаемому императору. Бедный муж мой переносит труды и голод в жидовских корчмах...». Свежеиспеченная ненависть к французам изливается при помощи типичных галлицизмов: употребляемые Жюли обороты представляют собой французские грамматические кальки.

Этот круг персонажей «Войны и мира» - массовый тип человека *comme il faut*, учитывающего существование других людей постольку, поскольку он нуждается быть ими принятым, одобренным и поддержанным. Образчик этой породы, на котором Толстой останавливается подробнее, Берг, появляется впервые в скромном чине поручика, но с мечтой, живо напоминающей о Скалозубе: «Вакансии в гвардейской пехоте гораздо чаще <...>, в военное время ротного командира могут убить и он, оставшись старшим в роте, может очень легко быть ротным...». Этому многообещающему юноше справедливо предрекают, что он далеко пойдет. Любой свой поступок Берг умеет использовать: при Аустерлице он, раненый в правую руку, берет шпагу в левую и всем ставит это на вид; в Финляндской войне подносит начальнику осколок гранаты, которым был убит адъютант... Зачем? Но твердая вера Берга в значительность этих подвигов сообщается окружающим, и он получает две награды за Аустерлиц и две – за финляндскую кампанию. Свою жизнь он считает «не годами, а высочайшими наградами». В 1809 году Берг – капитан гвардии, в 1812-м – полковник и помощник начальника штаба: «покойное и приятное место».

Это и есть цель Берга: существование «покойное и приятное» для себя, приличное (*comme il faut*) для других. Цели людей этого склада достигаются путем какой-то деятельности, которая может быть в известной степени полезна (вероятно, Берг выполняет свои служебные обязанности со свойственной ему пунктуальностью), но в любом случае эта деятельность остается только средством, о котором Берг говорит: «Само собой разумеется, надо быть добродетельным и аккуратным» <это уже тень Молчалина!>, а главное - уметь «выбирать свои знакомства». Фактически «берги» заняты только собой. Во время эвакуации Москвы, именно в той сцене, когда Наташа с гневом требует, чтобы подводы с имуществом Ростовых освободили для раненых, Берг появляется, чтобы с восторгом рассказать, какую хорошую шифоньерочку ему предлагает управляющий в доме Юсуповых. (И для Бориса Друбецкого народная война так же делается картой в его карьерной игре: он случайно одним из первых узнал о ее начале «и благодаря этому имел случай показать некоторым важным лицам, что многое, скрытое от других, бывает ему известно, и через то имел случай подняться выше во мнении этих особ». Даже самые великие вещи люди этого склада используют мелко.)

Устраивая свой первый семейный вечер, Берг и Вера очень беспокоятся о том, чтобы он «был **как две капли воды похож на всякий другой** вечер с разговорами, чаем и зажженными свечами». На чайном столе «**точно такие же** печенья в серебряной корзинке, какие были у Паниных на вечере», в гостиной очень «**похожий**» генерал... и, обнимая молодую жену «осторожно, чтобы не измять кружевную пелеринку, за которую он дорого заплатил», Берг говорит «со счастливой и доброй улыбкой»: «**Точно такая** была на княгине Юсуповой».

«Счастливая и добрая улыбка», относящаяся к тряпке, - деталь прямо разоблачительная. Счастье Берга, доброта Берга получают мерку для своего масштаба. Навязчивый припев «точно такой же» (*≈ comme il faut* – □как надлежит□) дискредитирует саму идею неповторимой *человеческой личности* – она стирается до уровня *подражания человеческому*, вплоть даже до замечания, что Берг называл своего товарища другом, потому что «знал, что **у всех людей бывают друзья**». Звучит это так, словно Берг – вовсе не человек.

Но даже и он не всегда бывает равен сам себе. Когда Берг совершает свой аустерлицкий «подвиг» со шпагой, он оживлен и взволнован, показывая Ростову свою окровавленную руку: «Граф, держу шпагу в левой руке: в нашей породе фон Бергов, граф, все были рыцари». Л.Я.Гинзбург правильно обращает внимание на то, что его состояние есть «синхронное сочетание разных побуждений»: Берг уже хочет награды (и получит ее), но одновременно он хочет чувствовать себя рыцарем, и искренне увлечен, и радуется своему героизму, **как всякий молодой человек**. В этот момент он не только хочет, чтобы ему было хорошо, но также хочет «быть хорошим».

Такой же прилив энтузиазма одновременно испытывает Борис Друбецкой, расчетливо и спокойно решивший для себя, что пройдет войну в штабной должности: здесь безопаснее, и у начальства на виду. Д.И.Писарев в статье «Старое барство» недаром назвал Бориса «великосветским Молчалиным»: он тоже «служит лицам», а не делу; это сознательный и хладнокровный карьерист. Но в данный момент он прежде всего – юноша и «улыбается той счастливой улыбкой, которая бывает у молодых людей, в первый раз побывавших в огне». Традиция «романа карьеры», отвечающая линии Друбецкого в «Войне и мире», не исключает такого сочетания (ср.: Растиньяк в «Человеческой комедии» Бальзака).

Борис – более сложная личность, чем Берг. Последний – простодушный эгоист, не только не скрывающий своего эгоизма, но почему-то убежденный, что все должны так же интересоваться его делами и любить его, как любит себя он сам. Берг с неприятнейшей улыбкой выкладывает старому графу Ростову свои резоны, отчего он не женится на Вере, если не получит за нею приличного приданого. При этом смущение чувствует граф, но не Берг. Борис Друбецкой действует тоньше. В то время как матушка его интригует в виду ожидаемой смерти старика Безухова, Борис играет с Пьером в благородную откровенность, заявляя, что ничего не будет просить и не примет от него. И Борис, разумеется, тоже получит свое, приобретя попутно расположение и уважение Пьера. С ним хорош и князь Андрей, презирающий светскую чернь; но для Друбецкого сделано исключение.

Натура Бориса обладает поэтической и даже нравственной восприимчивостью. Он твердо решил выгодно жениться, завязать полезные знакомства. Но его очень подходящая в этом плане связь с Элен Безуховой едва не срывается из-за увлечения Бориса бесприданницей Наташей. Он знает, что такой брак не даст ему карьеры, но не может устоять перед ее чарами. (Берг считает Наташу неприятной и безоговорочно предпочитает ее сестру, сухую и чопорную Веру.) Точно так же из двух богатых невест – княжны Марьи и Жюли Карагиной - Друбецкой отдает предпочтение Марье, но ему почему-то неловко ухаживать за ней: он смутно чувствует ее нравственную значительность и превосходство.

Работая над романом, Толстой подготовил подробнейшие рубрики, характеризовавшие будущих героев с разных точек зрения: в аспекте имущественном, общественном, любовном, поэтическом, умственном, семейственном. Ничего нет удивительного, что персонажи «Войны и мира» не выстраиваются в какую-то общую «иерархию»: классификацию можно построить по одному, много – двум критериям. Когда значимых параметров много и степень выраженности каждого богато варьируется (что естественно вытекает из принципа «диалектики души»), наглядную схему не построишь, как бы ни хотелось. Поэтому исследователи, более или менее согласные в вопросе об отношении Толстого к Элен, Наташе, Пьеру, Андрею, - сильно разноречат в оценке других персонажей. В самом деле, кто лучше (или хуже): ограниченный и пошлый Берг или умный и утонченный Борис Друбецкой, если притом оба они живут для себя? Натура Бориса богаче; но какое употребление он сделал из своих дарований? (В болтовне Наташи с Соней проскальзывает такая фраза: Наташа говорит, что не может вспомнить Бориса, хотя знает, «какой он»: брата Николеньку она может себе представить, закрыв глаза, «а Бориса нет (она закрыла глаза), так, нет – ничего!» Борис оказывается чем-то наподобие пустого места.)

В ряду евангельских притч Толстой особо выделял притчу о талантах <золотых монетах>, которые господин раздал своим рабам (Мф., XXV, 29). Одинаковое одобрение хозяина вызывает и тот раб, который приумножил выданные ему пять талантов, и тот, который приумножил два. Они хорошо распорядились тем, что было им дано. Последний раб, зарывший свой единственный талант в землю, наказан не за то, что получил меньше других, а за то, что не использовал полученное. В Дневнике Толстого (22.X.1904) записано: «Стремление к совершенствованию <...> есть назначение человека. <...> Это одна-единственная деятельность <...>, которая не может быть остановлена и которая в стеснениях, страданиях, болезнях, самой смерти может совершаться так же свободно <...>. Притча о талантах говорит это самое. **Жизнь есть увеличение своей души, и благо не в том, какая душа, а в том, насколько человек увеличил, расширил, усовершенствовал ее.**»

Под углом зрения притчи о талантах между Бергом и Друбецким или нет вовсе разницы, или есть – не в пользу Друбецкого. Кому больше дано, с того и спросится больше.

И здесь стоит вспомнить об одном из самых «спорных» героев «Войны и мира» - Долохове. Как личность, он превосходит Берга и Бориса, вместе взятых. Долохов ярок, он запоминается уже с первой сцены, когда на пирушке держит пари, что залпом выпьет бутылку шампанского, сидя на подоконнике высокого дома. Пьяный Пьер азартно требует, чтобы ему дали повторить долоховскую выходку, и даже глуповатый Анатолий Курагин его удерживает, а Долохов с улыбкой говорит: «Пускай, пускай!»

Долохов – человек сильный и жестокий. Это сообщает ему некое отрицательное обаяние, печоринскую складку, которая иногда заставляет читателей (и исследователей) ему симпатизировать. Он так же, как Берг, демонстрирует свои боевые ранения командиру (Шенграбенское сражение), но вызывает при этом несколько иные чувства: ему нужно вернуть себе офицерские эполеты, которых он лишился после пьяной выходки на достопамятном кутеже. Когда квартального пустили плавать в Мойку верхом на медведе, не пострадал никто - только Долохов. И он мстит за это, как может. От Курагина и прочих его отделяет отсутствие состояния и связей. Долохов сознает себя более значительным, чем те богатые и знатные, но ничтожные, на его взгляд, люди, с которыми он водит знакомство.

Долохов тоже не всегда бывает равен сам себе, и, например, Н.Г. Долинина особый акцент делает на трех сценах: когда после дуэли с Пьером раненый Долохов плачет, думая о горе, которое его смерть причинит матери; когда перед Бородинским сражением он серьезно и торжественно просит прощения у Пьера; когда он берет с собой в разведку Петю Ростова и снисходительно относится к его детской восторженности.

Однако привязанность Долохова к матери и сестре не что иное как разновидность эгоизма (потом князь Андрей в богучаровском своем разговоре с Пьером скажет, что сын, сестра, отец – «это все тот же я, это не другие...»). И сам Долохов признается Ростову: «Я никого знать не хочу, кроме тех, кого люблю; но кого люблю, того люблю так, что жизнь отдам, а остальных передавлю всех, коли станут на дороге. У меня есть обожаемая, неоцененная мать, два-три друга, ты в том числе...». Правда ли это? Вернее, что какая-то ее часть. Долохов любит не каких-то людей, а тех, которые его обожают: **любит любовь к себе** (мать его появляется в романе, горячо рассуждая о своем Феде и его «высокой, небесной душе»: и это после того, как Долохов соблазнил жену Пьера и вышел с ним – человеком, не умеющим стрелять, - на дуэль). Что до Николая, то «дружба» с ним не помешает Долохову ускорить разорение Ростовых, намеренно и нечестно обыграв Николая в карты, чтобы отомстить за отказ Сони. В Соне Долохов инстинктом чувствует натуру, способную на ту вечную и самозабвенную привязанность, которая требуется его деспотическому характеру. Ему не повезло лишь в том, что привязанность Сони уже отдана Николаю.

Слезы Долохова при мысли о страданиях матери, просьба о прощении, адресованная оскорбленному им Пьеру, - это все пробуждается непосредственной угрозой

смерти. Даже матерый интриган князь Курагин под впечатлением кончины старика Безухова забывает на мгновение о своих кознях. Он выходит из комнаты покойника бледный, шатаясь, и обращается к Пьеру с необычной для него «искренностью и слабостью»: «Сколько мы грешим, сколько мы обманываем, и все для чего? Мне шестой десяток, мой друг... Ведь мне... Все кончится смертью, все... Смерть ужасна...» - и плачет.

Сам Наполеон, который в глазах Толстого стоит на наинизшей из возможных нравственных ступеней (и даже полководческий талант Толстой хотел бы за ним отрицать) единожды, в Бородинском сражении, чувствует нечто похожее на отвращение, страх и раскаяние – и тоже в тот самый момент, когда плохое самочувствие напоминает ему «о возможности и для себя страданий и смерти». – «Личное человеческое чувство на короткое мгновение взяло верх над тем искусственным призраком жизни, которому он служил так долго». Но моменты прозрения Наполеона, Курагина, Долохова только подчеркивают страшное извращение естественной природы человека ложными целями жизни, лишь перед лицом смерти открывающими свою ложность. Опять-таки: чем больше дано было этим людям от природы, тем больше ответственность, которую они несут за свои неупотребленные или употребленные во зло таланты. Толстой всецело солидарен с пушкинской формулой: «Гений и злодейство – две вещи несовместные».

Исследователь В.И.Камянов с основанием сближает образы французского императора и Долохова – «маленького Наполеона», одержимого теми же честолюбивыми, тщеславными устремлениями, но гораздо менее удачливого. (Чувствительные слова Долохова о матери – «обожаемом ангеле» - образуют параллель высокопарным мечтам Наполеона об основании в Москве богоугодных заведений имени своей матери – “Maison de ma Mère”). Подобно Наполеону, Долохов – из породы хищников, это человек войны, здесь он чувствует себя в родной стихии. Другие герои Толстого – даже профессионалы военного дела – внутренней нормой для себя все равно признают *мир*: «Война – самое гадкое дело в жизни», - говорит Болконский; Денисов упрямо оспаривает слова Долохова о том, что не стоит деликатничать и щадить пленных.

И если вспомнить, что в какой-то фазе жизни Пьер и особенно князь Андрей восхищаются Наполеоном, то образуется очень выразительный ряд сопоставлений, сулящий герою жизненный тупик (если он не отречется от «наполеоновской» мечты). В некотором роде Долохов – такой же «наполеоновский двойник» Андрея, каким является Свидригайлов при Раскольникове. Эта его романная функция проясняет обнаруженное В.И.Камяновым сходство: он пишет, что Долохов – толстовская версия того «общественного поветрия», которое выразилось у Достоевского в образе Раскольникова. Разница, по В.И.Камянову, в том, что Достоевский выводит поступок своего героя из своего рода навязчивой идеи, а Толстой – из стихийного склада личности. Раскольников только тужится (и не может) доказать себе, что он не «тварь дрожащая», Долохов с холодным азартом и наслаждением преступает «границы». Как раз эта способность и сближает его, на наш взгляд, скорее со Свидригайловым. Долохов, правда, не заходит так далеко, зато и в личности его нет даже признаков того надлома, который Свидригайлова приводит к самоубийству. П.П.Громов отмечает, что в обрисовке этого характера Толстой почти не пользуется *диалектикой души*: как все чуждые автору герои, Долохов наделен только своеобразной «диалектикой поведения».

Парадоксально то, что специфически толстовские приемы анализа внутреннего мира не применяются писателем не только к «плохим», но и к кое-кому из «положительных» героев, прежде всего к Соне. В критике есть очень разные мнения о том, как относится Толстой к Николаю Ростову, Долохову, «маленькой княгине» - но нет никаких разногласий насчет Сони. Автор холоден к ней, со всеми ее добродетелями. Нет ничего, в чем можно было бы Соню упрекнуть. Она благодарная, привязчивая натура, верна и неизменна в любви. Иногда пишут, что у Сони нет эгоизма и этим якобы она Толстому неприятна, потому что ненатуральна: для живой, здоровой натуры любовь к себе так же естественна, как жизнь, и нельзя любить других людей, если даже себя любить

не умеешь («Возлюби ближнего **как себя** самого!») Само по себе это соображение справедливо, но к Соне, пожалуй, и оно неприменимо. Она приносит пригревшему ее семейству Ростовых все жертвы, на какие способна, но при этом имеет в виду приближение к заветной цели: стать «более достойною Nicolas». Когда же потребовалось отречение от любви, Соня попыталась ее отстоять: даже пошла на хитрость, вернув Николаю его слово (у нее появилась надежда, что он не сможет воспользоваться ее великодушием). Не вина Сони, что эта маленькая невинная интрига не удалась.

Чего-то у «хорошей» Сони действительно нет, только это «что-то» трудноуловимо. Этот человеческий тип Толстой будет изображать и впоследствии: Варенька и Кознышев («Анна Каренина»), Лиза («Живой труп»). Муж Лизы, Федя Протасов, найдет образное определение для своего несостоявшегося супружеского счастья: «Не было изюминки, знаешь, в квасе изюминка? – не было игры в нашей жизни».

Соня не умеет удивлять. В ней нет живой непредсказуемости, без которой невозможно человеческой личности быть притягательной, интересной, – есть какая-то душевная сухость и скудность. Эмоциональное начало потеснено и задавлено рассудочностью, для чувства очень мало остается места. Это не дает никаких поводов для упрека Соне: просто делает ее неинтересной («В ней было всё, за что ценят людей; но было мало того, что бы заставило любить ее»). Ночью в Отрадном князь Андрей нечаянно услышал разговор девушек: Наташе не дает уснуть великолепная лунная ночь, она околдованно смотрит из окна, зовет Соню, – та «недовольным голосом» напоминает, что уже второй час. Вся Соня в этом. И когда Наташа (в эпилоге романа) пробует разобраться, почему Соня не получила своего счастья, она вспоминает те же самые евангельские слова из притчи о талантах: «Имущему дастся, а у неимущего отнимется». *Пустоцвет* – называет ее Наташа: т.е. цветок, который не принес плода.

Вот объяснение. Соня не воспользовалась тем, что было ей дано, – а дано было, и это видно в «святочном» эпизоде. Выряженная черкесом Соня мчится с Николаем на тройке, а потом идет гадать к амбару, в волшебном сиянии искрящегося снега. Тут Николай впервые не узнает ее – и (единственный раз в романе) несомненно и сильно чувствует, что он ее любит: «Так вот она какая, а я-то дурак!» Но «такая» Соня лишь показалась – и снова спряталась.

Даже искреннее страдание ревности не придает этой натуре человеческую полномасштабность. Наташа утешает плачущую Соню – и «котенок оживился, глазки заблестали, и он готов был, казалось, вот-вот взмахнуть хвостом, вспрыгнуть на мягкие лапки и опять заиграть с клубком, как ему и было прилично». В финале это убийственное сравнение развивается: Соня, «как кошка, прижилась не к людям, а к дому». Хорошенький котенок стал степенной, добропорядочной кошкой – вот весь путь, пройденный Соней.

Личность же ее в романе неподвижна – и тем самым она уже как бы и не личность. Соня раз навсегда успокоена на том, **что** она есть. Ее жизненные идеалы, сами по себе вполне достойные, не выработаны ею, а приняты готовыми. По упоминавшейся выше классификации В.М.Марковича, это человек «золотой середины» (вроде братьев Кирсановых), только Толстой относится к этому типу жестко. Для него готовые нравственные истины, особенно в сочетании с самоуспокоенностью, почти равной самодовольству, стоят немного: это тоже своего рода *comme il faut*, только распространившееся на область внутреннюю. Берг, Друбецкой хотят быть «подобающими» в своем **образе жизни**, внешнем поведении, Соня хочет быть **нравственно** правильной. И она правильна, только никому от этого никакой радости. И самой Соне остается только зависть к «неправильной» Наташе, которую, однако, все любят. Может быть, это и несправедливо, но это так. Вспоминаются даже мысли Пьера об Элен, которая «никогда ни в чем не ошибается, никогда ничего не сказала глупого». В системе персонажных сцеплений романа «хорошая» Соня неожиданно сближается с «дурной» Элен!

И другая компрометирующая параллель: Вера Ростова. Единственная из всей «породы ростовской», она обделена сердечностью и живет только рассудком. Вера безупречна, ее поведение и речи неизменно справедливы. Когда приходит долгожданное письмо от Николая и родные узнают, что он был в двух сражениях, произведен в офицерский чин, - графиня плачет от радости, а Вера рассудительно замечает: «О чем же вы плачете, тата? По всему, что он пишет, надо радоваться, а не плакать». - Как будто резонно, но всем ее замечание кажется сухим и неуместным. Да оно такое и есть. В слезах старой графини прорывается облегчение, разрядка от терзавшего ее страха за жизнь сына. А Вера как будто способна реагировать только на наличный факт, не осложненный представлениями о цепочке событий, ему предстоявших, о возможном исходе их.

На «подмостках» романа действует сразу несколько персонажей, нацеленных на то, чтобы быть «правильными», с вариациями типа: «правильный» = *полезный / приличный / разумный / добродетельный* и т.п. Поскольку это не синонимы, то данные герои вызывают к себе неодинаковое отношение: какие-то из них прямо отталкивают (как Вера), какие-то внушают даже сочувствие - но всегда достаточно умеренное. Толстой не одобряет и не осуждает таких людей: это один из возможных «способов существования». Просто этот способ обнаруживает свою несостоятельность, соприкасаясь с живой жизнью, далекой от «правильности»: только в искусственной атмосфере такие люди могут обитать органично.

Еще один портрет в этой галерее – «маленькая княгиня» Лиза, жена Андрея Болконского. Андрей с горечью советует Пьеру не жениться, пока не пройдет любовь и он не увидит свою избранницу ясно. «Маленькая княгиня» красива, добродетельна, обладает шармом, который делает ее украшением светских салонов, - но именно поэтому она не может удержать за собой любовь Андрея, когда он, прозрев, видит, что женился на хорошенькой и пустенькой куколке. Даже в семейном кругу она не может переменить свой «капризно-игривый тон», выработанный в гостиных, и найти другие слова. Входя утром в комнату, Андрей слышит, как «маленькая княгиня» по-французски рассказывает его сестре затрепанный светский анекдот: «**Точно ту же** фразу о графине Зубовой и **тот же** смех уже раз пять слышал при посторонних князь Андрей от своей жены».

Нет никакой вины княгини Лизы в том, что она так ограничена (в отличие от Сони, она, наверное, и не могла бы быть другой!), однако Андрей не может и часто уже не хочет скрывать свое охлаждение. После смерти жены воспоминания об этом доставят ему немало горьких минут и угрызений совести. Но останься она в живых – брак этих совершенно разных людей никогда не мог бы стать ничем, кроме испытания в терпении и покорности судьбе.

К людям, живущим так, словно у них «всё назначено» (слова Наташи о Долохове), принадлежит и «исторический» герой «Войны и мира» - М.М.Сперанский, с которым сближается Андрей, увлеченный реформаторской идеей, как до этого его влекла мечта о «своем Тулоне». Есть глубокая художественная логика в этой последовательности. Андрей в своих поисках доходит до верхних фазисов «неподлинного бытия», представленных фигурами Наполеона (самовозвеличение) и Сперанского (рассудочность), - доходит, распознает и отвергает их как неподлинных. В облике Сперанского смущает «холодный, зеркальный, не пропускающий к себе в душу взгляд». Глаза маски. Окончательное прозрение наступает у Андрея не оттого, чтобы Сперанский сказал или сделал что-то не так, но когда на дружеском обеде, в узком кругу он слышит «аккуратный, невеселый смех» Сперанского. Неживой и этот смех, и глаза, и сам человек – и Андрею уже странно, как он мог чего-то ждать от него. Возникает тот же самый мотив «неуловимой недостачи»: «**Ничего не было дурного или неуместного** в том, что они говорили, все было остроумно, и могло бы быть смешно; но **чего-то того самого**, что составляет соль веселья, не только не было, но они и не знали, что оно бывает».

Люди не столь «безупречные», но более естественные внушают Толстому больше симпатии, чем Сперанский, Соня и им подобные. Критика очень противоречиво оценивает фигуру Николая Ростова. Д.И.Писарев характеризовал его как ничтожество, склонное на

каждом шагу создавать себе «кумиров, идеалы и авторитеты»: то Денисов, то Долохов, то царь... Даже в настоящей молодости Писарев склонен отказать Николаю, потому что молодость всегда что-то обещает; а что может обещать человек, твердо решившийся «не думать»? Знаменитая сцена охоты трактуется как разоблачительная: если уж такая мелочь, как травля волка, способна доставить человеку весь комплекс сильных ощущений, от отчаяния до счастья, - зачем такому человеку искать чего-то в жизни, «когда конюшня, псарня и ближайший лес с избытком удовлетворяют всем потребностям его нервной системы?» Правда, Писарев признает за Николаем природную даровитость и чувствительность. При надлежащем развитии этих свойств из него, считает критик, мог бы получиться человек искусства, как из Друбецкого – человек науки.

Как правильно заметил современный исследователь романа П.П.Громов, Толстой всё же едва ли имел в виду критиковать «среду», погубившую в молодых людях научные и художественные дарования. Толстой скорее стремился показать, что даже вполне обычный, «средний» человек по-своему незауряден и талантлив. «Средний» не значит «серый» и «посредственный».

Николаю дано по его скромной мерке пережить свой звездный час (Островненское дело) дано столкнуться с теми же «проклятыми вопросами», которые осаждают Пьера и Андрея, хотя тут они являются в виде житейски «сниженной» проблемы: что делать с провинившимся офицером Теляниным? уличить вора? Но старшие товарищи в один голос требуют не марать «честь полка» из-за одного мерзавца. И хотя Николай чувствует, что честь – категория не внешняя, а внутренняя, но противостоять общему мнению он не в силах. Потом Телянин благополучно всплывает в интендантстве, где ворует уже с размахом; из-за него будет голодать войско, попадет под суд Денисов... Николай с тоскливым недоумением и тяжестью в душе наблюдает за тем, как жулик процветает, а честный и храбрый офицер должен оправдываться перед судом.

Николай – безупречный вояка, которого утомляет путаница «мирных», нерегламентированных отношений жизни. «Весь мир был разделен на два неровные отдела: один – наш Павлоградский полк, и другой – все остальное». В полку все «ясно и просто», «все было известно: кто был поручик, кто ротмистр, кто хороший, кто дурной человек <...>; **выдумывать и выбирать нечего**, только не делай ничего такого, что считается дурным в Павлоградском полку; а пошлют, делай то, что ясно и отчетливо определено и приказано, - и все будет хорошо». Но даже здесь его настигают крамольные сомнения. При заключении Тильзитского мира Ростов видит торжественную встречу Александра I и Наполеона, и ему невольно вспоминается затравленный Денисов, раненые, умирающие в госпиталях, - и он «заставал себя на таких странных мыслях, что пугался их»: «Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди?» - если всего-то и нужно было двум этим людям встретиться...

Такой внутренней раздвоенности Николай вынести не в силах. Он способен, как вся «ростовская порода», переживать чувство родства с миром-Вселенной и миром-человечеством (“Vivat die ganze Welt!” – кричит он встречному немцу в походе под Браунау – просто так, от хорошего дня, от молодой радости жизни). Всем Ростовым присуща музыкальность – не только в буквальном смысле, но и как талант уловить скрытые ритмы жизни, попасть им в такт. Старики Ростовы, Николай, Наташа, Петя – все, кроме Веры - музыкальны, и все обладают этим даром радоваться жизни и слышать ее призывы. Внутренняя чуткость, **душевность** Ростовых в определенном смысле противостоит не только **бездушности** Курагиных и Друбецких, но также **духовности** Болконских и Безухова – людей ментального типа (об этом писал В.И.Камянов).

Но такая **душевность**, интуитивная чуткость имеет выраженную **женскую природу** и связанные с ней ограничения. Вот отчего «ростовское начало» из всей семьи наиболее полно и ярко выражено в Наташе. Мужчин Ростовых оно в некотором роде делает житейски беспомощными за известными пределами – там, где волей-неволей приходится думать, к чему они мало приспособлены. Беспечность старого графа содействует

разорению семьи. Увлекающаяся, пылкая натура Пети становится причиной его трагической гибели. А Николай, встав перед неприятными, пугающими вопросами, капитулирует. Они требуют не телесной храбрости, а смелости мысли – здесь же Николай исчерпал свой ресурс. И в финале романа он скажет Пьеру: «Ты лучший мой друг, ты это знаешь, но составь вы тайное общество, <...> и вели мне Аракчеев идти на вас с эскадромом и рубить – ни на секунду не задумаюсь и пойду».

Это не означает предпочтения, отдаваемого Толстым тому или иному модусу жизни, – *душевности* или *духовности*, – скорее понимание пределов и возможностей каждого.

Отсюда понятно, между прочим, почему распадается помолвка Наташи и князя Андрея, представляющего аналитический, мыслительный тип личности, подчеркнута **мужской природы**. Их взаимное влечение – притяжение крайних противоположностей: женщины с женским сердцем и мужчины с мужским умом. Но Наташа неизменно ощущает между собой и Андреем какую-то преграду; он инстинктивно пугает ее: «Мне страшно при нем, мне всегда страшно при нем». И мать отвечает: «Мне самой страшно». Болконский внутренне чужд Ростовым, как самому ему чуждо и непонятно горе Наташи, когда она слышит, что свадьба отодвигается на год. Во время пения Наташи Андрею открывается «неожиданно сознанный страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то **узким и телесным**, чем был он сам и даже была она». Для князя Андрея все телесное, природное – уступка духа телу, проявление слабости. Именно эта трещинка и расколет их чувство. Старый князь Болконский знает, что делает, откладывая этот неугодный ему брак.

И так же понятно, почему соединение полюсов «Ростовы – Болконские», взрывоопасное в своем «предельном» варианте, получается удачно в «смягченном»: Николай и княжна Марья. В Николае «женское» ростовское начало отчасти компенсировано его природной мужественностью, в Марье – наоборот. Николай покидает Соню не ради денег княжны Марьи: сравнив этих девушек, он видит «бедность в одной и богатство в другой **тех духовных даров, которых не имел Николай и которые потому он так высоко ценил**».

Той же природы сложное притяжение-отталкивание, которое испытывает Ростов при первой встрече с князем Андреем. Это происходит, когда Николай живописует Друбецкому и Бергу свою первую кавалерийскую атаку. Хвалиться, собственно, нечем: он так растерялся, упав с лошади, что его хватило только на то, чтобы швырнуть пистолетом в набегавшего француза и броситься в кусты. Но рассказывает он, конечно, не об этом, а о том, «как горел он весь в огне, сам себя не помня, как бурею налетал на каре; как врбался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса...» - «В середине его рассказа, в то время как он говорил: «Ты не можешь представить, какое странное чувство бешенства испытываешь во время атаки», в комнату вошел князь Андрей Болконский». Андрей слегка морщится и, прищурясь, взглядывает на Ростова. Этого достаточно, чтобы все вдохновенное вранье сразу пресеклось. Оно вполне гармонировало с присутствием Бориса и Берга, но появление Андрея, как индикатор, выявляет фальшь. Николай увядает – и чувствует такую злобу на этого штабного адъютантика, что начинает задирать его, хочет спровоцировать дуэль; и вместе с тем злоба сливается с уважением и горячим желанием иметь этого «адъютантика» своим другом.

Ростовы далеко не идеальны. Но Толстой не гонится за идеальностью. Общепризнано, что Наташа – наиболее близкий автору женский персонаж эпопеи. Между тем в записных книжках Толстого находится такой эскиз ее характера:

«Щедра безумно.

Верит в себя. Капризна, и всё удается, и всех тормозит, и всеми любима. Честолюбива.

Музыкой обладает, понимает и до безумия чувствует. Вдруг грустна, вдруг безумно радостна. Куклы.

Просит мужа, а то двух, ей нужно детей и любовь и постель.

Глупа, но мила, необразованна, ничего не знает и всегда умеет скрыть».

Невозможно себе представить такую вызывающую характеристику, прикрепленную к положительному женскому образу у Пушкина или Тургенева. Там абсолютно доминировали проявления высшего идеального начала, твердый самоконтроль «сверх-Я»: сфера долга, осознанной нравственности. В Наташе подчеркнуто витальное, даже сексуальное («постель», «два (!) мужа»). В основе всех ее порывов лежит потребность иметь семью, детей, – в глазах Толстого им не требуется иного оправдания. Определение «глупа» уточняется в тексте: когда княжна Марья интересуется, умна ли Наташа, Пьер, подумав, отвечает: «Я думаю, нет, <...> а впрочем – да. **Она не удостаивает быть умной...** Да нет, она обворожительна, и больше ничего...». И княжна Марья, которая, как все Болконские, привыкла ценить ум, неодобрительно качает головой.

Мужской ум не требуется девушке, будущей жене и матери - ей необходимо нечто другое: способность чувствовать людей, понимать их интуицией. Этот дар развит у Наташи в высшей степени. Она верно определяет характер Долохова («он злой и без чувств») и сразу говорит Николаю, что Долохов влюбился в Соню. Наташа предсказывает тому же Николаю, что тот не женится на Соне («Я знаю, Бог знает отчего, я знаю верно...»). Так же верно она угадывает Бориса, хотя по-детски в него влюблена:

« - ... очень, очень мил! Только не совсем в моем вкусе – он **узкий** такой, **как часы** столовые... Вы не понимаете?... **Узкий**, знаете, **серый, светлый...** <...> Николенька бы понял... **Безухов – тот синий, темно-синий с красным, и он четверугольный**».

Вот отчего Безухов сказал о Наташе: «не удостаивает быть умной». Наташа видит людей поверх рассудочного анализа; ее интуиция рождает ассоциативные образы. Борис действительно «светлый» и «серый» = *стертый, никакой*, «узкая» и *механическая* (часы) личность. А Пьер ассоциируется с устойчивой геометрической фигурой (*надежность*) и с основными цветами, несущими семантику *спокойствия* (синий) и одновременно *жизненной силы* (красный).

Такое «чувствование» людей имеет свои границы в возможностях. Два неудачных романа Наташи – с князем Андреем и с Анатолом Курагиным – не доказывают, что она не поняла этих людей: напротив, как раз поняла – по-своему; но это только приводит ее на порог катастрофы. И в Андрее, и в Анатоле есть нечто ей близкое, для нее притягательное – только совершенно разное в обоих этих случаях. Наташа не может не восхищаться Андреем, но не может также не ощущать своеобразного внутреннего родства с Анатолом (таким же витальным и чувственным, как она сама – недаром с ним она не чувствует тех преград, которые незримо стоят между ней и Андреем). (Может быть, это и есть те «два мужа» в записной книжке Толстого!) Но эти мужчины – прямые антагонисты, чистая духовность и чистая животность. Ни один из них не в состоянии дать счастья Наташе. То, что ей нужно, дает Пьер – человек, в котором сильны оба начала, духовное и биологическое. Неспроста даже в черновых вариантах романа, где Андрей остается в живых, Наташа все равно выходит за Пьера.

Так же, интуицией, Наташа понимает очень важную для автора «Войны и мира» мысль. Когда молодые Ростовы в святочную ночь разговаривают о переселении душ, Наташа уверяет, «что мы были ангелами там где-то», а Николай сомневается: «Ежели бы мы были ангелами, так за что же мы попали ниже?» И Наташа «с убеждением» возражает: «**Не ниже**, кто ж тебе сказал, что ниже?..»

Люди – не ангелы, но из этого не следует, что они «ниже». Критерием отношения к своим героям Толстой делает не степень их соответствия некоему универсальному абстрактному идеалу, а соответствие их собственной человеческой природе, естественность, способность к развитию и обновлению. Где естественность, там и эгоизм; где развитие, движение – там и ошибки. Оттого автор не ставит своим любимым героям в вину даже серьезные промахи и недостатки. Наташа изменяет своему жениху – но она страдает от этого еще больше, чем князь Андрей. Наташа любит покрасоваться и даже

имеет привычку нахваливать сама себя от лица какого-то воображаемого замечательного мужчины, который поймет и оценит ее: «Всё, всё в ней есть, - продолжал этот мужчина, - умна необыкновенно, мила и, потом, хороша, необыкновенно хороша, ловка – плавает, верхом ездит отлично, а голос! Можно сказать, удивительный голос!»

В глазах Толстого это не эгоистическое тщеславие, такое, как, например, у Берга, а здоровая любовь к себе и к жизни здорового человеческого существа, без которой, как уже было сказано, не может быть и полноценной любви к другому человеку. Наташа – живая, естественная, душевно отзывчивая и вправду богато одаренная натура, которая с благодарностью принимает эту свою одаренность и радуется ей. Хотя все ее таланты ведут к главной, единственной цели - создать семью, но (по мысли Толстого) это нормально и правильно для женщины. Метаморфоза Наташи в финале, где она появляется растрепанной, неряшливой, с пеленкой в руках, шокировала критиков, но и здесь проявляется ее дар самозабвения, самоотдачи. Непогрешимый инстинкт говорит матери, что важнее цвета пятна на этой пеленке сейчас для нее не должно быть ничего. П.П.Громов называет тему Ростовых в романе «темой обыкновенности». Обыкновенный человек, небезупречный и уязвимый, поэтизирован автором за его радостную готовность ответить требованиям живой (не искусственной) жизни.

Тему «необыкновенности» (исключительности) в романе ведет в первую очередь князь Андрей. Болконские и Ростовы – как бы две самостоятельные музыкальные партии, которые сливаются в контрапункте эпопеи.

Символ веры Ростовых – жизнь в целом, жизнь как бесконечный процесс движения и становления. Кредо Андрея Болконского – не просто *становиться*, но *стать лучше всех*. Оно содержит в себе идею духовного абсолюта. С точки зрения этого абсолюта, все телесно-материальное низменно и подлежит обузданию, преодолению. Здесь источник глубочайшей внутренней драмы князя Андрея, потому что достижение **такого** идеала возможно только за пределами земной жизни. Такие люди, - писал философ В.Н.Ильин, - много давая в области мысли, ничего не могут дать себе самим, опустошают себя: их жизнь, пользуясь словами Пушкина, превращается в череду «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Даже в Наташе Андрей любит душу, «которую как будто связывало тело». Земное, телесное в Наташе он не принимает; когда же оно заявляет о себе, Андрей испытывает разочарование и отвращение: «Все это ужасно просто, гадко!»

Андрей – максималист. Требуя многого от себя, он с той же меркой подходит и к другим. Вот почему вокруг него образуется и ширится своего рода поле пустоты: в такую атмосферу могут от времени до времени погружаться только люди, по-своему не менее к себе требовательные, как Пьер. Только Пьер не склонен распространять этот категорический императив на окружающих. Когда он делает попытку примирить Андрея с Наташей, то слышит в ответ бесповоротные слова: «Я говорил, что падшую женщину **надо** простить, но я не говорил, что **могу** простить. Я не могу».

Эта жесткость – фамильная черта Болконских. Старый князь отличается от сына прежде всего теми штрихами, что наносят на эту основу его возраст и эпоха, к которой он (вельможа екатерининского века) принадлежит по воспитанию. Если Андрей представляет собой авторитарный тип личности, то его отец вдобавок - чудаков и самодур. Это человек очень деятельный по природе, и отставка, необходимость ограничить круг своей деятельности семьей сделала из него домашнего тирана, от произвола которого страдают окружающие (в первую очередь княжна Марья). Но его собственная человеческая драма (человека, привыкшего подавлять в себе все душевные движения, которые он почитает смешными и недостойными себя) той же природы, что и драма князя Андрея.

В тот идеал духовного аристократизма, который выработал себе князь Андрей, неотъемлемо входит основанная на самоуважении гордость. Она исключает любые формы лжи, в том числе самому себе. Это заставляет Андрея принимать уроки жизни. Увидев свое заблуждение, он признает его. Но на том пути, куда его ведут эти уроки, для него – такого, как он есть, - нет места. Целью князя Андрея продолжает оставаться воплощенный

абсолют, которого в реальности не существует. Поэтому дорога Болконского в романе ведет к смерти, и когда, смертельно раненного, его несут в лазарет, в уме его мелькает: «Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю».

И накануне конца к нему приходит то совершенство, о котором он мечтал, хотя приходит вовсе не так, как ожидалось. Он получает способность прощать, ту терпимость к людям, которая для подобной личности и может возникнуть только у грани земной жизни, когда все блекнет и отступает. И, утратив свой единственный человеческий недостаток, князь Андрей окончательно теряет всякую связь с людьми и жизнью. Это чувствует, хотя не может выразить, Наташа, со слезами говорящая княжне Марье: «Ах, Мари, Мари, **он слишком хорош, он не может, не может жить...** потому что...»

Почему – договаривает ниже повествователь, погружающийся в переживания умирающего Болконского: «Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнью». В метафизическом плане романа смерть Болконского так же предопределена, как символический финальный «уход» князя Мышкина из мира людей: они оба «слишком хороши».

Преодоление крайностей абсолютизовавшей себя *духовности* и чуждой рефлексии *душевности* (Болконские – Ростовы) связано в романе с фигурой Пьера Безухова. Это не значит, что Пьера Толстой противопоставляет прочим героям по принципу: «вот как надо». И Болконские, и Ростовы развивают свои «таланты» (вспомним ту же евангельскую притчу) в полной мере. Пьеру же дан талант «сопряжения». Именно это слово снится ему как откровение: «Все соединить? – сказал себе Пьер. – Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли – вот что нужно! Да, **сопрягать надо, сопрягать надо!**» - с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос».

Мотив *сопряжения* является идейно-философской основой эпопеи Толстого.

С.Г.Бочаров выделяет несколько значений заглавия «Войны и мира», образуемых многозначностью лексемы «мир» в русском языке: **la paix** – *не-война*, **le monde** – *люди*, **l'univers** – *Вселенная, космос*, **la commune** - *<крестьянский> мир*, **tous ensemble** – *миром <Господу помолимся>*, **terrestre** – *мирской, светский*. За основу разделения приняты слова французского языка, но и в прочих языках этот спектр понятий обозначается совершенно разными лексемами. (Когда князь Андрей с сестрой стоят «в матовом свете полога» у кровати больного Николеньки, «как бы не желая расстаться с **этим миром**, в котором они втроем были **отделены от всего света**», а несколькими страницами ниже Пьер убеждает Андрея: «... во **всем мире** есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно – **дети всего мира...**» - то речь в первом и во втором случае идет не просто о разных, но в каком-то смысле и антонимически противопоставленных «*мирах*»: один из них *разъединяет*, другой – *соединяет* людей.)

Дореволюционная орфография еще различала «миръ» – *не-войну* и «міръ» *социальный*. Но в черновиках Толстого использованы оба варианта написания, что подтверждает умышленную многозначность заглавия. Мир – *не-войну* русское языковое сознание через посредство этой омонимии признает естественной принадлежностью, состоянием *космоса, людей, общества*.

Все эти значения многообразно и сложно реализованы в эпопее, причем они вступают в отношения с первым членом антонимической пары: *война*.

«Война и мир» открывается разговором о войне и о мире, светской трескотней в салоне Анны Павловны Шерер, который сам представляет собой мир – только маленький, светский **мирок, бомонд**. Этот мирок, однако, считает себя миром, целым и полноценным, и знать ничего не хочет о других мирах, не считается с ними, враждебно ошетинивается на выходки Пьера (который только в том и виноват, что он чужой здесь), смутно чувствует «внутреннюю оппозицию» князя Андрея. Это по видимости находящееся в состоянии «мира» общество по существу расколото, ведет глухую скрытую войну «всех

против всех». Наружу вырываются только отдельные протуберанцы (битва вокруг мозаикового портфеля с завещанием старого графа Безухова). И Петербург представлен в романе, вопреки нашей литературной традиции (Пушкин, Гоголь, Некрасов, Достоевский), не как единый художественный образ, а «осколочно»: салоны Шерер и Элен, покои Безухова, дворцовые апартаменты... Не только светский - и крестьянский «мир» тоже способен упрямо замыкаться в себе, стремиться игнорировать все «внешнее» (бунт богучаровских мужиков, которые не желают сниматься с насиженных мест, хотя к Богучарову приближаются французы). И Николай так же стремится уйти под сень уютного бездумного «мира» Павлоградского полка, где всё ясно и предписано, где не надо ни о чем думать. Пьер чувствует себя увязшим в «заколдованном, ничтожном мирке московских привычек».

Но жизнь большого Мира настигает человека в этих обособленных мирках. «Звезда двенадцатого года», огромная комета, предвещающая общенародную беду, восходит над Россией. Мир - *человеческое единство* рождается одновременно и вопреки войне, и благодаря ей. – «Всем **миром** навалиться хотят», - эта реплика сулит поражение Наполеону. В церкви читают молитву о спасении русской земли, и Наташа стоит в толпе молящихся:

- «**Миром** Господу помолимся».

«Миром, - все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братской любовью – будем молиться», - думала Наташа».

«Единство совместно переживаемой жизни», по выражению Л.Я.Гинзбург, связует героев эпопеи в сценах охоты, святок, возвращения Николая домой в первый свой отпуск и пр. Всё это вечное, общечеловеческое, роднящее людей. Вспомнить хотя бы эпизод, когда старый ловчий (крепостной!) ругает последними словами своего барина, графа Ростова, упустившего волка, - и граф виновато выслушивает брань своего раба. Здесь, на охоте, они как равные включены в общечеловеческий «мир». Но, вопреки всему, творческим состоянием оказывается и распадение прежних условий жизни (пишет С.Г.Бочаров). Война – не только проявление разъединения, но и стимул к восстановлению утраченных связей. Перед лицом страшной опасности меркнут ложные системы ценностей. Накануне Бородинского сражения Андрею впервые ясно и вполне представляется «возможность смерти»:

«И с высоты этого представления все, что прежде мучило и занимало его, вдруг **осветилось холодным белым светом**, без теней, без перспективы, без различия очертаний. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины».

«Моменты истины» высвечивают то, что было скрыто, и пробуждают заснувшие в душах людей чувства общечеловеческого родства. Рука Николая Ростова с занесенной для удара саблей останавливается, когда он видит «белокурое, молодое, с дырочкой на подбородке и светлыми голубыми глазами» лицо французского офицера. Пьер спасает Рамбаля инстинктивно: он видит направленный на француза пистолет и в это мгновение не думает о том, что опасности подвергается враг, - просто один человек хочет убить другого человека, и этому надо помешать. Даже жестокий генерал Даву, во время допроса Пьера случайно встретившись с ним глазами, «помимо всех условий войны и суда» поддается этому чувству: «Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера» - он остается жить. (Главнокомандующий Москвы граф Раstopчин, отдавший на растерзание толпе юношу, обвиненного в шпионаже, не может отделаться от воспоминаний о «взгляде молчаливого, робкого упрека», который бросил на него этот мальчик. И он прибегает к привычному средству – дурману громких слов: «Но я не для себя сделал это. Я должен был поступить так. *La plèbe, le traître... le bien publique*» [чернь, злодей, общественное благо], - думал он. Замечательно, что в роли усыпляющих совесть заклинаний выступают слова неродного языка.)

Универсальный символ «Войны и мира» - *небо*, которое открывается любимым героям Толстого в минуты предельного духовного напряжения и подъема. Небо, простирающееся над мирными землями и полями сражений, над всеми людьми, без различия сословий и национальностей, - образ единства, постигаемого с нравственной «высоты», которая выключена из суетливого мельтешения эгоистических страстей и страстишек. Самый известный в этом плане эпизод – Аустерлицкое небо Андрея. После контузии исчезает шум битвы и резко, буквально изменяется **точка зрения**: вместо земли Андрей вдруг видит облака.

« - Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, - подумал князь Андрей, - не так, как мы бежали, кричали и дрались; <...> совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?»

Сбывается давнишняя самолюбивая мечта Андрея о геройском подвиге. Он *красиво* падает со знаменем в руках; к нему подъезжает его кумир – Наполеон - и говорит: “Voilà une belle mort” [Вот прекрасная смерть]. Более того, Андрей жив и слышит эту похвалу великого человека. Но ему уже нет дела до Наполеона и его похвал: сейчас в его глазах то и другое ничтожно «в сравнении с тем, что происходило между его душой и этим высоким, бесконечным небом...»

И еще дважды в романе появится «небо Андрея». После разговора с Пьером на пароме, когда душа Андрея медленно, трудно выходит из затяжного кризиса, вызванного Аустерлицким поражением и смертью жены, «он поглядел на небо, на которое указал ему Пьер, и в первый раз после Аустерлица он увидел то высокое, вечное небо...». И ночью в Отрадном глаза его поднимаются на лунное весеннее небо, а в соседней комнате Наташа говорит Соне: «Нет, ты посмотри, что за луна!..» - Наташа тоже видит это небо.

Небо видят и оба ее брата: Николай накануне своей первой битвы, Петя – накануне первой и последней. Николай переживает по-своему то же внезапное понимание несовместимости счастья, которое обещает человеку жизнь, и «стонов, страдания, страха». Засыпающий Петя видит над собой «волшебное» небо и слышит чудесный стройный хор музыки, фугу, в которую сливаются голоса мира.

Несколько раз появляется мотив «небо Пьера». Впервые – в сцене разговора на пароме, затем в самом конце II тома, после его полуобъяснения Наташе в любви, он выходит на московскую улицу и в темном морозном небе видит «обсыпанную со всех сторон звездами» огромную яркую комету 1812-го года, которая, как ему кажется, отвечает «тому, что было в его расцветшей к новой жизни» душе. И наконец в плену. Потерявший все: имущество, свободу, имя, готовый уже потерять и самую жизнь, Пьер вдруг совершает некий экзистенциальный прорыв. Ему явственно открывается абсурдность ситуации: «Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня – мою бессмертную душу!» - И эта мысль представляется ему такой нелепой, что он начинает хохотать.

«Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. **«И все это мое, и все это во мне, и все это я!** – думал Пьер. – И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!»

В эти минуты Пьер переживает то, что обычно недоступно человеку: непосредственное ощущение своего единства-тождества с Миром, Вселенной. Микрокосм (душа) равен макрокосму, одноприроден ему, как капля воды – океану. Возвращение капли в океан, ее уничтожение как капли - не смерть, но слияние с целым. Пьер чувствует свое *бессмертие*. Небо – образ Космоса, Мира. Если что-то в душе человека откликается ему, стало быть, в душе есть нечто от этого неба: человека не может волновать то, что совершенно ему чуждо. Но и это происходит по-разному. Если дух князя Андрея устремляется в высь неба, то Пьер заключает небо в своей душе (С.Г.Бочаров).

В это мгновение происходит крушение иллюзии «отдельности» Я от Мира. Индийская философская традиция называет эту иллюзию *майя*: поверхностный, производный слой бытия, который вуалирует внутреннее единство всего сущего. Это не

просто обман чувств, но гибельная стратегия поведения. Человек, который живет, противопоставляя себя Миру, движется к духовной катастрофе. Эту тему Толстой будет подробно разрабатывать в позднем творчестве.

Курагины, Друбецкие и им подобные неба не видят: им оно ничего не может дать. Зато его видят русские солдаты, причем именно в тот момент, когда им случилось пригреть у своего костерка пару замерзших и голодных французов, которые вылезают из леса - терять им уже нечего: может, пристрелят, а может, и накормят. И действительно, им предлагают каши. Наевшийся Морель затягивает французскую песенку, и какой-то затейник подпевает ему, нещадно коверкая слова. Звучит дружный смех, и, отсмеявшись, один из солдат замечает: «**Тоже люди** <...>. И полынь на своем кореню растет». А другой откликается будто невпопад: «Как **звездно**, страсть! К морозу...». «Небесный» мотив возникает, когда вспыхивает искра человеческого сострадания и понимания.

Дважды в «Войне и мире» появляется образ глобуса. В первый раз он связан с темой ложного, напыщенного псевдовеличия: Наполеон созерцает льстивую картину, на которой его маленький сын протыкает скипетром земной шар. Это отражение необъятных и нелепых претензий на мировое господство личности, которая не в состоянии постигнуть подлинный характер отношений человека с Миром. Второй раз, когда Пьеру снится старичок учитель с глобусом, состоящим «из капель, плотно сжатых между собой». Капли эти движутся, перемещаются, и учитель говорит: «Вот жизнь».

Глобус, состоящий из капель, - мир, состоящий из людей. Человеческой персонификацией такой «капли» в эпосе является «круглый» Платон Каратаев. «Круглость» Платона отражает и его внешний облик, и прожитая пословицами речь, и его навык вписываться в любой жизненный контекст.

Для всех Платон – «самый обыкновенный солдат». Но читатель видит Платона только глазами Пьера: то, что Пьер понял, что он усвоил. Платон – это человек как частица *общего*. - «Он <Платон> не понимал и не мог понять значения слов, отдельно взятых из речи. <...> Жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал...»

Урок каратаевской жизни для Пьера дополняется уроком его смерти. Ослабевший Платон отстает от партии пленных, и возле него задерживаются французские солдаты с ружьями. Пьер, видя это, поспешно отходит: ему «слишком страшно было за себя». Это одна из самых беспощадных сцен романа. Но Толстой воздерживается от осуждения Пьера, хотя на первый взгляд его реакция проста, даже примитивна: Пьер цепляется за жизнь. Подойти к Платону, попытаться его защитить, уговаривать французов – значит тоже получить пулю в лоб, бессмысленно погибнуть. Подсознание Пьера блокирует мысли о том, что сейчас произойдет, происходит, уже произошло. Раздается выстрел, и следом – вой собаки, крутившейся возле Каратаева. – «Экая дура, **о чем она воет?**» - подумал Пьер. – Это не лицемерие (которое было бы здесь слишком очевидно и отвратительно), а бессознательная попытка жизненного инстинкта защититься от страшного впечатления, от еще более страшной необходимости выбора.

И чуть позже, подумав о Каратаеве, Пьер, уже готовый понять, что тот убит, вдруг отчего-то вспомнил летний вечер на балконе своего киевского дома – и, «не связав воспоминаний нынешнего дня и не сделав о них вывода, Пьер закрыл глаза» и погрузился в сон. Толстой иллюстрирует механизм психологического вытеснения шокирующей информации. Но не только. Именно в этом сне, после смерти Каратаева, Пьер видит состоящий из капель глобус, в середине которого – Бог. Капли растут, сжимаются, уходят в глубину и всплывают опять. – «Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез».

Это подтверждение «откровения», полученного Пьером от созерцания неба: смерти нет. И недоумение Пьера, который слышит вой собаки над расстрелянным Каратаевым, в этом свете предстает уже совершенно искренним.

Всеобъемлющий Мир не знает для себя смерти, и в каком-то смысле нет смерти также для Каратаева – воплощения «круглого», *мирового* начала. «Каратаевское»

остается в других, в том числе – в Пьере, который вынес из общения с Платоном свой новый жизненный опыт. В финале романа Пьер обсуждает с Наташей, что одобрил или не одобрил бы Платон в его теперешней жизни. Это не значит, что Пьер стал вторым Каратаевым. Он принял для себя то, что ему было нужно, - и пошел своим путем. С.Г.Бочаров считает, что каратаевская идея *круга* противоречит «фаустовской» идее *пути*. Наверное, они скорее **дополняют** друг друга, как *духовность* Болконских и *душевность* Ростовых. Идея дополнения-«сопряжения» (сон Пьера: «сопрягать!») – центральная в эпопее.

Смерть – возвращение в *целое* Каратаева чем-то напоминает смерть – приобщение к *целому* князя Андрея. Но для Андрея – ярко выраженной *индивидуальности*, противоположной «каратаевскому» *массовому* началу, смерть трагична. Каратаев живет, «любя всех». Андрей, полюбив «всех», отказавшись от индивидуального, составлявшего его сущность, не только перестает быть самим собой, но вообще перестает жить (П.П.Громов). Андрею знакомство с Каратаевым не могло бы дать того, что оно дало Пьеру: в отличие от Пьера, Андрей не приспособлен к восприятию «опрошенческих» идей. У него есть «свой» Каратаев – капитан Тушин. Хотя даже вообразить нельзя, чтобы Андрей хоть на мгновение сознательно и серьезно воспринял Тушина как «учителя» или пример для подражания, но встреча с ним открывает Андрею одно из его заблуждений: мираж красивого героизма, оваянного блеском славы. Один из самых полезных, самых героических участников Шенграбенского сражения не только не замечен и не одобрен никем, но получает выговор за халатность. Сам же Тушин не думает и тоже ничего не знает о своем героизме. И Андрею «грустно и тяжело».

Личность с таким «эстетизированным», аристократическим сознанием, как Болконский, нацеленная на покорение жизненных вершин, даже идею единства с людьми принимает для себя только в форме самоутверждения. Слава (объясняет он Пьеру) - это «любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы». – «Хочу быть известным людям, хочу быть любимым ими...» - повторяет он как заклинание.

Но не только пример Тушина - и собственный внутренний голос говорит ему, что подвиги бывают разные. При отступлении армии к Андрею обращается за защитой какая-то «лекарская жена седьмого егерского», чью кибиточку не пропускает командующий обозом офицер. Андрей видит, что «его заступничество за лекарскую жену в кибиточке исполнено того, чего он боялся больше всего в мире» - оно смешно, «но инстинкт его говорил другое».

И в столкновении с Николаем Ростовым, расписывающим Бергу и Друбецкому свои геройские подвиги, раздражение князя Андрея – едва ли не оттого, что он видит в похвальбе Ростова карикатурное отражение собственных порывов.

Гибель Болконского при Бородине героична. Но это «не та» героика. Андрею надо смириться с тем, что его полк стоит в резерве, а его людей глухо, бесславно убивают шальные пули и ядра. И ему самому суждена такая же смерть. Героизм здесь – не в принятии страданий и смерти, а в принятии **такого** облика необходимости.

Мечты о «своем Тулоне» владеют также и Пьером. Он то по-детски воображает себя Наполеоном (в начале романа), то (в конце его) носится с нелепой идеей убить того же Наполеона и с этой целью рыщет по оставленной жителями Москве с заржавленным кинжалом. Ему случается совершить нечто похожее на подвиг (спасение девочки из горящего дома), но вся обстановка этого предприятия сомнительная, «неэстетичная»: рисковать жизнью, в общем, не приходится, да и спасенная девочка какая-то грязноватая, даже – о ужас! – сопливая и внушает Пьеру легкую брезгливость. В общем, на эффект это как-то не срабатывает. Толстой сознательно компрометирует «красивые» мечты героев: всё по-настоящему великое – просто, не нуждается в эстетической позе. Поза – удел таких личностей как Наполеон, которые играют даже в нежные родительские чувства.

Любимые герои Толстого принимают уроки жизни, хотя бы они оказались горькими. Андрей оплачивает свой «урок» ценою жизни. Пьер женится и счастлив, но

финал эпопеи принципиально открыт. У «Войны и мира» два эпилога - семейный и исторический, и не завершены оба: жизнь не имеет конца. Пьер носится с очередными планами всеобщего счастья, а подросток Николенька Болконский уже видит тревожные сны, уже чувствует дисгармонию жизни. Князь Андрей продолжает жить в своем сыне:

« - Я только об одном прошу Бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и сделаю то же. Я сделаю лучше. Все узнают, все полюбят меня, все восхитятся мною. <...> А дядя Пьер! О, какой чудный человек! А отец? Отец! Отец! Да, **я сделаю то, чем бы даже он был доволен...**»

Равновеликость для Толстого частной и исторической жизни людей подчеркнута симметричным эпизодом: во время беседы Наташи и Пьера в какой-то момент они вдруг начинают говорить одновременно, каждый о своем.

«Столкнувшись, они оба остановились, давая друг другу дорогу.

- Нет, ты что? говори, говори. <...>

- Я хотел сказать только, что все мысли, которые имеют огромные последствия, - всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто. <...> А ты что хотела сказать? <...>

- Да ничего, пустяки, - сказала Наташа, еще светлее просяив улыбкой, - я только хотела сказать про Петю: нынче няня подходит взять его от меня, он засмеялся, зажмурился и прижался ко мне – верно, думал, что спрятался. Ужасно мил».

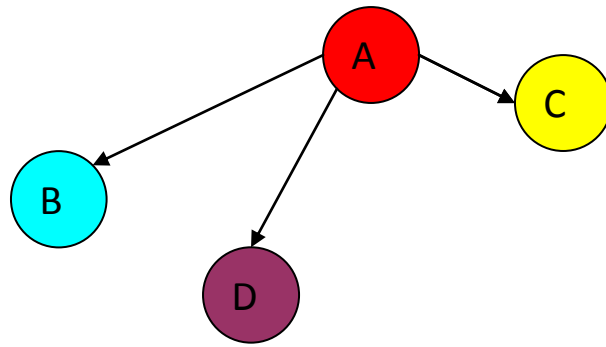
Серьезные «мужские» мысли о переустройстве мира не меньше и не больше, чем радость матери от первой улыбки своего ребенка, потому что из людей и состоит мир. Как известно, Толстой считал сцену охоты в «Войне и мире» такой же значимой, как сцена Бородинского сражения. Эпопея (пишет Т.Л.Мотылева) не поднимает человека над историей и не растворяет его в ней, а соотносит одно с другим.

27.5. «Война и мир»: философия истории

Толстому пришлось лично отругиваться от критиков, которые еще при его жизни изобличали историческую философию «Войны и мира» во всех возможных грехах, обвиняя автора одновременно в экстравагантности и банальности: Толстой сыплет парадоксами; Толстой повторяет давно известные вещи... Его уличали в своеобразном шулерстве - произвольном изменении содержания понятий *свобода*, *причина* и т.п., которое позволяет, по усмотрению автора, доказывать то, что в данный момент требуется его концепцией. Упрекали и в незнании достижений современной исторической науки – в то время как он вообще знать не хотел этой науки и считал изначально неверной саму ее методику.

Как известно, проблема ложного и истинного понимания механизмов исторического процесса в «Войне и мире» художественно воплощена в образах Наполеона и Кутузова. Первый воображает, будто он движет народами, второй понимает свое настоящее место и роль в событиях. Но какова же эта роль?

Историческое событие, по Толстому, представляет собой суммирующий вектор «параллелограмма сил», число которых равно числу участников события. В простейшем случае это можно зрительно представить так: если некоторое положение вещей условно обозначить буквой А, а его желаемый исход для двух заинтересованных лиц В и С – векторами АВ и АС (причем величина вектора будет отражать реальные возможности В и С), то реально получится нечто среднее – AD.



Если же количество людей, заинтересованных в исходе события, достаточно велико, то любой прогноз исхода делается проблематичным.

Толстой утверждает, что полководец не может ничего планировать, потому что он постоянно находится «в середине движущегося ряда событий», состоящего из множества неизвестных и переменных величин, в океане не поддающейся проверке информации, и ограничен вдобавок всевозможными привходящими факторами.

«Ему предлагают, положим, 28-го числа перейти на Калужскую дорогу, но в это время прискакивает адъютант от Милорадовича и спрашивает, завязывать ли сейчас дело с французами или отступить. Ему надо сейчас, сию минуту, отдать приказанье. А приказанье отступить сбивает нас с поворота на Калужскую дорогу. И вслед за адъютантом интендант спрашивает, куда везти провиант, а начальник госпиталей – куда везти раненых; а курьер из Петербурга привозит письмо государя, не допускающее возможности оставить Москву, а соперник главнокомандующего, тот, кто подкапывается под него (такие всегда есть, и не один, а несколько), предлагает новый проект, диаметрально противоположный плану выхода на Калужскую дорогу; а силы самого главнокомандующего требуют отдыха и подкрепления; а обойденный наградой почтенный генерал приходит жаловаться, а жители умоляют о защите; посланный для осмотра местности офицер приезжает и доносит совершенно противоположное тому, что говорил перед ним посланный офицер; а лазутчик, пленный и делавший рекогносцировку генерал – все описывают различно положение неприятельской армии. <...> И при этом предполагают, что главнокомандующий мог 1-го сентября совершенно свободно разрешать вопрос об оставлении или защите Москвы, тогда как при положении русской армии в пяти верстах от Москвы вопроса этого не могло быть. Когда же решился этот вопрос? И под Дриссой, и под Смоленском, и ощутительнее всего 24-го под Шевардиным, и 26-го под Бородиным, и в каждый день, и час, и минуту отступления от Бородина до Филей».

Отсюда – ироническое отношение Толстого ко всем «гениальным» полководческим планам. Кутузов откровенно спит на военном совете, когда оглашается диспозиция Вейротера, потому что ему ясно: чем сложнее диспозиция, тем более истаивают ее шансы совпасть с реальностью. Князю Андрею при Аустерлице суждено совершить свой подвиг со знаменем на Праценских высотах, где, по диспозиции, вообще сражения не предполагалось, потому что Наполеона не должно было там быть. Но Наполеон не знал, что его не должно там быть, и русские войска наткнулись на французов. Начинается паника, именно потому, что военачальники, загипнотизированные планом Вейротера, не были готовы к ситуативной реакции на события.

Обычно из таких, повторяющихся в романе положений и выводится тезис о фатализме Толстого: дескать, будет то, чему суждено случиться. В этом случае роль любого полководца должна одинаково стремиться к нулю; превосходство Кутузова над Наполеоном – чисто этическое, человеческое. Однако Толстой утверждает также превосходство его как исторического деятеля. Оно сводится к пониманию двух принципиально важных в концепции Толстого факторов, которые он называет *сила вещей* и *дух народа*.

Понятие *сила вещей* на событийном уровне приблизительно соответствует тому, что можно назвать логикой текущей ситуации. Толстой отстаивает идею, что «общий ум», способный ее уловить, для вождя важнее, чем талант к составлению мертворожденных планов. Это дает возможность оперативной реакции на реально имеющиеся место, а не на гипотетические (и никогда в будущем не происходящие) события. В свою очередь, эта текущая ситуация (*сила вещей*) интегрируется из **дифференциалов истории** - элементарных **однородных** влечений человеческих масс, в своей совокупности и образующих *дух народа*. Их «однородность» и задает направление результирующего вектора - исход события. Дерево падает в тот момент, когда дровосек наносит последний удар топором. Но не один этот удар его повалил.

Вот факторы, которые должен принимать во внимание вождь. Что он реально способен сделать в стихийно складывающихся помимо него обстоятельствах? Кутузов, по словам Толстого, «не мешает ничему полезному и не позволяет ничего вредного», насколько он может это делать на своем месте. Он стремится к оптимальному использованию текущих событий, как пловец, учитывающий течение реки, стремится попасть в благоприятную для него струю. Далее, он поддерживает дух войска: князь Андрей замечает, что Багратион делает вид, будто все происходящие события, даже случайные и независимые от его воли, согласны с его намерениями. Такое поведение успокаивает и подбадривает как начальников, так и солдат.

В изображении Толстого все традиционные стратегические демарши достигают обратных целей: они служат к выгоде противника. Французы думают, что завоевывают Россию, продвигаясь вглубь страны: на самом деле они слабеют и отрываются от своих тылов. Русские думают, что сопротивляются, давая бои: на самом деле они истекают кровью, потому что при их относительном меньшинстве для них невыгоден такой количественный «размен». Кутузов понимает это, но не может отступить совсем без боя: во-первых, необходимо поддерживать дух войска, чтобы оно не воспринимало происходящее как бегство («Скажи-ка, дядя, ведь недаром?..»); во-вторых, такой образ действий немедленно приведет к отстранению его от командования. Итак, он делает все от него зависящее, чтобы свести сражения к минимуму.

На что надеется Кутузов? Не на волю Бога, потому что полководца, уповающего только на помощь небесных сил, следует отдать под суд. Кутузов понимает «дух» народа, общее, захватившее всех русских людей инстинктивное чувство. Оно сводится не только к желанию **сопротивления**, но – что для Толстого много важнее - к **неприятию** иноземного нашествия. Кутузов знает то, чего не знает Наполеон, и он использует это свое знание. Он знает, что «русские бояре» не принесут Наполеону ключей от Москвы и жители Москвы (Смоленска, Рязани и т.д.) не будут с ним сотрудничать.

Причина тут не в каком-то специфически русском, с неба свалившемся патриотизме. Война была уделом военного сословия еще с седой древности, когда применялось ручное оружие, требующее систематической тренировки, чтобы его владелец не утратил навыков профессионального обращения с мечом, копьем, луком и т.п. Народ в войнах не участвовал: он только оплачивал их. Мирное население, даже испытывая на себе превратности войны (как от своих, так и от чужих солдат), продолжало более или менее предаваться своим обычным занятиям, зная, что после победы (хотя бы и победы врага) их жизни ничто не угрожает: никто не станет бессмысленно истреблять пахарей, ремесленников, торговцев – людей, которые производят ценности и платят налоги. В Европе так было (в основном), так и осталось в новое время.

Иной была судьба Руси, которая, по словам Блока, «держала щит меж двух враждебных рас». Русь имела дело с кочевниками-скотоводами, которым нужны были земли, но не люди, их населяющие. Людей вырезали или угоняли в плен. Русь очень дорого (тремя веками монголо-татарского ига) заплатила за позицию «моя хата с краю». И в годы Смуты, когда на Москву двинулись польские войска, русские уже не размышляли, кто должен, а кто не должен сражаться, стоит ли вообще беспокоиться, если в Кремле уже

сидит польский король... Они привыкли к тому, что вопрос стоит о выживании, что это дело всего народа. Они не то чтобы ненавидели Сигизмунда или Владислава – они просто их **не принимали**. Смоленяне защищали свой город – «ключ к Москве» - упорно и бессмысленно: и Москва была уже оккупирована, и шансов отстоять Смоленск у осажденных не было. Но когда поляки его взяли, они были так измотаны, им так надоела эта возня, что, несмотря на уговоры короля, они не двинулись дальше, на соединение с основными польскими силами, а повернули обратно, сказав что-то вроде: «А ну ее к лешему, всю эту затею...». Бессмысленный поступок смолян в перспективе оказался осмысленным.

Вот чего не ожидал Наполеон. Партизанской войны, почти неизвестной в Европе (во всяком случае, в таких масштабах). Опустевшей Москвы. Реакции глухого и абсолютного отторжения со стороны мирного населения, которому он делает, по-своему вполне искренне, все обычные авансы, обещая лояльность и защиту. Но Москву покинули и простолюдины, и «богатые, образованные люди, знавшие очень хорошо, что Вена и Берлин остались целы и что там, во время занятия их Наполеоном, жители весело проводили время с обворожительными французами, которых так любили тогда русские мужчины и в особенности дамы».

Толстой прямо называет главную причину победы: **«только вследствие того, что они <жители> уехали**, и совершилось то величественное событие, которое навсегда останется лучшей славой русского народа». «Мужики Карп и Влас, которые после выступления <бегства> французов приехали в Москву с подводами грабить город и вообще не выказывали лично геройских чувств, и всё бесчисленное количество таких мужиков не везли сена в Москву за хорошие деньги, которые им предлагали, а жгли его».

В занятый Наполеоном город не спешат на его призывы «трудолюбивые мастеровые» и крестьяне со своими «излишними запасами и земельными растениями» (Толстой в очень ехидном стиле переводит наполеоновские воззвания на русский язык). Великий полководец делается жертвой непонятной ему и неожиданной войны «не по правилам», как человек, который поднял шпагу и вдруг увидел в руке противника дубину.

Важно подчеркнуть, что «дубина народной войны» для Толстого – это не столько даже партизанское движение, хотя оно тоже сыграло свою роль. Он изображает французов прежде всего жертвами тривиального, но **массового «саботажа»**. Наполеон в Кремле оказывается в глупейшем (и предвиденном Кутузовым) положении. Войско, занявшее брошенный город, немедленно перестает быть войском в своей прямой функции и превращается в орду мародеров (награбленное барахло будет стоять жизни многим из тех, кто слишком поздно решится с ним расстаться при отступлении). Начинается неуправляемый процесс морального разложения армии. Никто не атакует французов, никто также не просит мира и даже не соглашается его принять. Запасов для людей в городе – на полгода. Что будет дальше? Армию надо кормить. А если мирное население не собирается возвращаться и выполнять эту задачу, подразумеваемую опытом «нормальной» европейской войны? Переквалифицировать солдат в крестьян и ремесленников - и продолжать сидеть в Москве, непонятно чего ожидая?

В этой ситуации «пассивность» Кутузова имеет смысл накопления стратегического преимущества. Он выжидает момент, когда деморализованный противник сам собой, по естественному ходу вещей, обратится в бегство, вынужденно проходя по уже разоренной дороге, с русскими «на хвосте». И снова задача Кутузова заключается в том, чтобы по возможности удержать войско от бесполезных – даже вредных! - стычек с неприятелем, потому что французы и без того бегут так быстро, как только могут, и бои лишь задерживают их и ведут к ненужным жертвам. Всё совершается как бы само собой.

Война 1812 года в представлении Толстого дала очень выразительный опыт практического применения философии «непротивления злу насилием». Не в том его вульгарном понимании, которое он отразил потом в «Воскресении», где англичанин-миссионер объясняет подравшимся каторжникам, что если тебя ударили по одной щеке,

надо подставить другую. В ответ проповедник, естественно, слышит: «А как он по другой залепит, какую же еще подставлять?.. Этак он тебя всего измочалит... Ну-ка, попробуй...» - и раздается дружный хохот.

Неслучайно, упоминая о теории *непротивления злу насиллием*, мы часто опускаем последнее слово: оно кажется лишним, создающим тавтологию, т.к. в представлении европейца противиться можно только силой. *Непротивление злу насиллием* с этой точки зрения тождественно безоговорочной капитуляции. В лучшем случае кроткое «подставление щеки» интерпретируется как плаксивый призыв к лучшим чувствам врага (если удастся их пробудить, что вряд ли: недаром так веселятся каторжники).

Спустя много лет, в 1884 году, Толстой займется переводом (по европейским источникам) конфуцианских и даосских книг. Тогда же у него появится идея создать «Круг чтения», современный вариант «Миней Четых». Туда войдут высказывания более чем 500 авторов. 30 раз цитируются изречения китайского философа Лао-цзы.

Естественно, внимание Толстого привлекают мысли, созвучные его собственным. Некоторые из изречений Лао-цзы, проводящие парадоксальную для европейского сознания идею «деяния недеянием», кажутся прямой моделирующей основой толстовских взглядов на историческое действие:

Умеющий ходить не оставляет следов. Умеющий говорить никого не заденет словом. Умеющий считать не пользуется счедами. Умеющий управлять людьми не отдает приказов. Умеющий воевать не дает сражений.

Нет ничего в мире уступчивее, чем вода, а между тем жесткое и твердое не может устоять против нее.

Путь Неба: не борется, зато искусно побеждает.

Знаток военного дела выступает, не выступая.

Толстой записывает в дневнике, что китайские философы и Евангелие взаимно дополняют, проясняют друг друга. Применительно к данному случаю это означает, что *непротивление злу насиллием* есть не «непротивление злу», а «противление злу ненасиллием» - т.е. ненасильственными методами, которые могут казаться «пассивными» по форме, но быть очень «активными» в смысле действенности, эффективности.

Невольно вспоминаются странные слова Кутузова: когда его упрекают, что он обещал не сдавать Москву без боя, он отвечает: «Я не отдам Москвы, не дав сражения», - хотя в этот момент французы уже в Москве.

Непротивление как неучастие, **несодействие**, по Толстому, лишает зло почвы под ногами. По этой причине писатель всю жизнь был так нетерпим к конформизму, соглашательству, благодаря которому зло и может существовать – потому что даже зло не выживет без поддержки; может быть, оно-то как раз особенно в ней нуждается, потому что само в себе точки опоры не имеет. Крестьяне прекрасно обойдутся без Наполеона, но он не обойдется без их содействия. Теория непротивления-неучастия, исповедуемая Толстым, выглядит так: предоставьте зло его собственной участи, и оно само себя погубит.

Вот отчего «активное», «героическое» действие нередко дискредитируется автором «Войны и мира»: конечно, не в субъективно-этическом плане, но с точки зрения его результативности. Бессмысленно гибнет в ненужной атаке Петя Ростов; Пьер просто смешон, когда он слоняется по Москве со своим ржавым кинжалом и мечтой прирезать Наполеона: вместо этого он как-то нечаянно спасает французского офицера.

Характерно также, что в рассуждениях Толстого о движущей силе истории практически отсутствует представление об «активной деятельности» Бога, Провидения и пр. В.Гюго резюмирует крушение Наполеона торжественным замечанием: «Он мешал Богу». У Толстого («анти-Гюго») мы, конечно, не можем найти ничего подобного; более того, он вообще не пользуется случаем с исторической дистанции подчеркнуть обнаружившуюся со временем мудрость высших сил и даже не ссылается на их

неисповедимость, что совсем уже выводило из себя оппонентов Толстого. Критик Н. Михайловский (и не он один) раздраженно спрашивал: «Насколько основательно приписывать какой-нибудь разумной, целесообразной силе такую нелепую и недостойную комедию, как кровавое движение народов сначала с запада на восток, а потом с востока на запад?»

Толстой действительно говорил о таком движении как о главном историческом содержании событий начала XIX века; но он никогда не относил его на счет «разумной целесообразной силы», впрочем и нецелесообразной - тоже. Для него вопрос вообще не может стоять подобным образом. Жизнь человечества (и мира) - «стихийная» и «роевая» (эти определения часто повторяются в романе), продукт взаимодействия бесконечно большого числа бесконечно малых причин. Бытие *целого* самодостаточно, таково, каково оно есть. Вопрос о том, имеет ли оно смысл, - сам лишен смысла, потому что возникает из характерной ошибки мышления: задающий этот вопрос сам должен находиться **вне** целого Бытия / Мира, для того чтобы его судить и оценивать; но тогда оно уже не будет полным Бытием. Находясь **внутри** него, он может спрашивать себя только о том, имеет ли оно смысл для него лично.

Таким образом, можно предположить, что доктрина *непротивления злу насилем* не только не была механически почерпнута Толстым из Евангелия или позднее попавших в поле его зрения книг Лао-цзы и Конфуция (Толстой вообще ничего не усваивал механически), но во всяком случае выростала из его собственного осмысления опыта войны 1812 года и имела в его глазах убедительное подтверждение своей действенности в русской национальной жизни.

27.6. «Анна Каренина»: «семейная» тема и нравственно-философская проблематика романа

«Семейный» эпилог «Войны и мира» выглядел полемикой с Чернышевским: мастерские Веры Павловны, ее активная общественная деятельность – в глазах Толстого всё это было ничтожно в сравнении с главной задачей женщины, предписанной ей самой природой: осуществить себя в роли жены и матери.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. **Всё смешалось в доме Облонских...**» - знаменитая фраза, которой открывается роман Толстого. - «**Всё это перевернулось** и только укладывается <...> **в России**», - думает про себя герой этого романа. Брожение общественных форм жизни отражается в путанице частных человеческих отношений: две эти темы неразрывно связаны в «Анне Карениной» (1877), подобно тому как вопросы любви и брака сплетаются в романе с вопросами о смысле человеческого существования.

В разгар модных споров о женской эмансипации позиция Толстого виделась ретроградным превознесением «трех немецких К»: удел женщины – *Kirche, Küche, Kinder* (церковь, кухня, дети). Однако для Толстого «три К» - не ограничение возможностей женщины как человека, напротив! Воспитание ребенка – самая сложная и ответственная задача из всех возможных, потому что это создание **человеческой личности**. Любая деятельность рядом с этой выглядит грубой и малоквалифицированной, потому что ничего нет в мире, сложностью равного человеческой душе. И только мать с ее инстинктом, чуткостью – уникальными женскими талантами – может исполнить эту величайшую работу. Всё остальное – политику, науку, искусство, ремесло... - можно смело оставить на удел мужчинам, как занятия сравнительно низшего порядка. – «Призвание мужчины многообразнее и шире, призвание женщины однообразнее и уже, но зато глубже». - Хорошая мать для своего ребенка, хорошая спутница жизни для своего мужа – такая сфера самореализации виделась Толстому не просто достойной, но истинно

великой. Женщина, ушедшая в «мужскую» деятельность, вызывает у него сравнение с «драгоценным черноземом, засыпанным щебнем для плаца или гуляния» («Круг чтения»).

В поздней своей повести «Крейцера соната» (1891) Толстой постарался показать, что распад семьи и катастрофа, настигшая его героев, есть результат извращения в современном цивилизованном обществе подлинного смысла брака (построение общего домашнего очага, рождение и совместное воспитание детей). Вместо этого – надо как можно больше получить удовольствия от брака (и от жизни вообще) и как можно меньше заплатить за это.

И уже в «Войне и мире» Толстого живо интересовали законы, по которым возникает взаимное притяжение между людьми – мужчинами и женщинами, и дальнейшая судьба их чувства в семейном союзе. Княжна Марья Болконская, сделавшись графиней Ростовой, терзается мыслью, что муж не может любить ее, беременную, еще более подурневшую, и в ответ на свои опасения слышит от Николая (наделенного тем великолепным здравым смыслом, каким подчас отличаются именно такие обычные люди) следующие замечательные слова:

« - Ах, какая ты смешная! Не по хорошу мил, а по милу хорош. Это только Malvina и других любят за то, что они красивы; а жену разве я люблю? **Я не люблю, а так, не знаю, как тебе сказать. Без тебя** и когда вот так у нас какая-то кошка пробежит, **я как будто пропал и ничего не могу**. Ну что, я люблю палец свой? Я не люблю, а попробуй отрежь его...»

Семья по Толстому – это последовательное вытеснение изначальной любви-притяжения совместными трудами по устройству жизни в «гнезде». Любовь должна быть у истоков семьи. Это тот внутренний голос, который обязан сигнализировать о появлении «второй половинки», и человек, который не прислушивается к нему, ввергает свою семейную судьбу слепому случаю. Но любовь как импульс к соединению «половинок», исполнив свою задачу, должна перейти в новое качество. То, что уже стало единым целым (по церковной формуле брака: «плоть едина»), не нуждается более в любви-страсти, как не нуждается здоровое тело в том, чтобы разные части его питали любовь друг к другу. Специальный отдельный вопрос о ценности позвоночника или левой почки может возникнуть лишь тогда, когда эти органы начнут подавать тревожные сигналы. Нормально функционирующий организм (и семейный союз) не задается вопросами такого рода. Если они все же возникают, стало быть, со здоровьем (или с браком) что-то не в порядке.

В соответствии с заданной начальной формулой («Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему») Толстой показывает «нормальную», счастливую семью (Левин и Кити) и три типичнейшие патологии.

Первая из них – тот самый «дом Облонских», где «всё смешалось». Брак здесь не стал настоящим, потому что ничто не пришло на смену угасшей любви-влечению. После свадьбы Стива продолжает вести прежний холостяцкий образ жизни: дом, дети, семья в его глазах – дело ни в какой мере не мужское. Рано состарившаяся от родов, окруженная детьми жена перестала интересоваться его как женщина, и Стива развлекается на стороне. Ни скандал, ни последовавшее примирение ничего не изменят по существу, потому что Долли не может вернуть своей молодости и свежести, а Стива не знает, что, кроме красоты и юности, может привязать мужчину к женщине.

Вторая распространенная патология – «приличный» брак Карениных. В нем с самого начала не было любви. Он свел двух случайных людей, а соединить их не смог даже общий ребенок. Тот случай, что сделал Анну женой Каренина, оказался несчастлив. Они совершенно не подходят друг другу.

Семья без любви естественно дополняется любовью без семьи. Третья патология – «незаконный» союз Анны и Вронского. Здесь есть и пылкое чувство, и честная попытка устроить совместную жизнь, - но нет тех приемлемых бытовых форм, в которые их любовь могла бы облечься. А семья для Толстого – это именно поэтапное «замещение»

любви-страсти бытом, его хлопотами и подробностями. Страсть, обреченная питаться сама собой, неотвратимо угасает, ее будущее – разочарование. Взамен ожидавшейся «горы счастья» Вронский получает в любви Анны жалкую «песчинку». Любовникам приходится выдерживать недоумевающие взгляды маленького Сережи Каренина, который не понимает, как он должен относиться к Вронскому. Его присутствие, как компас (сравнение Толстого), показывает, что герои сбились с пути.

Начальный замысел романа предполагал довольно нравоучительную историю грешной и порочной женщины, которая сделала несчастным своего симпатичного мужа. Верный своей привычке доискиваться причин всех явлений, Толстой скоро отказался от мысли, что можно целиком возложить вину за распад семьи на дурные наклонности одного из супругов. Наверное, дело и вовсе не в этом. Здесь работают сразу два комплекса причин.

Один из них связан с извращением института брака в «цивилизованном» обществе, с неверным пониманием того, что такое семья. Другой блок лежит еще глубже: это неверная ориентация человека в жизни, ведущая его по пути узкоэгоистических жизненных выборов. Это понимание цели жизни как чистого удовольствия-наслаждения. В этой точке сходятся главные линии романа: тема семейная и экзистенциальная, истории Анны и Левина («Я горжусь архитектурой, - писал по этому поводу автор, - своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался... <о> внутренней связи»).

В окончательном варианте фигура Анны стала трагической: признак того, что вина героини – частный случай общечеловеческого заблуждения. И появился эпиграф: «Мне отмщение, и Аз воздам». Судить Анну предоставлено Богу, а не людям, которые закидывают ее грязью только за то, что она не пожелала лицемерить и открыто сделала то, что большинство ее самозванных судей делают тайно и многократно. Анна лучше их хотя бы потому, что она не конформна; но это ее не спасает, ибо и в своем нонконформизме она осталась эгоцентричной. «Отмщение» Бога – не карающий меч, который сверху обрушивается на грешную голову. Оно заключено в самом поступке человека. Грех – сам себе наказание.

История Анны обнаруживает отвлеченный (в известной степени) характер теоретических построений Чернышевского, герои которого – *разумные эгоисты* - свободно расторгают изживший себя брак и вступают в новые союзы. Проблема даже не в экзотическом способе самоустранения, изобретенном Лопуховым (симуляция самоубийства). Чернышевский предусмотрительно оставляет Веру Павловну бездетной, ибо в противном случае (как он сам признает), чтобы не поколебать «эгоистическую» теорию, пришлось бы довольствоваться соображением о том, что жертва, принесенная на благо ребенка, по сути и не жертва вовсе: ребенок – часть тебя самого. (Идея обездолжить ребенка, оставив его без матери или без отца, отвергнута изначально.)

Анна совершает свой первый шаг к гибели, согласившись на брак без любви с Карениным. Она в общем повторяет выбор Татьяны Лариной. Но Татьяна осталась верна принесенному ею обету, несмотря на соблазн. Анна делает второй шаг, уже безусловно роковой: приносит в жертву своей страсти не только доброе имя мужа и собственное, но и свои права матери, до некоторой степени – будущее сына. Даже мелькнувшая возможность отчасти поправить свое ложное положение в свете - развестись и узаконить свою связь с Вронским – в этом отношении ничего изменить не может: того, чем она пожертвовала, уже не вернуть. Не остается опоры и в сознании исполненного долга.

Вронский, человек неплохой, хотя и заурядный, тоже приносит жертву своей любви: карьеру, возможность выгодной женитьбы... Но когда первые порывы страсти утихают, с обеих сторон остаются сожаления об утратах, опасения, что другой тоже сожалеет, раскаивается... Как подобает джентльмену, Вронский внушает себе, что на всю жизнь обязан верностью и любовью женщине, которая ради него отреклась от целого мира. Но слово «обязан» плохо согласуется с любовью. Чем больше Анна ощущает или ей

кажется, что ощущает, охлаждение Вронского, тем больше она изводит его своей ревностью и мнительностью, тем быстрее совершается процесс разрушения. В финале их скорее связывает взаимное мучительство, чем любовь. «Анну Каренину» можно назвать самым «достоевским» из романов Толстого: недаром он особенно Достоевскому нравился. В «Войне и мире» Толстой пропел гимн радостям и надеждам здоровой земной жизни; в «Анне Карениной» царят тревога и надлом.

Роман прорезан мрачными лейтмотивами. Вронский и Анна дважды встречаются на железной дороге: один раз под колесами поезда погибает сторож; другой раз бушует страшная *метель* – знак овладевшего героями *смятения*, слепой силы страсти. Здесь же, на железной дороге, Анна самовольно оборвет свою жизнь. Толстой неспроста придумал для нее такую необычную смерть. Железная дорога (Э.Г.Бабаев вспоминает в этой связи о «звезде Полюнь», как толковал ее Лебедев в «Идиоте») – образ бездушной железной цивилизации, где люди лишены корней; торопливой погони за комфортом жизни, мимо самой этой жизни: рельсы лучами разбегаются в разные стороны, ничего нельзя удержать... Анна теряет мужа, сына, любимого человека; потом надежду, память, жизнь...

И сон, который несколько раз снится Анне, – тоже «железный» и страшный: взлохмаченный мужичок что-то делает, нагнувшись над железом, и Анна чувствует, что он «делает это какое-то страшное дело в железе над нею». (Этот же сон одновременно видит и Вронский.) Людьми правит нелюдское. Прозрачно символичен образ, мелькающий перед внутренним взором Анны в последнее мгновение ее жизни: «свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Путь Анны в романе (пишет Н.В.Чуприна) – последовательный отрыв от *общего*. Вначале она еще может (но не хочет) совладать со своей постепенно разгорающейся страстью. Интересы мужа и даже сына принесены в жертву любви к Вронскому. Но Анна стремится заменить ему собою весь мир, ревнует его даже к детям, которых он хочет от нее иметь (значит, не дорожит ее красотой!), и под конец любовь превращается в желание отомстить – своею смертью. В начале романа Анна содействует примирению Долли с неверным супругом, но сама не желает простить ни Вронскому, ни Каренину. – «Злая машина», – называет Анна мужа; и это ее определение часто цитируют, забывая, что у Толстого дальше идет: «не прощая ему ничего за ту страшную вину, которою она была пред ним виновата».

У мужа и любовника Анны одинаковое имя: Алексей. Это может быть случайностью в жизни, но не в романе. Альтернатива перед Анной – ложная, ничего не меняется с переходом ее от одного Алексея к другому, как ничто не изменилось в ней самой.

Толстой нескучно подчеркивает изначально хорошее в своих героях; но все они более или менее испорчены и поставлены в фальшивое положение жизнью, хотя относятся к этому по-разному. Ларошфуко замечал, что у каждого человека три характера: кажущийся, действительный и желаемый. Единственный в «Анне Карениной», у кого все три характера совпадают – Стива Облонский, человек, живущий легко. Взгляды на жизнь приходят к нему сами – те, которые подходят к его образу жизни. А подходят взгляды либеральные: в России всё скверно (*Стива увяз в долгах*), брак – отжившее учреждение (*жена Стиве надоела*), религия – варварство (*у Стивы болят ноги даже от коротких молебнов*). Любой опыт только скользит по поверхности такой души. Уж его-то не преследуют тягостные кошмары, одолевающие Анну (между прочим, его сестру): даже во сне Стива видит поющие стеклянные столы и женщин в образе маленьких графинчиков.

Каренин уже испуганно прячется от жизни «в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни». Однако несоответствие заявлено с самого начала. Когда он приветствует жену на вокзале, то говорит нежные слова, но «тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так

говорил». Он думает то, что говорит, и Анна должна это понимать, - но делает вид, что не думает, и Анна должна притворяться, что принимает его слова за шутку. Образуется сложное несовпадение (Л.Я.Гинзбург): истина, чувство стесняются сами себя и, чтобы вписаться в фальшивый мир, выдают себя за смешные, устаревшие ритуальные маски.

Когда приходит катастрофа, Каренин видит, что стоял над пучиной на искусственном мосту своего существования. Он пытается распахнуть все пугающие, неприятные открытия по привычным полочкам. И не получается.

Момент прозрения наступает и у Вронского. У него – свое *комильфо*, не бюрократическое, как у Каренина, а гвардейское. По определению Л.Я.Гинзбург, это человек «моральной рутины»: пестрого смешения страха, расчета, давления среды, привычек, с детства навязанных представлений о хорошем и плохом (потерявшие содержание и сохранившие форму реликты прошлых моральных систем) и естественного желания быть на уровне действующих норм поведения. Вронский знает, что нужно платить шулеру, а портному – не нужно, что не надо лгать мужчинам, но женщинам – можно, что нельзя прощать оскорблений, но можно оскорблять и т.д. - «Все эти правила могли быть неразумны, нехороши, но они были несомненны, и, исполняя их, Вронский чувствовал, что он спокоен и может высоко носить голову».

Но однажды его прикомандируют к иностранному принцу, и, глядя на этого «очень глупого, и очень самоуверенного, и очень здорового, и очень чистоплотного» человека – бесспорного, впрочем, джентльмена, Вронский узнает в нем себя и негодует: «Глупая говядина! Неужели я такой?»

Конечно, Вронский не совсем «такой»: иначе он не пытался бы застрелиться, не уехал бы добровольцем на войну после гибели Анны. Для своих несчастных, запутавшихся героев Толстой приберегает минуты, когда в ослепительном сиянии подлинно великих событий – счастья или смерти – им открывается, поверх всегдашних заблуждений, истина: любовь, лежащая в основе мира, «что движет солнце и светила» (Данте). У постели умирающей от горячки Анны Каренин чувствует глубокую жалость и любовь к ней и к своему убитому горем и чувством вины сопернику - и просит Бога только о том, чтобы у него не было отнято это счастье прощения. И Анна говорит: «Теперь я настоящая, я вся». Исчезает терзавшее ее чувство раздвоенности.

Левин услышал «да» от любимой девушки – и начинает вдруг видеть доброту во всех лицах, слышать ее во всех речах, хотя сегодня его окружают те же люди, что и всегда. Даже спор членов правления из-за «отчисления каких-то сумм и проведения каких-то труб» представляется ему ясным доказательством их ласковой любви друг к другу. У другого писателя это был бы классический пример аберрации, искажения фактов под влиянием сильного душевного потрясения. У Толстого все не так просто. Может быть, как раз в такие мгновения человек видит подлинную суть вещей. Но минута проходит – и люди возвращаются в заколдованный круг привычных отношений.

Даже отношения «идеальной» пары: Левин и Кити – в романе развиваются не безоблачно, они омрачены с самого начала колебаниями Кити. Она еще почти ребенок и не знает хорошенько, что происходит в ее душе, кого она действительно любит – Левина или Вронского. Голос сердца говорит в пользу Левина, но понятия ее матери о том, что такое престижный брак, уже успели, хотя неглубоко, привиться Кити. Будущее с флигель-адъютантом Вронским – блестящее, с деревенским помещиком Левиным – туманное. И когда она отказывает Левину в надежде на предложение Вронского, а тот увлекается Анной, возникает тягостная для обеих сторон ситуация. Обманутая в своих надеждах Кити начинает чахнуть; и ей, и родителям ясно, что отказ Левину был ошибкой, - но ведь не попросишь его повторить предложение! И Левин понимает, что произошло, - но боится для себя нового унижения в случае повторного отказа.

Стена этого тупика рушится при знаменательных обстоятельствах. В гостях у Облонских Левин в какой-то момент оказывается наедине с Кити у карточного стола (ч.IV, гл.XIII). Оба они думают об одном и том же, и никто не решается заговорить. И

тогда Левин пишет на сукне мелом начальные буквы вопроса, который вертится у него на языке: «к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?» Нет никакой вероятности, что она поймет эту сложную фразу, но...

«Я поняла», - говорит, покраснев, Кити. – «Какое это слово?» - спрашивает Левин, указывая на «н». – «Это слово значит *никогда*, - сказала она, - но это неправда!»

И Кити пишет свой ответ: «т, я, н, м, и, о <...> ч, в, м, з, и, п, ч, б» (тогда я не могла иначе ответить... <я бы желала,> чтобы вы могли забыть и простить, что было). Дрожащими пальцами Левин выводит «начальные буквы следующего: мне нечего забывать и прощать, я не переставал любить вас».

Толстой материализует стертую метафору *понимать с полуслова*. Герои пошли далее: они понимают друг друга с одной буквы. Правда, в данных обстоятельствах это объяснимо: каждый знает положение и мысли другого. Но здесь еще и символический оттенок: эти люди предназначены друг для друга, раз их души звучат в унисон.

Пятая часть романа рисует два новых союза: Вронский уехал с Анной в Италию и пытается заполнить образовавшиеся в своей жизни пустоты дилетантской живописью. Но вместо этого начинает нарастать чувство неудовлетворенности. И Анна усваивает себе привычку щуриться, «когда дело касалось задушевных сторон жизни». – «Точно она на свою жизнь щурится, чтобы не все видеть», - мелькает в уме Долли. Левин наслаждается семейным счастьем, но испытывает то, «что испытал бы человек, любовавшийся плавным, счастливым ходом лодочки по озеру, после того как он бы сам сел в эту лодочку <...>, смотреть на это легко, а делать это хотя и очень радостно, но очень трудно».

Толстой как-то написал о браке: «Две линии жизни, сходясь под углом, сливались в одну и означали согласие; две другие лишь пересекались в одной точке и, слившись на мгновение, расходились снова, и чем дальше, тем больше отдалялись одна от другой. Но эта точка мгновенного прикосновения оказывалась роковой, здесь обе жизни связывались навсегда».

Чтобы линии двух жизней не разошлись совсем, каждая из них должна изменить свое направление, приспособиться к другой. Но идеально совпасть им вряд ли удастся. То понимание (точка пересечения), которое, казалось, было достигнуто между Левиным и Кити, утрачивается в браке. В сущности, все семейные союзы в этом романе в какой-то степени имеют тенденцию к разрушению, хотя не все разрушаются. На последней странице романа Левин, поглощенный своими новыми важными мыслями, думает о жене: «Она понимает, она знает, о чем я думаю». И вдруг Кити спрашивает: «Поставили ли новый умывальник?» - «Нет, не надо говорить», - решает Левин. – «Это тайна, для меня одного нужная, важная и невыразимая словами».

«Тайна» Левина – выстраданный им духовный опыт, который не может быть разделен даже с близким человеком, потому что природа этого опыта – личная и каждый человек только сам способен его обрести. – «Знаю, - написал однажды Толстой Н.Н.Страхову, - что пути постигновения даже формальных, математических истин для каждого ума – свои, тем более они должны быть свои особенные для постигновения метафизических истин <...>. Если мне в Москву надо ехать на север и сесть на машину в Туле, то это никак не может служить общим правилом для всех людей, находящихся на разных концах света и желающих приехать в Москву...» (27.01.1878).

Семейное счастье героя, разрешив его частные жизненные проблемы, обостряет главную – экзистенциальную. Тупик Левина, как и прочих персонажей романа (Каренина, Анны, Вронского) – *жизнь-для-себя*. Остальные его не видят, потому что поглощены своими бедами и хлопотами. Кажется, что главное – избыть их, и все будет хорошо. Левин перевалил этот рубеж и на вершине своего блаженства вдруг ощутил тоску и страх.

Известно, что Левин (от *Лев*) – образ отчасти автобиографический. Но многогранная личность автора «Анны Карениной» как бы распалась в романе на три ипостаси. У Константина Левина двое братьев: Николай Левин и Кознышев (сводный).

Константин – искатель истины, Николай – стихийное, инстинктивное существо, Кознышев – суховатый рационалист, стремящийся все постичь умом.

Смерть от чахотки Николая, жадного до жизни, цепляющегося за нее, производит оглушающее действие на Константина. Он испытывает то же, что Пьер Безухов, присутствующий при расстреле: зрелище убийства, совершенного людьми, не хотевшими этого делать, «заваливает» всё в его душе «в кучу бессмысленного сора». Левин видит убийство, совершаемое самой жизнью, и в этот момент с пугающей ясностью сознает, что его собственное существование, пусть даже счастливое (особенно счастливое) – бессмысленно. Он получил все, что хотел, а сейчас осталось только терять: молодость, здоровье, любовь, счастье, жизнь...

Левин переживает то, что называется экзистенциальным кризисом. На вершине жизненного успеха человек видит, что дальнейший путь уводит его вниз, под гору; видит ясно именно потому, что никакие не достигнутые еще цели не маячат у него перед глазами, отвлекая внимание на себя. Большинство людей очарованно движется по жизни от одной маленькой цели к другой (другим), всегда имея что-то перед собой и стремясь это получить. Обычно еще до того, как желание удовлетворяется, возникает новое, и жизнь проходит в непрерывном мелькании этих ближайших вожделенных перспектив. Перспектива более отдаленная и мрачная – смерть – ими заслоняется. Очень редко бывает так, что человек получает всё сразу, не успев придумать себе новой игрушки. Но если это все же случается, тогда приходят скука, тоска и страх.

Б.Паскаль писал, что натура толкает людей проводить время, например, в охоте на зайца, которого те же самые охотники погнушались бы купить. – «Всё дело в том, что заяц не спасает от видения грядущих горестей и смерти, меж тем как охота на него спасает, **не оставляя досуга ни для каких мыслей**».

Мировая суицидальная статистика показывает, что наибольший процент самоубийств наблюдается в странах с высоким уровнем жизни. Там, где человеку приходится ожесточенно бороться за самое свое существование, у него, во всяком случае, нет времени на размышления, нужна ли ему жизнь (если она может быть хотя бы мало-мальски сносной), да и сам этот вопрос кажется нелепым.

То, что мучило Левина, Толстой пережил впервые осенью 1869 года в Арзамасе, куда приехал по делам покупки имения. Биографы писателя окрестили эту страницу его жизни «арзамасским ужасом». В незаконченной повести «Записки сумасшедшего» Толстой описал чувство предсмертной тоски, которое отчего-то нахлынуло на него в чистеньком, безликом гостиничном номере, где он заночевал: «Чего я тоскую, чего боюсь. – Меня, - неслышно отвечал голос смерти. – Я тут». – Этот ужас обретает даже экспрессивную физическую форму: «красный, белый, квадратный».

Нельзя понять, в чем смысл жизни, которая уничтожается смертью. Левин не сохранил нерассуждающей детской веры в загробное бессмертие, а с другой стороны - он (как и его автор) слишком земной человек, чтобы утешаться отвлеченностями. И когда Левин думает о том, что в бесконечном времени и пространстве отчего-то выделяется пузырек-организм, чтобы немного подержаться (зачем?) и лопнуть, - ему приходится прятать от себя шнурок и ружье, чтобы не повеситься и не застрелиться. Ответ на свои вопросы он пытается найти «в арсенале своих убеждений» и при этом оказывается, по замечанию автора, «в положении человека, отыскивающего пищу в игрушечных и оружейных лавках».

Из этого мучительного состояния его выводит толчок: случайный разговор с мужиком, который замечает о каком-то «дяде Фоканыче», что тот «для души живет. Бога помнит». Эти слова, сами по себе мало что значащие (а для Левина, который считает себя неверующим, и вовсе бессмысленные), исполняют роль катализатора. Бессильные отдельные мысли, бродившие в душе Левина, благодаря им внезапно озаряются и получают цельность и стройность.

Вронский, Каренин, Анна несчастны оттого, что, следуя путем *жизни-для-себя*, утратили покой, любовь, надежды, радость... Левин несчастен оттого, что не знает, как ему распорядиться всем этим богатством, раз он не может удержать его за собой. Ему тоже кажется, что он должен жить *для себя*. И вдруг случайно услышанное слово ставит все на свои места. Человек не живет для себя – конечного и смертного, но для чего-то *внешнего* по отношению к себе, что останется **от** него и **после** него. И в этом он бессмертен: в добре и любви. Левин, собственно, так и жил до сих пор, но не понимал этого: «жил хорошо, но думал дурно». Поэтому и любящая его Кити не тревожится о неверии мужа: «Какой же он неверующий? С его сердцем, с этим страхом огорчить кого-нибудь, даже ребенка! Все для других, ничего для себя...» - думает Кити. Она, по идее Толстого, своим внутренним чувством лучше понимает смысл веры, чем теоретизирующий Левин.

В «Анне Карениной» использован уже знакомый символ воссоединения человека с миром: образ *неба*. Глядя в голубой небесный купол, Левин понимает, что этой голубизны, которую видят его глаза, не может отменить и опровергнуть всё его абстрактное знание о черной бесконечности, которая «на самом деле» там, вверху. Знания и убеждения не могут дать человеку ощущения смысла жизни, а его дает непосредственное чувство радости любви и добра.

Левин принадлежит к тому же типу *людей пути*, к которому относятся Болконский и Безухов. Их способность найти общий язык с миром открывается в сценах, где они получают непосредственные природные «откровения»: князь Андрей видит помолодевший в своей весенней листве старый дуб; Левин смотрит на небесную «перламутровую раковину из белых барашков-облачков», и ее метаморфозы незаметно подготавливают его душу к переменам в жизни. (Образ «перламутровой раковины» появляется и в связи со Стивой Облонским, но в каком контексте! Стива сдирает «серебряную вилочкой с перламутровой раковины шляпоющих устриц» и глотает их одну за другой со словами: «А недурны».)

Ограниченность духовных возможностей Вронского косвенно отражена в пейзаже, который он наблюдает из окна своей кареты: он похож на хорошенькую картинку, «покрытую лаком». Свежий воздух только оттеняет для Вронского приятный аромат брильянтина от его собственных усов. Вронский органичен в сцене скачек; Левин – в сцене покоса, который он проходит вместе с мужиками. *Скачки* отражают дух разъединения, соперничества, вражды; *косьба* – апогей темы единения.

В финале романа Левин смотрит в грозное небо. При каждой вспышке молнии звезды исчезают, но после снова возникают на прежних местах. Гроза может на мгновение затмить звезды, но не в силах их погасить. Душевные смятения человека не могут отменить нравственный закон, лежащий в природе вещей. Эта сцена приводит на память знаменитое изречение И.Канта, которое Толстой процитировал в своем «Круге чтения»: «Вечно новым и постоянно возрастающим удивлением и благоговением две вещи наполняют душу <...>: звездное небо надо мною и закон нравственности во мне».

Каждая минута жизни, - думается Левину, - «имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!» Этими словами и заканчивается роман. В «Анне Карениной» тезис о «смысле добра» аргументирован художественно: мы наблюдаем, как герой, осознав его для себя, преодолевает свой духовный кризис. Оценить его с другой стороны возможно, обратившись к мыслям и суждениям Толстого, изложенным в публицистических трактатах, прежде всего – в «Исповеди». Но сначала стоит проследить за тем, какое развитие и завершение получает тема поисков смысла жизни в художественных произведениях писателя.

27.7. Тема прозрения в пьесах и поздних повестях Толстого

Некоторые из произведений второй половины 1880-х – 900-х гг. уже рассматривались выше, в связи с постановкой в творчестве Толстого проблем «природа и цивилизация» («Холстомер», 1886), «семья и брак» («Крейцерова соната», 1891), «человек и война» («Хаджи-Мурат», 1904).

В малой прозе и в драматургии отражена и тема духовного возрождения, которое переживают герои толстовских романов. Независимо от того, идет ли речь о значительной личности или о «среднем» человеке, импульс к возрождению приходит лишь после того, как наступает нравственное прозрение и рассеивается туман мелких обманов и большой лжи, в котором герой укрывался от тревожных, некомфортных для него истин. **Самообман** – начало всему, потому что он создает видимость благополучия там, где о благополучии нет и помина.

«*Коренное*» в человеке обнаруживает себя под натиском «катастрофических обстоятельств» (А.П.Скафтымов). Исследователи так или иначе отмечали драматургическое начало в способах создания характеров, композиции и даже проблематике произведений Толстого. К театру писатель относился настороженно, считал его грубой имитацией жизни (например, «оперные» эпизоды «Войны и мира»). Однако силы свои попробовал и в этом жанре.

Одна из двух заслуживших громадный успех пьес Толстого – «Власть тьмы» (1887) – наделала шуму даже в Европе (в частности, сильное влияние оказала она на драматургию Г.Гауптмана). Евангельский образ (*власть тьмы*) уточняется подзаголовком драмы - подобно Островскому, Толстой использовал поговорку: *Коготок увяз – всей птичке пропасть*. Не исчерпывая собой идеи пьесы, она указывает направление, в котором развивается конфликт.

Еще никогда на сцене не представляла такая страшная правда о деревенской жизни, ничем не смягченная, не приукрашенная. В каком-то смысле это было даже мрачнее картины, нарисованной Ф.М.Решетниковым в «Подлиповцах»: во-первых, «подлиповцы» - просто дикари, но не убийцы; во-вторых, решетниковские «ужасы» (похороненная заживо девушка и т.п.) рядом с Толстым начинают казаться сочиненными. В основу пьесы легло подлинное уголовное дело. Толстой вообще часто опирается на документальные факты: и в «Живом трупе», и в «Смерти Ивана Ильича», и в «Воскресении»...

Путь главного героя во *тьму* начинается с нарушения неписаного нравственного закона (*коготок увяз*). Деревенский парень Никита соблазняет сироту Марину. Припертый к стенке отцом, он отрекается от Марины. - «И как это меня как толкнул кто, как я на образ перекрестился. Так сразу всю канитель и оборвал. Боязно, говорят, в неправде божиться. Всё одна глупость. Ничего, одна речь. Очень просто».

Никита служит в работниках у зажиточного хвораго мужика, Петра, и «крутит» с его женой Анисьей. Она ревнует Никиту, боится его потерять. И мать Никиты, Матрена, заботливо подсовывает ей «порошки», от которых «духа никакого, а сила большая». Подсыпать в чай больному Петру – «и свобода скоро откроется», а Никита сможет войти в богатое семейство уже не работником, а хозяином, мужем.

Никита помогает если не убить, то ограбить умирающего. Но, сделавшись мужем Анисьи, он чувствует, что сообщница ему опостылела, и сходится с собственной падчерицей, Акулиной. Забеременевшую Акулину срочно сговаривают замуж, а рожденного ею младенца душат, и Анисья из мстительных чувств заставляет самого Никиту сделать это:

А н и с ь я: Ему и задушить велю отродье свое поганое. (*Всё в волнении.*) Измучалась я одна, Петровы кости-то дергаючи. Пускай и он узнает...

Непосредственно сцену убийства Толстой не показывает, но тем навязчивее страшные натуралистические детали в репликах героев. Никита с ужасом вспоминает звук захрустевших косточек; ему всё чудится писк:

Н и к и т а: Не зарывай, живой он... Разве не слышишь? Живой! Во... пищит. Во, внятно.

М а т р е н а: Да где ж пищать-то? Ведь ты его в блин расплющил. Всю головку раздребезжил.

Н и к и т а: Что ж это? (*Затыкает уши*). Всё пищит! Решился я своей жизни!..

Цепь преступлений вот-вот замкнется самоубийством; Никиту спасает толчок - слова пьяного отставного солдата, работника Митрича: «Как стал робеть от людей, сейчас он, беспятый-то <дьявол>, сейчас и сцапал тебя и попер, куда ему надо. А как не боюсь я людей-то, мне и легко!» - Никита кается перед «миром православным», прямо на свадьбе Акулины (как и его прототип, Ефрем Колосков).

Так и хочется сказать, что в деревне кипят шекспировские страсти; Толстой пишет свою версию «леди Макбет»: у Лескова – мценская купчиха, у Толстого – тульские крестьяне. Однако суть в том, что страстей в этой драме нет, как нет и злодеев. Центральный (в фабуле) мужской персонаж – Никита – нисколько не жертва страсти, он даже и не любил ни одну из женщин: ни Марину, ни Анисью, ни Акулину: он, по его собственному замечанию, любит «этих **баб, как сахар**». Сам Никита пассивен – орудие в чужих руках. Анисья изводит собственного мужа по наущению матери Никиты – но и Матрена не годится на трагическую роль леди Макбет. У лесковской героини убийства вызывали если не нравственное, то хотя бы нервное потрясение: бунтовала не совесть, но самая физиология. В драме Толстого преступления подготавливаются и совершаются деловито, обстоятельно, с отменным хладнокровием. - «**Потружусь** и я», - говорит Матрена и засучивает рукава, собираясь обмывать мертвого, отравленного ею Петра. – «Уж я **потружусь**, полезу сама, закопаю», - повторяет она над вторым трупом – задавленного младенца.

Матрена нисколько не привержена Злу как таковому, не желает его и вообще не думает о нем. Она думает о добре, только добро это понимает по-своему: «Что же мне за корысть сына-то с **доброго дела** снять? Разве я своему детищу враг?» - говорит она о предложении мужа забрать Никиту от богатой любовницы и женить на соблазненной им Марине. Какой ценой будет достигнуто желанное благополучие, Матрене безразлично. Толстой верен себе: во «Власти тьмы» *Зло* по-прежнему остается пустотой, равнодушием. Оно родится из заботы о своем интересе, и только о нем. Не обязательно ненавидеть других, достаточно их игнорировать.

Исследовательница Е.И.Полякова подчеркивает, что нарисованная в пьесе мрачная картина не выглядит исключительным явлением. На «чугунке» (отхожие заработки на железной дороге) «испортился» не один Никита, но и его дружок Федька Микешкин. Болезненные процессы расползаются по русской деревне, которая не так давно виделась обителью народной души. Убийцы уже имеют свою «клиентуру»: предлагая Анисье ядовитые порошки, Матрена замечает: «Не возьмет, Михайловне снесу». И, получив рублевку, мимоходом добавляет: «От тараканов **тоже** идет». Традиции, обряды взрываются изнутри, в своем религиозном и человеческом содержании: о похоронах Петра хлопочет его отравительница; невеста рождает во время сговора, причем от человека, который выдает ее замуж на правах отчима; ребенка крестят, затем сразу душат; убийцу зовут благословлять под венец мать этого – их общего – ребенка...

Власть тьмы – не только гнет обстоятельств, но прежде всего духовная слепота. Жизнь этих крестьян нелегкая; но в одной и той же жизни (это очень важно для автора) можно быть Анисьей, а можно – Мариной, способной бескорыстно любить и прощать. Муж Матрены, Аким – богобоязненный, честный мужик, которого не испортили даже городские заработки. В городе он чистит выгребные ямы – Толстой не боится «скомпрометировать» симпатичного ему героя такой работой. Никакая тьма и грязь, никакой смрад не проникают в душу человека без его на то согласия.

Старое сценическое амплуа героя-*резонера* не только ожило у Толстого, но получило необычное решение. Праведник Аким мало что не красноречив – он

косноязычен, ему не хватает слов. Слова умеют затемнять (и часто намеренно) дела, их подлинный смысл. Матрена как раз говорит очень бойко и красно, напуская словесного туману. А речь Акима хромает, пестрит всевозможными «таё», «значит», «того», «не того». Он живет в мире не слов, а фундаментальных понятий: земля, лошадь, работа, семья, грех, Бог, правда и неправда, добро и зло... и все они обладают равной полнотой и реальностью. (Эти понятия живут и в сознании пьяницы Митрича – их за долгие годы не вытравила солдатчина.)

Никита – сын Матрены и Акима; в нем присутствуют оба начала, зла и добра. Действие пьесы организуется двумя противоположно направленными потоками: внешний, событийный уводит героя все глубже во тьму; внутренний – пробуждение совести – наращивает сопротивление и завершается взрывом в финале. Публичное покаяние дается Никите легче, чем убийце-«теоретику» Раскольникову, потому что простодушному, нерассуждающему герою Толстого не приходится выпутываться из силков собственных умозаключений, внушающих ему, будто черное есть белое.

Но в столкновении с миром «господ» деревенская жизнь под пером Толстого по-прежнему предстает как подлинное на фоне фальшивого. В комедии «Плоды просвещения» (1890), писавшейся одновременно с «Властью тьмы», заботы крестьян, явившихся к господам с просьбой продать землицы, вытекают из жизни, ее насущных потребностей. - «Земля малая, не то что скотину, - куренка, скажем, и того выпустить некуда», - заунывно талдычит мужик. - А господа поглощены своим захватывающим интересом – спиритическими сеансами – и отмахиваются от назойливых приставаний антисанитарных мужиков, которые явились сюда разносить своих микробов.

«Семейная» тема «Анны Карениной» развивается в драме «Живой труп» (написана в 1900 г., обнародована только в 1911). История Феди Протасова необычна тем, что он уходит из дома, от своей семьи, от такой жизни, которую общество полагает образцовой, - к цыганам, «на дно». У него нет для этого видимых причин, вообще никаких причин, кроме неотступного чувства, что все в этой приличной жизни было неправильным и ненастоящим: чувство, которое никогда не покидало и самого Толстого, несмотря на все, что он делал в качестве писателя и общественного деятеля. В частности, Толстой мучился невозможностью убедить жену, что безнравственно наживать на издании собственных сочинений - торговать словом, торговать правдой. Софья Львовна ссылалась на интересы детей, на необходимость обеспечивать – и как можно лучше – большую семью. Был и в этом какой-то резон, от которого не так просто было отмахнуться. Вообще, с годами семейные недоразумения все росли, и Толстой вынашивал в душе мечту об уходе. Его герой осуществил эту мечту раньше. Но общество не позволяет человеку так просто оторваться от себя. Протасову жизнью приходится расплатиться за свой выбор. Так или иначе, эту же цену заплатит и Толстой, когда наконец решится уйти.

Тему нравственного прозрения подхватывают повести Толстого. «Смерть Ивана Ильича» (1886) написана под впечатлением от смерти прокурора Тульского окружного суда (брата известного физиолога Ильи Ильича Мечникова).

Повесть начинается необычно: с описания похорон главного героя. Собравшиеся на похороны сослуживцы произносят все положенные слова и делают прилично опечаленные лица; но:

«...самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, **как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я.**

«Каково, умер; а я вот нет», - подумал или почувствовал каждый».

Этот шокирующий мотив настойчиво возникает и дальше: выражение лица покойника, в котором видится некое «напоминание живым», кажется присутствующим «неуместным или, по крайней мере, до них не касающимся»; «это случилось с Иваном Ильичом», а с ними «этого случиться не должно и не может». Толстой со своей обычной властью толкает читателя к вопросу: отчего люди с такой легкостью забывают о собственной смертности? И еще: как же должен был прожить свою жизнь этот человек,

если вот он умер, а никто не чувствует потери, и даже вдова озабочена только тем, как бы «по случаю смерти мужа достать денег от казны»?

И как ответ на эти вопросы разворачивается ретроспектива:

«Прошедшая история жизни Ивана Ильича была **самая простая и обыкновенная и самая ужасная**».

Ужас как раз в этой «обыкновенности». Обычная жизнь, обычная реакция окружающих на ее окончание. Человек, чья смерть ни в ком не вызвала сожалений – не какой-нибудь негодяй: более того, он полезный и уважаемый член общества.

Иван Ильич был средним сыном в семье. Его положение *среднего* снова вводит тему «типичности», хотя он аттестован как гордость семьи – «умный, живой, **приятный и приличный** человек».

И далее уже эти эпитеты вырастают в лейтмотив, подкрепленный темой конформности.

«Долгом он своим считал все то, что считалось таковым наивысше поставленными людьми». Собственные дурные поступки сначала внушали Ивану Ильичу отвращение, но впоследствии, увидав, что так же поступают и высоко стоящие люди, он «совершенно забыл их». Он делает то, что эти люди считают правильным; становится чиновником «таким же *comme il faut*’ным, приличным»... И течет жизнь **приятная и приличная** – эти слова бесконечно крутятся в повествовании, повторяются пять, десять, двадцать раз... Иван Ильич живет не так, чтобы жизнь его была хорошей и доброй – а только *приятной* (для себя) и *приличной* (для других). Существование его, таким образом, скользит по верхнему слою бытия: чувственные радости и *comme il faut*.

Он женится – как все, заключая приятный и приличный союз; а когда обнаруживается, что семья вносит в его жизнь не одни удобства, но также беспокойства и обязанности, отгораживается от домашних дрязг, уйдя в службу. Его интерес поглощает карьера, наслаждение своей властью (Иван Ильич – прокурор). Наконец, он приходит к заключению, что на этой службе его ценят недостаточно, и едет в Петербург с целью «выпросить место в пять тысяч жалованья»: все равно где и какое. Ивану Ильичу неважно, что он способен **дать** людям, – важно только то, что он может **получить**. И он получает такое место и на радостях начинает отделять новую квартиру.

(«Тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит *моё*, тот считается между ними счастливейшим», – недоумевает Холстомер, глядя на людей. И по этой шкале Иван Ильич – из счастливейших.) Правда, квартирка его получается «как у всех людей известного рода», которые делают все, чтобы быть похожими на других таких же людей, – но Иван Ильич этого не замечает, а возможно, к этому и стремится (как Берг в «Войне и мире»). Он обставляется черным деревом, цветами, коврами и бронзой – и по согласию с женой отваживает сомнительных родственников и друзей-«замарашек, которые разлетались к ним с нежностями в гостиную с японскими блюдами по стенам».

В сотворение своего гнездышка Иван Ильич вкладывает всю душу, и, когда обойщик не сумел понять, как надо драпировать гардины, Иван Ильич сам полез на лесенку показывать. При этом он оступился и ушиб бок. Бок поболел и скоро перестал.

Иван Ильич опять зажил приятно и прилично. Правда, позже ушиб снова напомнил о себе, стал омрачать привычную приятность; Иван Ильич отправился к врачу. И обращение знаменитого доктора с ним живо напоминает Ивану Ильичу его собственное обхождение с подсудимыми, над которыми он «делал вид»: напускная важность, видимость заботы, ненужные рассуждения... Ему надо знать, насколько опасно его положение – для доктора же он представляет собой только спорный медицинский случай: блуждающая почка или слепая кишка? И героя обуревают чувства жалости к себе: он впервые отчетливо понимает, что «доктору, да, пожалуй, и всем все равно, а ему плохо».

Он едет домой и обращается за сочувствием к жене, но она, не дослушав, говорит: «Ну, **я очень рада**, так теперь ты, смотри ж, принимай аккуратно лекарство».

Равнодушное замечание звучит как ответ на невысказанный вопрос. Конечно, жена не может быть рада его смерти, «потому что тогда не было бы жалованья». Но больше ничто ее к мужу не привязывает. Для нее и для детей болезнь Ивана Ильича – досадная помеха, мешающая жить «приятно и прилично». А разве ему нужна была их любовь? А сам он вообще любил кого-нибудь и что-нибудь, кроме своего удобства и спокойствия?

И на все эти вопросы приходится дать отрицательный ответ.

Толстой с безжалостным реализмом описывает симптомы скоротечно развивающегося рака. Новый, грозный смысл получает восклицание, которое прокурор Иван Ильич столько раз слышал в своей жизни: «Суд идет!» Теперь герой – прокурор и обвиняемый в одном лице. И, шаг за шагом отступая под напором фактов, он вынужден признать, что одолевающий его слепой животный ужас и та страшная пустота, в которой он оказался, суть не что иное как признаки, что вся прожитая им жизнь была «не то». Мир отражает и возвращает ему его собственное равнодушие, его уверенность, что он есть нечто *отдельное* от прочих. Затверженный в ученические годы пример силлогизма: «Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен» всю жизнь казался ему правильным «только по отношению к Каю, но никак не к нему. <...> Он был не Кай и не вообще человек, а **он был всегда совсем, совсем особенное от других существо...**»

И сейчас Иван Ильич наедине с этой своей обособленностью – с перспективой совершенного и бесследного уничтожения, потому что вся жизнь его, направленная на потребление, исчезает и перечеркивается смертью без остатка. Ничего, ничего он не может забрать с собой: ни бронзы, ни ковров, ни японских блюд! Они остаются, а он уходит; остается та самая гостиная, для украшения которой он – «как ему ядовито смешно было думать, <...> пожертвовал жизнью, потому что он знал, что болезнь его началась с этого ушиба». Остается та гардина, на которой он, «как на штурме, потерял жизнь». А теперь вот – эти муки: зачем они? И внутренний голос отвечает: «**а так, ни зачем.** Дальше и кроме этого ничего не было».

Возникает впечатление, что всё это – какая-то роковая случайность, бессмыслица: если бы он тогда не полез поправлять злосчастную гардину... Ну и что? Проживи Иван Ильич еще 20, 30, 40 лет – что бы изменилось, не считая количества блюд и ковров в его доме? Так или иначе, а именно на них он променял свою единственную, бесценную жизнь – день за днем, год за годом. Если что и было в ней настоящего, то осталось где-то в детстве. А сейчас Иван Ильич лежит лицом к спинке дивана, погрузившись в одиночество «среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, - одиночество, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле».

Жена, приглашающая к нему знаменитого доктора, иронически уверяет его, что делает это «только для себя», а Иван Ильич чувствует, что она и точно делает все это только для себя, и ему омерзительна эта ложь, эгоизм, который, криво нацепив личину эгоизма, хочет казаться заботой и любовью. И сам он провел всю жизнь под такой личиной. А теперь единственный человек, который сочувствует ему от души и старается облегчить его страдания – буфетный мужик Герасим. Единственный из персонажей повести, Герасим чувствует себя не человеческой «монадой», а частью *целого* – и произносит фразу: «Все умирать будем» - не как ритуальную отговорку, а в объяснение своего искреннего стремления помочь больному человеку.

Знакомство с Герасимом, последнее в жизни героя, подготавливает в нем тот переворот, который совершается перед смертью, когда он, видя заплаканную жену и сына, вместо былого озлобления испытывает жалость, желание освободить их от страданий. И тогда (а для присутствующих текут последние часы жизни Ивана Ильича) он вдруг почувствовал, что смерти нет:

«Вместо смерти был свет».

Духовное воскресение Ивана Ильича сопряжено с мучительным поздним постижением истины любви и человеческого единства, прорывающей покров *майи* – иллюзии *отдельности* всякого существования. Похожий путь определен деревенскому

купцу Брехунову («Хозяин и работник», 1895), на краю смерти открывающему для себя эту правду. Интеллигент ты или простолюдин, знаменит или безвестен – все это неважно, когда решается вопрос, сможет ли человек отряхнуть с себя паутину самообмана.

В этой паутине все глубже запутывается и герой повести «Отец Сергей» (1898, публ. 1911). Блестящий молодой человек с перспективой отличной карьеры подает в отставку и затворяется в монастыре. После этой интригующей завязки помещен развернутый портрет личности героя.

С детства будущий князь Касатский выдается способностями и «огромным самолюбием», и вся по видимости разнообразная внутренняя работа, что не прекращаясь шла в его душе, была «в сущности одна и та же», нацеленная на то, чтобы «во всех делах <...> достигать совершенства и **успеха, вызывающего удивление и похвалы людей**». Жизнь его наполняет «стремление отличиться». Он достигает всех своих целей, включая согласие на брак красавицы-аристократки, которую полюбил, - и только тогда узнает, что его невеста была за год перед тем любовницей императора.

Вот где причина «ухода», превращения ослепительного князя Касатского в скромного «отца Сергия». На поверхности – признание ценностей светского мира суетными, в глубине – неугасающее желание «стать выше тех, которые хотели показать ему, что они стоят выше его». Удаление князя Касатского из мира вызвано не переменой в его душе, а как раз верностью себе: он гоним мелкой личной обидой, возмущенным самолюбием.

Каков посев, таковы и всходы. В монастыре герою продолжает сопутствовать репутация превосходства: безукоризненный офицер превратился в безукоризненного монаха. Первое время на отца Сергия находят еще дни ужасных сомнений, когда ему кажется, что он «не в своей и не в Божьей власти, а в чьей-то чужой». Но потом и это чувство проходит.

Он борется со своей гордыней и похотью и в какой-то момент (кажется) одерживает победу. Красивая, но легкомысленная светская дама берется на пари сорвать знаменитого подвижника, однако отец Сергей преодолевает искушение, отрубив себе палец на руке. Он следует завету Евангелия: «если правая рука твоя соблазняет тебя, отсеки ее», не то все тело твое будет «ввержено в геенну» (Мф., V, 29). Только вот буквальность исполнения этого завета наводит на размышления: не утратил ли герой способность понимать священную книгу «в духе», а не только «в букве»? Но неудачливая соблазнительница искренне раскаивается и спустя год сама затворяется в монастыре.

К отцу Сергию уже приходят больные, которых он исцеляет наложением рук. Монастырь получает благодаря святому старцу известность. Однажды накануне праздника отец Сергей служит всенощную, и ему делается дурно: дают о себе знать посты и умерщвление плоти. Его подхватывают, просят прекратить службу – но он доводит церемонию до конца, и в уме его мелькает: «Да, так святые делают».

Эта сюжетная кульминация славы и внешней святости героя является одновременно кульминацией его внутреннего падения. Поразительна та неуклонность, с которой умный, с развитыми навыками самонаблюдения человек все глубже погружается в грех фарисейства, умиляется своей святостью и в то же время как бы со стороны отмечает собственную неискренность и театральность. Он творит чудеса для верующих в него людей – но тщетно молится за собственное освобождение от «ничтожной страсти» (тщеславия). И неудивительно. Всё, что делает монах отец Сергей, он делает во славу свою, как прежде делал князь Степан Касатский. В монастыре он получил другую личину, но не другую личность.

И когда эта опора уходит из-под ног, наступает крушение. Устоявший перед соблазном, когда он исходил от утонченной аристократки, отец Сергей впадает в грех блуда со слабоумной купеческой дочкой, которую привели к нему на исцеление. В ее обществе он не находит привычной поддержки своему суетному желанию быть

предметом чужого преклонения и восхищения. Апатичная и тупая девушка, живое воплощение чувственности, не в состоянии оценить силу духа и стойкость перед искушением, и падение отца Сергия делается неминуемым, ибо не в страхе Божиим, а лишь в поклонении и восторгах «публики» заключался единственный значимый для него мотив.

И когда наутро, уничтоженный, опустошенный, отец Сергей выходит из своей кельи, он ясно понимает, что «нет Бога» и некому молиться. Его и вправду нет, потому что все эти годы герой был своим собственным богом. А теперь этот самодельный идол рухнул. Отец Сергей оставляет свою келью и идет, побуждаемый внутренним голосом, за триста верст к женщине, которую знал когда-то жалкой, презираемой девочкой Пашенькой. Отчего-то вспомнилась ему сейчас эта Пашенька и ее незадачливая судьба, и кажется ему, что от нее одной он получит ответ на то, что его мучает.

«Пашенька уж давно была не Пашенька, а старая, высохшая, сморщенная Прасковья Михайловна, теща неудачника, пьющего чиновника Маврикьева». И, увидев эту женщину, в неустанных трудах безропотно несущую свой крест, Касатский понимает, что сам он «жил для людей под предлогом Бога, она живет для Бога, воображая, что она живет для людей».

Бывший монах и бывший князь уходит «в мир»: странствует, читает людям Евангелие; наконец его ссылают за бродяжничество в Сибирь. Там он оседает на заимке у богатого мужика: «работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными». Нравственный смысл развязки повести перекликается с лесковским «Скоморохом Памфалоном», с гаршинским «Сказанием о гордом Аггее».

Евангельскими цитатами своеобразно «обрамлен» третий, последний роман Толстого. В 1887 г. известный юрист А.Ф.Кони рассказал писателю поразительную историю из своей судебной практики. В черновиках Толстого она долго именовалась «коневской повестью», пока не получила название, под которым известна нам сегодня – «Воскресение» (1899).

27.8. Социально-идеологический роман «Воскресение». Анализ механизма конформности

Основа «коневской истории», сохраненная в романе, такова. Молодой человек из старинной, хорошей семьи, заседая в суде присяжных, увидел на скамье подсудимых девушку, которую когда-то соблазнил и бросил. Эта девушка – Розалия Они – стала проституткой и попала под суд по обвинению в воровстве. Потрясение, испытанное героем этой истории, было так сильно, что он решил исправить, насколько мог, сделанное им зло и жениться на Розалии. Этому помешала только смерть девушки от тифа.

Толстой устранил случайную развязку. В поисках наиболее естественного, закономерного и отвечающего его задачам финала он отбросил также и вариант с описанием семейной жизни героев (за границей). Это было натянуто, да и не нужно Толстому. Его захватила задача, своей огромностью сломавшая некогда Гоголя, задача, от решения которой ушел и Достоевский, в своих романах доводивший героев только до переломной точки жизни: Раскольников, Карамазовы... Показать воскресение человеческой души!

«Воскресение» принадлежит к иной жанровой разновидности, чем «Анна Каренина»: М.М.Бахтин определял такой тип романа как *социально-идеологический*. (Сюда же он относил «Кто виноват?», «Что делать?», романы Жорж Санд.) «Воскресение» даже можно было бы назвать романом публицистическим. Он ярко тенденциозен, в нем доминирует открытое авторское слово.

Тон задает пейзажная «увертюра» к роману, напоминая о «публицистическом» пейзаже «Севастопольских рассказов»: картина весны в большом городе. Радость пробуждающейся природы контрастирует с изощренным взаимным мучительством людей.

Подчеркнуто, броско контрастно описание утра в тюрьме, которое встречает Катюша Маслова, и утра в московском особняке Нехлюдова, ее соблазнителя. Максимального же напряжения контраст достигает, когда на заседании сессии Нехлюдов узнает женщину на скамье подсудимых. Ему бесповоротно ясно, что не кто иной, как он сам привел ее сюда, а теперь он ее судит. Совершается противоестественная, возмущающая человеческие чувства несправедливость.

В случайности (именно этот мужчина оказался в числе судей именно этой женщины) автор видит лишь выразительное проявление закономерности. На месте Нехлюдова мог быть другой князь или граф, живущий такой же обычной для этого круга жизнью, погубивший не эту именно, но другую Катюшу Маслову, которую судят сейчас где-нибудь в другом месте... От этого ничего не меняется. Палачи остаются палачами, жертвы – жертвами, и первые судят вторых: вот как выглядит это у Толстого. Люди, в чьих руках власть, богатство, знание, судят нищих, невежественных изгоев. Судят за то, чего они их сами лишили, сбросив на дно и предоставив там барахтаться в грязи.

И все это лицедейство вершится под висящим образом Христа в терновом венце, запретившего судить и осуждать; и священник приводит заседателей к присяге на Евангелии, «в котором прямо запрещена присяга». Церковные мотивы звучат в романе с особенной «отчужденностью»: священник сует голову «в **насаленную дыру** епитрахили», произносит «**различные имена** и молитвы»; хор поет про «девицу Марию», родившую без нарушения девства и удостоенную за это «большой чести, чем **какие-то херувимы**, и большей славы, чем **какие-то серафимы**»... На всем – печать грубого шаманства, профанации священных вещей, которые расточаются в механической обрядности действий: им навязывается смысл, противный их внутренней сущности.

Естественно, что церковники, со своей стороны, обвинили в профанации самого Толстого: особенно досталось автору за XXXIX главу, где изображалось богослужение в острожной церкви. Священник макает кусочки хлеба в вино и кладет в рот («предполагалось, что он съел кусочек тела Бога и выпил глоток его крови»), после чего приглашает желающих «тоже поесть тела и крови Бога, находившихся в чашке». Остатки «тела и крови Бога» он потом доедает за перегородкой. В сущности, эти людоедские мотивы прямо символичны: со своим Богом люди обращаются так же, как и со своими ближними.

В таком же отчужденном свете представлен и механизм «правосудия». Люди, исправляющие свои должности в суде, вошли в свою роль механических винтиков – но вместе с тем продолжают оставаться людьми с обычными человеческими пороками и слабостями, и это сочетание оказывается убийственным. Не приходится говорить о прокуроре, который «твердо решил сделать карьеру и потому считал необходимым добиваться обвинения по всем делам». Но и другие члены суда поглощены своими мыслями и заботами: председатель торопится кончить раньше, чтобы успеть к любовнице, один из судей переживает столкновение с женой, другой загадывает, что вылечится от катара, если число шагов от кресла до двери кабинета делится на три без остатка; секретарь подсовывает товарищу прокурора первым именно то дело, которое тот не успел прочесть, потому что накануне пьянствовал, - а секретарь завидует его месту...

Наконец затяжная и утомительная судебная процедура подходит к концу, и присяжные удаляются на совещание. И опять: сами по себе они – вполне обычные люди, никто из них не желает Масловой зла, - но это не облегчает ее участи. Присяжный-купец настаивает на оправдании; но старшина, видя, что Маслова просто нравится этому купцу, спорит с его мнением – как ему кажется, в интересах справедливости. И все испытывают желание поскорей окончить затянувшееся сидение. Всё это по-человечески вполне

естественно. И так же естественно (и страшно), что, решая судьбу Катюши, присяжные в конце концов даже забывают – просто под влиянием усталости – добавить в приговор после слов «виновна, но без умысла ограбления» слова «и без намерения лишить жизни».

Катюшу отправили на каторгу люди, которые не собирались этого делать и не верили в ее виновность. Все понимают, что допущена элементарная ошибка, но исправить ее практически невозможно: машина «правосудия» движется своим ходом.

Щедрин, поднимая тему «закон и право», обрушивался на чиновничий произвол, игнорирующий законы или «употребляющий» их по собственному усмотрению. («Закон что дышло – куда попер, туда и вышло», - констатирует русская пословица, а другие добавляют: «Жалует царь, да не жалует псарь», «Что нам законы, коли судьи знакомы»...) Достоевский в своей книге о каторге подошел к проблеме с другой стороны: он показал, что последовательное применение закона антигуманно постольку, поскольку оно не учитывает не поддающихся формализации нюансов: психологического склада личности осужденного, его отношения к наказанию, да и всего – часто очень сложного – комплекса причин и обстоятельств, которые побудили человека преступить закон. И так:

- несоблюдение закона беззаконно «по определению» («Помпадурсы и помпадурши»);
- неукоснительное соблюдение – бесчеловечно («Записки из Мертвого дома»);
- а «человеческий фактор», который мог бы откорректировать применение мертвой буквы параграфов, опять возвращает всё к исходной точке, потому что вносит в дело субъективный произвол, посторонние настроения и соображения – иначе говоря, другую разновидность беззакония («Воскресение»).

Круг замыкается.

Вот отчего Толстой приходит к мысли, что в *социальном* вовсе нет спасения. Не имеет права один человек судить другого. Самый близкий автору, сочувственно изображенный им присяжный – старый артельщик – настаивает на том, что всех обвиняемых надо «пожалеть» и оправдать, потому что «мы сами не святые». Это бесхитрое повторение одного из евангельских эпиграфов к роману: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Иоанн: VIII, 7).

Драматическую остроту этим словам придает сюжетная расстановка действующих лиц. «Бросать камень» в Катюшу предстоит виновнику ее несчастья. Глядя на нее, Нехлюдов видит, что Катюши, собственно, уже нет, а есть «одна Маслова». – «Ведь это мертвая женщина, - думал он, глядя на это когда-то милое, теперь оскверненное пухлое лицо с блестящим нехорошим блеском черных косящих глаз...». Использование портрета с лейтмотивной чертой (черные, слегка косящие глаза с блеском мокрой смородины) подчеркивает единичность, «которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторимым». Это напоминание о том, какой она была когда-то, прежде чем стать проституткой: эту единственную девушку Нехлюдов любил когда-то, а потом соблазнил и бросил, и никогда не вспоминал о ней, потому что такие воспоминания не делали ему чести. В сущности, он убил ее. Публичный дом, каторга – а хуже всего то, что Маслова, чтобы свыкнуться со своим положением, должна была признать его хорошим и даже завидным, гордиться тем, чем только и могла гордиться: своим положением проститутки, интересом, который она вызывает у мужчин. Как мало здесь общего с кроткой, застенчивой, практически святой Сонечкой Мармеладовой! Слова «мертвая женщина», которые приходят в голову Нехлюдову, относятся к смерти не социальной – духовной.

Тема *воскресения* в романе связана с обоими героями: Масловой и Нехлюдовым, но в первую очередь все-таки с Нехлюдовым. Интересно, как В.Гюго в «Отверженных» разрабатывает похожую историю падения Фантины: ее роман с Толомьесом изображен со свойственной Гюго обстоятельностью, но только до того момента, пока Толомьес ее не

покидает, - после этого соблазнитель перестает интересоваться Гюго, и внимание автора всецело переключается на судьбу жертвы.

В центре внимания Толстого, напротив, фигура Нехлюдова: его нравственное падение еще страшнее, чем у Катюши, потому что прикрыто видимостью благополучия и пристойности. «Воскреснуть» непросто им обоим; но Нехлюдову, наверное, труднее.

Толстой выбрал в герои человека хотя и в чем-то типичного («сливки общества»), но также и незаурядного. Кому из того круга людей, которому принадлежит Нехлюдов, могло прийти в голову искупить свою вину – **такую** вину – чем-то иным, кроме денег? Но Нехлюдов принимает решение жениться. (Такие вещи случаются только в бульварных романах, да еще изредка в жизни, в которой вообще случиться может всё – даже «коневская» история.) Когда князь Мышкин предлагает руку и сердце Настасье Филипповне, его поступок выглядит в глазах окружающих неслыханно эксцентричным, истинно исходящим от «идиота». А ведь «княжество» Мышкина захудалое, одним титулом и славное, сам он (опять-таки в глазах людей) – чуть ли не босяк, невеста откуда взявшийся; Нехлюдов же – доподлинный аристократ и богач, свой в «большом свете». Еще больше разница между Настасьей Филипповной, состоящей на содержании у богатого помещика, и Масловой – проституткой, осужденной в каторгу за воровство и убийство. Решение Нехлюдова не просто эксцентрично – оно почти невероятно. Герои на разных полюсах жизни, между ними пропасть. Выразительна сцена, где Нехлюдов пытается и не может докричаться до Катюши на свидании в пересыльной тюрьме – через две железные решетки, между которыми расхаживает надзиратель.

Но труднее всего то, что происходит – должно произойти – во внутреннем мире героев. Перерождение личности не может быть достигнуто единичным волевым актом. Одних добрых намерений мало: поначалу они заводят только в тупик. Когда Нехлюдов упоминает о женитьбе, Катюша испытывает не восторг, даже не изумление – а гнев:

« - Ты мной в этой жизни услаждался, **мною же хочешь и на том свете спастись!** Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты! – закричала она, энергическим движением вскочив на ноги».

Она говорит жестокие, но по сути очень справедливые слова. Мысли и чувства Нехлюдова связаны поначалу не с Катюшей, а с собственным Я: с необходимостью его переоценки сейчас, когда он оказался в положении щенка, которого ткнули носом в сделанную им в комнатах гадость (сравнение Толстого). Он хочет вернуть себе самоощущение порядочного человека, так или иначе – действительно «спасти душу»: прежде всего свою. И это почувствовала Катюша. Вот что ее оскорбило: сейчас, как и прежде, она остается в глазах этого человека лишь орудием, средством. Тогда – ублажения плоти, теперь – спасения души. Этап, на котором Нехлюдов принимает решение жениться, для автора является тем же «ложным воскресением», что переживает отец Сергей по уходе своем в монастырь. И обоим героям не откроется настоящий путь, пока они не поймут своего заблуждения: что продолжают по-прежнему жить для себя.

Но отчего Нехлюдов раньше не терзался угрызениями совести, пока не увидел свою жертву перед судом?

Выше уже упоминалось, что фамилия *Нехлюдов* используется Толстым неоднократно: это герой «Люцерна», «Утра помещика»; друг Николеньки Иртеньева в «Юности». Везде это личность, которую можно назвать нравственно одаренной. И в «Воскресении» Нехлюдов – славный, добрый юноша (ретроспективные главы XII-XVIII, где излагается история его молодой любви к Катюше). Превращение в «развращенного, утонченного эгоиста, любящего только свое наслаждение», случается с ним, когда он, по словам Толстого, «перестал верить себе, а стал верить другим».

«Перестал же он верить себе, а стал верить другим потому, что жить, веря себе, было слишком трудно: веря себе, всякий вопрос надо решать всегда не в пользу своего животного я, ищущего легких радостей, а почти всегда против него; веря же другим, решать нечего было, все уже было решено, и решено было всегда против духовного и в

пользу животного я. Мало того, веря себе, он всегда подвергался осуждению людей, - веря другим, он получал одобрение людей, окружающих его».

Комфортное, привольное существование, одобрение окружающих – это «приятная и приличная» жизнь Ивана Ильича. Ради них Нехлюдов отказался от настоящих чувств и мыслей, от умения ограничивать себя, от серьезного отношения к любви и к женщине. И когда он совращает Катюшу, его подлинная натура еще пытается бороться: он чувствует свою низость. – «Хоть слабо, но еще слышен был голос истинной любви к *ней*, который говорил ему о ней, о *ее* чувствах, о *ее* жизни. Другой же голос говорил: смотри, пропустишь *свое* наслаждение, *свое* счастье. И этот второй голос заглушил первый».

Уже в первом произведении Толстого предметом его внимания стало явление **конформности**. В последнем романе оно подверглось подробному анализу. Нравственное приспособление человека к нормам общества представляется писателю страшным злом, потому что искаженный социальный мир благодаря этому перекраивает, искажает по себе и здоровый от природы духовный мир личности. Человек теряет способность видеть очевидное. Прощаясь с Катюшей, Нехлюдов сует ей сторублевую бумажку: «не для нее, не потому, что ей эти деньги могут быть нужны, а потому, что **так всегда делают** и его бы считали нечестным человеком, если бы он, воспользовавшись ею, не заплатил бы за это». Голос совести по-прежнему подсказывает ему, что подлость – в самом его поступке с Катюшей, и даже в этих деньгах, но с сознанием этого нельзя даже «смотреть в глаза людям, не говоря уже о том, чтобы считать себя прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком <...> ... Было одно средство: не думать об этом. Так он и сделал».

Конформизм – способ существования подавляющего большинства людей. Не один герой – почти все действующие лица «Воскресения» им отравлены. Катюша – незаконная дочь дворовой женщины; пять родившихся до нее детей по обыкновению окрестили, а потом «мать не кормила нежеланно появившегося ненужного и мешавшего работать ребенка, и он скоро умирал от голода». Катюша выжила случайно, потому что приглянулась окрестившей ее барышне. (Как симпатичный котенок, которого выбрали из помета, утопив прочих.) Не только невежественные дворовые – господа тоже молчаливые соучастники преступлений, которые совершаются по заведенному обычаю: окрестить младенца и уморить его голодом. Всегда так делают – стало быть, в этом нет ничего ужасного.

Сделавшись проституткой, Катюша усваивает себе такой взгляд, «при котором она могла одобрить себя и даже гордиться перед людьми своим положением» привлекательной, желанной женщины. Гордость своим ремеслом удерживает ее среди круга людей, эту гордость разделяющих: в публичном доме. Чтобы выйти оттуда, нужно сначала ужаснуться и осознать глубину падения. Это больно, тяжело. И человек цепляется за всё, что может уберечь его от боли прозрения.

К услугам человека, желающего добровольно ослепнуть, является масса отработанных приемов, по видимости разумных доводов. Когда Нехлюдов собрался отдать свою землю крестьянам, тут же возникают аргументы о нецелесообразности такого поступка. Когда друг Нехлюдова Селенин приходит к заключению, что неверие в учение церкви портит его, Селенина, карьеру, он убеждает себя, что нужно сперва хорошенько изучить то, что он отвергает. И это уже ложь, потому что подлинная, невыговариваемая цель его - приспособиться к тому, что собственный здравый смысл признает за неразумное. По службе Селенину приходится присутствовать на церковных обрядах и притворяться, «что он верит в то, во что не верит». Ему это противно: он хочет успешной карьеры, но хочет и быть порядочным в собственных глазах. Остается одно: как-нибудь убедить себя, что он уверовал. Селенин начинает читать Гегеля, Хомякова и, усвоив «все обычные софизмы о том, <...> что истина открывается только совокупности людей», отныне с чистой совестью посещает богослужения. Вот только в глубине души продолжает жить сознание, что его вера – «что-то совсем не то». В романе трижды

упоминаются глаза Селенина: в первый раз они названы «грустными», потом «мертвыми», наконец - «недобрые, холодные, отталкивающие». Что-то умирает в этом человеке, который, не желая обманывать других, кончил тем, что обманул самого себя.

Когда Нехлюдов ходатайствует о смягчении участи заключенных перед старым генералом, от которого это зависит, генерал заявляет: «Невинных не бывает». – «И он точно не сомневался в этом не потому, что это было так, а потому, что если бы это было не так, ему бы надо было признать себя не почтенным героем, достойно доживающим хорошую жизнь, а негодяем, продавшим и на старости лет продолжающим продавать свою совесть».

Так, по Толстому, работает социально-психологический механизм вытеснения неприемлемой информации. (Анализ его сделан в книге Л.Я.Гинзбург.) Для того чтобы жить удобным для себя образом, человек должен верить в то, что позволяет ему так жить. Может быть, это хорошо и правильно? Но посмотрим, какой же общественный порядок создается таким положением вещей.

Последовав за Катюшей на каторгу, Нехлюдов видит (здесь слово героя сливается с словом автора), что арестанты делятся на пять категорий:

- жертвы судебных ошибок;
- те, кто наказан за поступки, совершенные в состоянии аффекта;
- люди, осужденные за то, что по их понятиям не было преступлением (тайные виноторговцы, контрабандисты и пр.);
- личности, стоящие выше среднего нравственного уровня: сектанты, политические преступники, борцы за национальную независимость;
- отверженные, перед кем общество виновато больше, чем они перед ним, потому что условия жизни, в которые общество их поставило, толкают этих людей к преступлениям.

Толстой, можно сказать, солидаризуется с выводами, сделанными Достоевским в «Записках из Мертвого дома»: он лишь педантично расставляет все точки над *i*. Его герой, конечно, встречает также каторжников, отталкивающих своей тупостью и жестокостью, - но и в них не видит никакого «преступного типа», а только себе лично противных людей, «точно таких же, каких он видал на воле во фраках, эполетах и кружевах». И в ученых книгах нет ответа на главный, по мнению Нехлюдова (и Толстого) вопрос: почему эти последние судят и наказывают первых?

Вывод таков: людей хватают, запирают и ссылают «совсем не потому, что эти люди нарушали справедливость или совершали беззакония, а только потому, что они мешали чиновникам и богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа». А этому мешает и баба, торгующая без патента, и вор, и народник со своими прокламациями, и сектанты, и сторонники введения конституции... И господа, сидящие в судах и комиссиях, озабочены не тем, чтобы разбираться, кто виновен, - а устранением опасных (для себя). Они тоже хотят верить и верят в свою правоту, как сам Нехлюдов до этой страшной встречи с Масловой верил, что он в жизни не совершил ничего непорядочного. Более того, всё общество верует, что жизнь должна быть тем, во что ее превратили люди, променявшие на власть собственную совесть. Им такой размен удобен. А остальным? Чиновник Топоров, к которому обратился Нехлюдов, толкует об «интересах народа» и «государственной точке зрения». – «**Твои** интересы, только твои», - думает Нехлюдов.

Топоров преследует сектантов как врагов церкви, нимало не заботясь тем, что церковь (по ее собственному определению) установлена самим Богом и «не может быть поколеблена даже вратами ада». Сам он не верит ни во что, но опасается, что и народ может прийти в такое же состояние, которое для себя он считает очень удобным. Чиновник относится к религии, как куровод к падали (еще одно убийственное сравнение Толстого!): «падаль очень неприятна, но куры любят и едят ее, и потому их надо кормить падалью». Разумеется, «все эти Иверские, Казанские и Смоленские – очень грубое

идолопоклонство», но народ хочет быть суеверным, - так он думает, не желая разбираться: действительно ли народ этого хочет, или это он сам, Топоров, хочет, чтобы народ таким был, потому что тогда его легче держать на подобающем месте.

На каторге Нехлюдов сводит знакомство с революционерами: эти люди разными путями пришли к своей конфронтации с властью, но особенно поучительна для автора, может быть, история юноши Крыльцова, которого к террористам толкнула жестокость правительства, повесившего двух молодых людей, почти мальчиков, попавшихся с польскими прокламациями. Насилие порождает насилие. Злые люди берутся исправлять зло – так удивительно ли, что ничего из их стараний не выходит?

Что же делать? Ответ, который находит герой, ошеломляет его своей простотой. Наказание не исправляет преступников и не уменьшает зла, стало быть, надо противопоставить злу не зло, а прощение, добро и любовь. Общество и порядок «существуют не потому, что есть эти узаконенные преступники, судящие и наказывающие других людей, а потому, что, несмотря на такое развращение, люди все-таки жалеют и любят друг друга».

Один из эпиграфов к «Воскресению» приводит слова Христа о прощении ближнего «до седмижды семидесяти раз» (Матф.: XVIII, 21). И в финале романа Нехлюдов берется за Евангелие, свежим взглядом пробегая знакомые с детства строки.

Прозрение героя приходит с обретением им истинного, а не ложного воскресения. Занявшись судьбой Катюши из самолюбивого желания обелиться в собственных глазах («душу спасти»), он постепенно забывает о себе, и в сферу его забот попадают все новые и новые жертвы «закона». Нехлюдова захватывает искренний интерес, искреннее сострадание и желание помочь. Параллельно с метаморфозой героя совершается и преобразование Катюши. Юношеское легкомыслие и жестокость Нехлюдова когда-то показали ей, что лучший из известных ей людей мог погубить ее и бросить; сейчас, наблюдая за тем же Нехлюдовым, Катюша видит его неподдельное раскаяние и смягчается сама. Ее отказ сделаться его женой – не только от предпочтения, оказанного Симонсону: Катюша еще любит Нехлюдова и не хочет ломать ему жизнь.

Для автора важно, что случившееся с Нехлюдовым могло бы случиться с любым человеком. Герой «Воскресения» не совершил в своей жизни никакого **особенного** зла: он делал лишь то, что делают все. Не всем только удастся встретиться лицом к лицу с последствиями своего поступка. Нет у Толстого извергов и злодеев: самый убежденный преступник не сотворит столько зла, как обыкновенный человек, бездумно бредущий по жизни, ибо такой человек – явление массовое.

Толстой оказал огромное влияние на мировую литературу. Но из радуги имен и текстов хочется вспомнить в связи с «Воскресением» маленький рассказ Карела Чапека «Покушение на убийство» (1928). Советник Томса, достойный и благополучный член общества, отдыхает вечером у окна. Вдруг стекло со звоном разлетается от револьверного выстрела. Приглашенный полицейский инспектор предлагает ему вспомнить своих врагов, и негодующий герой сначала отрицает самую возможность, что у него могут быть какие-то враги. Но ведь стрелял же кто-то! Томса изумлен и подавлен такой несправедливостью. За что могут ненавидеть его – тихого, замкнуто живущего человека?

И вдруг ему вспоминается сослуживец, в разговоре с которым он допустил бестактный намек. Портной, который много лет шил на него, а потом Томса отказал ему, узнав, что тот болен открытой формой туберкулеза. – «Я знаю, он в меня не стрелял, но...» - Далее пришел ему на память подчиненный, которому он устроил несправедливый разнос, и другой, которого он нечаянно обидел и забыл извиниться... Коллега, которого он обошел по службе... Кельнер ресторана, который обсчитал его на несколько крон, и Томса вызвал хозяина заведения, а тот немедленно уволил этого кельнера. – «Вор! – кричал он. – Я позабочусь о том, чтобы никто во всей Праге не взял вас на работу!» А кельнер молча пошел прочь, и тощие лопатки вздрагивали у него под фракком... – сейчас эта картина

отчетливо встает в памяти героя. Конечно, в него не стрелял ни тот, ни этот - но почему же он забыл это все и никогда не вспоминал? Всплывают все новые и новые картины...

Герой проводит бессонную ночь и наутро является в полицию.

« - Ну, что, - спросил инспектор, - вспомнили вы, кто вас может ненавидеть?»

Советник покачал головой.

- Не знаю, - нерешительно сказал он. – Таких людей столько, что... – Он безнадежно махнул рукой. – Кто из нас знает, сколько человек он обидел... Сидеть у окна я больше не буду. И, знаете, я пришел попросить вас прекратить это дело...»

Первый шаг на пути к воскресению личности делает человек, отдающий себе отчет, что он делал зло мимоходом, случайно, **просто живя так, как живут все.**

Развязки поздних произведений Толстого («Анна Каренина», «Отец Сергей», «Воскресение» и пр.) – это развязки-откровения, развязки-прозрения. Герой, долго блуждавший в интеллектуальных лабиринтах, вдруг оказывается перед простым, даже простейшим ответом на свой вопрос. Слова Евангелия получают для него свой изначальный, подлинный смысл. Можно сказать, что религия дает героям Толстого те ответы на вопросы их существования, которые не может дать ничто другое. Однако известно, какие напряженные отношения под конец жизни сложились у Толстого с церковными властями, которые объявили его «отпавшим» от церкви.

Толстой был верующим христианином, как большинство русских писателей. Но его вера, исключительно деятельная, далеко удалилась от ортодоксальной церковной религиозности. Он создал, по сути, собственное учение жизни, которое под именем **толстовства** получило довольно широкое распространение. Оно включало в себя не религиозные догматы (к абстрактной схоластике писатель всю жизнь был совершенно холоден), а комплекс практических установок, имеющих отношение ко всем сферам человеческой жизни: от экономических отношений до этики. Проповеди этих идей посвящен ряд трактатов Толстого.

27.9. Нравственные искания Толстого (публицистика)

«Исповедь» создавалась одновременно с «Анной Карениной» и была закончена весной 1882 года. Однако духовный цензурный комитет воспротивился ее обнародованию. «Исповедь» была вырезана из уже отпечатанных номеров «Русского вестника», но тем не менее распространилась в литографированных копиях. Напечатана она была в Женеве (1884); а в России – только в 1906 г.

Если «Исповедь» (1782-89) любимого Толстым Ж.-Ж. Руссо – произведение по преимуществу автопсихологическое, то у самого Толстого в центре внимания оказались вопросы мировоззренческого плана.

Открывается «Исповедь» темой кризиса веры. Там, где она некогда была, в душе современного человека теперь пустота, наспех прикрытая картонными щитами ритуалов. И это ставит его в отчаянное положение.

Толстой вспоминает мысли Соломона и Будды о тщете земной и пересказывает древнюю восточную притчу о драконе и мышах (использованную также в «Двух повестях» В.А.Жуковского). Путник, преследуемый в степи разъяренным зверем, попадает в безводный колодезь, на дне которого к ужасу своему видит дракона, разинувшего пасть. Несчастный цепляется за ветви растущего в расщелине дикого куста, чтобы не упасть; но руки его слабеют – и в эту минуту появляются две мыши, черная и белая, и начинают подгрызать корни куста. Вот-вот он обломится, и путник угодит в пасть дракона. Но тут он замечает на листьях капли меда и начинает их слизывать. А мыши точат куст, а дракон ждет, - а человек все лижет и лижет мед, хотя страшная пасть приближается.

Буддийская аллегория обнажает абсурдность привычного. *Куст* – жизнь, *дракон* – смерть, *мыши* – время (день и ночь). *Мед* – радости жизни, которыми люди тешатся, пренебрегая драконом и мышами. Легкомыслие путника в притче кажется невероятным, но ведь именно так человек и ведет себя!

Люди (пишет Толстой) идут четырьмя путями. Первый – неведение – путь очень молодых или очень тупых людей. Они не смотрят на мышей и на дракона; но наступает день, когда их уже невозможно не видеть, и тогда – «конец их лизанью». Когда в древности царевич Сакья-Муни впервые в жизни увидел старика, увидел изможденного болезнью, увидел мертвеца и узнал, что старость, недуги и смерть есть удел всех людей, – он ушел от мира и стал Буддой.

Второй выход – эпикурейство: только сегодняшней день в нашей власти. Видеть – но пренебрегать. Мудрость царя Соломона гласит: «Нет лучшего для человека под солнцем, как есть, пить и веселиться... Все, что может рука твоя по силам делать, делай, ибо в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости». По мнению Толстого, эпикурейцы отличаются не тупостью ума, но «тупостью воображения», которая и позволяет им отвлечься от мыслей о неизбежном конце.

Третий – путь силы, и заключается он в том, что человек, осознавший, «какая пустая и глупая шутка» – жизнь, добровольно ее обрывает. Как и отчего он приходит к этому, Толстой как раз описал в истории Левина, а в «Исповеди» – в собственных своих признаниях.

Четвертый – выход слабости: все видеть и понимать, но не иметь силы покончить и влачить свои дни в страхе и тоске. – «Я находился в этом разряде», – пишет Толстой. Последние капли меда – семья, писательство – уже горчица, и если он все же медлил, то оттого, что было какое-то смутное чувство несправедливости всего хода рассуждений. Жизнь есть бессмыслица и зло, но отчего же тогда я живу, отчего живут все люди?

Дальнейшие размышления приводят Толстого к заключению, что все возможные якоря спасения, потенциальные источники ответа – церковь, наука, искусство, каковы они есть сейчас, – мертвы.

Искусство мертво, потому что художник и поэт учат, по модной теории, «бессознательно», то есть сами не зная, чему они учат. Приглядевшись, Толстой замечает, что эти самозванные учителя жизни не согласны друг с другом, что они в большинстве своем люди безнравственные, корыстные и тщеславные и, уча жить других, сами живут скверно.

Наука мертва, потому что она отвечает на частные, специальные вопросы, но ничего не говорит о главном. Наука может растолковать «законы света, химических соединений, законы развития организмов», но умалчивает о том, зачем жить. Она отвечает не *зачем*, а лишь *отчего*, *сколько* и *каким образом*. Попытка получить научный ответ на вопрос «зачем?» результативностью своей подобна уравнениям, при решении которых получается: $0 = 0$. «Истинность» их бесплодна.

Церковь мертва, потому что (и об это тоже «спотыкается» Левин) она раскололась на секты, каждая из которых обличает и уличает другую и заботится не о вере, а о наилучших средствах «исполнения перед людьми известных человеческих обязанностей» – и в это дело привнесла обычную человеческую нетерпимость, насилие и прочее. Люди, формально исповедующие веру, фактически не живут по ней. Да и мудрено уверовать в Бога, единого в трех лицах, творение в шесть дней, дьявола и ангелов и «всё то, чего я не могу принять, пока я не сошел с ума». Отрицание разума – «еще невозможнее, чем отрицание жизни».

Но вера не есть церковь. – «Вера есть сила жизни. Если человек живет, то он во что-нибудь да верит. Если б он не верил, что для чего-нибудь надо жить, то он бы не жил. <...> Без веры нельзя жить». Во что же верить, для чего же жить? Среди мыслей о хозяйстве, о воспитании сына, о благосостоянии народа и о литературной работе вдруг приходит вопрос: зачем?

«Ну хорошо, у тебя будет 6000 десятин в Самарской губернии, 300 голов лошадей, а потом? <...> Ну хорошо, ты будешь славнее Гоголя, Пушкина, Шекспира, Мольера, всех писателей в мире, - ну и что ж!..

И я ничего и ничего не мог ответить. <...>

И это сделалось со мной в то время, когда со всех сторон было у меня то, что считается совершенным счастьем».

Автор-герой «Исповеди» заходит, как и герои «Анны Карениной», в тупик *жизни-для себя*. Это жизнь, ориентированная на стяжание, *обладание*. (Вспомним недоумение Холстомера: «люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими».) Ни Толстой, ни его герои не находят выхода, пока не поняли, что свой *смысл* они должны не получить, а построить – сами.

В XX веке немецкий психолог и философ Эрих Фромм (эмигрировавший в США после прихода Гитлера к власти) написал книгу «Иметь или быть?», основные положения которой представляют собой своеобразную теоретическую «развертку» идей Толстого.

Обладание и **Бытие**, по Фромму, - это альтернативные модусы (способы) существования людей. Всякий человек живет с той или иной установкой: он хочет либо *иметь* что-то, либо *быть* чем-то.

Важно не запутаться в словах. *Иметь* можно не только вещи: это лишь низшая форма проявления модуса обладания. Тот, кто желает сделаться богатым, хочет *иметь* деньги. Точно так же желающий стать чиновным, знаменитым, ученым и т.п. тоже желает не *быть*, а *иметь*: власть, славу, истину... Это все внешние по отношению к человеку вещи, которые не меняют его личности (разве только к худшему). Главное – то, что модус обладания ориентирован на потребление, а модус бытия – на самоотдачу.

В подавляющем большинстве люди идут по первому пути (тому самому, который в Евангелии назван «широкой дорогой»), и понять, что такое жизнь по принципу *обладания*, гораздо легче. Такие личности как Берг, Друбецкой, Каренин, Облонский и прочие измеряют смысл и успешность своего существования материальными благами, наградами и чинами, всевозможными удовольствиями – и среди последних не только свежие устрицы и легкие любовные связи Стивы, но и удовольствие, испытываемое Карениным от своей репутации полезного государственного деятеля. Но так же и Андрей Болконский в первых томах романа стремится к славе, а Анна Каренина и Вронский – к утолению своей любовной страсти. Все эти герои, и симпатичные и не очень, хотят *иметь*.

Модус *обладания*, таким образом, подразумевает стремление получить что-либо (не обязательно грубо-материальное) для себя. Ранее, на примере любовной лирики Лермонтова, уже было показано, как стремление *иметь* проявляет себя в **любви** и к чему оно приводит. По этой же удручающей схеме развивается история отношений Вронского и Анны. Установка *иметь* заставляет людей и **истину** рассматривать как форму собственности, лишь в таком качестве и ценимую, - и это именно тот случай, когда споры об истине являются в глубине своей только битвами амбиций (с такой точки зрения можно интерпретировать, например, «Отцов и детей» Тургенева). Модус *обладания* заставляет понимать **веру** в духе катехизиса, как пассивно усвоенные догматы и мнения других людей о главных вопросах жизни; **образование** превращается в коллекционирование кем-то уже добытых сведений, а то еще проще – записей в тетради, оценок в табеле, дипломов в кармане. Короче, установка на *обладание* может проявляться во всех сферах человеческой жизни.

И она же заводит в абсолютный тупик. Не только ничтожный герой поздней повести «Смерть Ивана Ильича», но и умный, благородный Левин в какой-то момент (*получив всё*) понимает, что такая жизнь пресекается смертью окончательно и бесповоротно. Могущество, авторитет, всевозможные удовольствия и прочее – исчезают как дым на ветру. Чем меньше хочется терять всё это, тем больший ужас внушает смерть.

Противоположный модус – *бытия* – ориентирует человека существовать не в том смысле, в каком существует бездонная пропасть, черная дыра, куда без следа и остатка затягиваются всевозможные блага, - а так, как существуют звезды, излучающие свет. Они **есть** постольку, поскольку они что-то **отдают**. И такая жизнь не перечеркивается с ее прекращением. Люди-«звезды» продолжают жить в том, что ими сделано.

«Человек умер, но его отношение к миру продолжает действовать на людей, даже не так, как при жизни, а в огромное число раз сильнее, и действие это по мере разумности и любви увеличивается и растет, как все живое, никогда не прекращаясь и не зная перерывов», - писал Толстой, приводя в пример Иисуса Христа (трактат «О жизни», 1888).

Модус *бытия* дает возможность понимать любовь, веру, знание и прочие ценности человеческой жизни как то, что обогащает душу, дает ей возможность проявить все свои возможности, чтобы «светить» в полную силу. Счастье дает сама эта способность и ее результаты, независимо от масштаба отпущенных природой дарований (вспомним притчу о талантах, процитированную в «Войне и мире»). Каменщик, построивший дом, мать, воспитавшая ребенка, поэт, написавший прекрасное стихотворение, - они создают нечто, что переживает их. Они не получили, а отдали свой труд и талант – и в этом *отданном* сохранилась часть их неповторимой личности. Статуя Медного Всадника официально является собственностью Санкт-Петербургского муниципалитета. Но никто, проходя мимо, не скажет: вот статуя городской мэрии. В Медном Всаднике воплотилась память о делах Петра, о работе Фальконе, о поэме Пушкина. Их давно уже нет в живых, но вспоминают именно их. Третьяковская галерея носит имя купца-мецената не потому, что он приобрел эти картины в свою собственность, а потому, что он сделал это не для себя, а для людей, в отличие от сотен тысяч приобретателей. Тех забыли все, а Третьякова помнят так же, как художников, писавших эти картины.

Показательны формы языка, отражающие сознание человека. Для европейских языков вообще характерен способ образования одной из глагольных форм прошедшего времени (перфект) при помощи вспомогательного глагола *иметь* или *быть*: буквально – «я имею (это) написанным», «я имею (это) вымытым» и пр. При этом сам процесс действия как бы отчуждается от человека и преобразуется в некий объект «обладания». И аналогичные тенденции наблюдаются в современном русском языке: глаголы все больше вытесняются субстантивными словосочетаниями. Вместо «я думаю» люди все чаще говорят: «у меня есть идея»; вместо «я беспокоюсь (озадачен)» - «у меня есть проблема»; вместо «я знаю» - «у меня есть информация (образование, диплом)» и пр. (Ср.: в классической литературе XIX века такие выражения практически отсутствуют.) Хотя сама структура русского языка противится такой перестройке мышления: «у меня есть» - это все-таки звучит по-иному, чем «я имею». По-прежнему используется глагол «есть», с некой семантикой самодостаточности («у меня» - т.е. «при мне», всего-навсего косвенный падеж). Ср. с английским: «У меня **есть** хороший друг» - «I've got a good friend» - дословно: «Я **имею полученным** (!) хорошего друга». Подлежащим выступает в английском языке – субъект, а в русском – объект!

Э.Фромм в своей книге проиллюстрировал рассуждения о *бытии* и *обладании* тремя стихотворениями. Справедливо или нет, он связывал один из этих модусов с традицией западной культуры, а другой – с восточной. Эти примеры так выразительны, что имеет смысл их привести.

Все три текста описывают одну и ту же ситуацию: герой видит цветок и хочет рассмотреть его поближе. Стихотворение английского поэта А.Теннисона приводится в подстрочнике:

Взросший средь руин цветок!
Тебя из трещин древних извлекаю.
Ты предо мною весь – вот корень, стебелек здесь на моей ладони.
Ты мал, цветок, но если бы я понял,
Что есть твой корень, стебелек и в чем вся суть твоя, цветок,
Тогда я Бога суть и человека суть познал бы.

Теннисон – представитель цивилизации Запада, нацеленной на фаустовское познание-анализ, познание-*обладание*. Он декларирует тождество былинки и мира, но не чувствует этого тождества, потому что убивает цветок («корень, стебелек здесь на моей ладони»). Цветок становится жертвой проявленного к нему интереса, - комментирует Э.Фромм.

Второе стихотворение – хокку – принадлежит японцу Басё:

Внимательно взглядишь!
Цветы «пастушьей сумки»
Увидишь под плетнем!

И всё. Цветет «пастушья сумка» мелкими, неприметными белыми цветочками, поэтому нужно «внимательно взглядеться». Но поэту не приходит мысль их сорвать, чтобы удобней было рассмотреть. Он хочет не *получить* эти цветы, а *порадоваться* на них, на то, как совершенно и великолепно в сущности устроено даже это невзрачное растение. Он не заявляет, а чувствует, что эти цветы – полноправная частица общей жизни. Герой Басё, по мысли Э.Фромма, представляет культуру Востока, ориентированную на *бытие*. Все, что ему необходимо, приходит через сопереживание. (Можно вспомнить о национальной японской традиции - любоваться цветущей вишней, в противовес европейскому обычаю рвать букеты цветов.) Так смотрят на небо герои Толстого, не покушаясь в каком бы то ни было смысле превратить его в свою «собственность»: оно самим фактом своего существования изменяет их отношение к жизни.

Любопытный вариант «синтезирующего» поведения находим в стихотворении И.-В.Гете:

Бродил я лесом... / В глуши его
Найти не чаял / Я ничего.
Смотрю, цветочек / В тени ветвей,
Всех глаз прекрасней, / Всех звезд светлей.
Простер я руку, / Но молвил он:
«Ужель погибнуть / Я осужден?»
Я взял с корнями / Питомца рос
И в сад прохладный / К себе отнес.
В саду я место / Ему отвел,
Цветет он снова, / Как прежде цвел.

Гете – европеец, но он также и человек, по складу своей универсальной личности очень тонко и живо чувствующий природу, создатель уникальной натурфилософии. Первая реакция героя – «собственническая» («простер я руку»), но цветок обладает собственным голосом, которому невозможно не внять. Герой находит отличное компромиссное решение: как завладеть понравившимся объектом, не причиняя ему вреда.

Однако то, что возможно в частном случае, как правило невозможно в целом: человеку неизменно приходится выбирать между двумя моделями поведения, и *иметь* исключает *быть*. В принципе, этот конфликт можно считать одним из наиболее распространенных как в жизни, так, разумеется, и в литературе. Герой философского романа-притчи «Шагреновая кожа» О. де Бальзака за каждое свое желание расплачивается кусочком собственной жизни. Это происходит, так или иначе, с каждым человеком (так Иван Ильич у Толстого тратит свою жизнь на приобретение ковров и блюд), - ужас положения бальзаковского героя в том, что он видит это наглядно: шагреновый лоскуток – его жизнь – все больше съезживается... *Иметь* уничтожает *быть*. И Рафаэль замыкается в растительном прозябании, чтобы избавиться себя от любых желаний. Парадокс: он цепляется за жизнь, которая по милости этого вынужденного страхом аскетизма стала совсем уж безрадостной. По Бальзаку, драма современной цивилизации в том, что мы не можем найти ничего, за что стоило бы расплачиваться жизнью, - и благодаря этому сама жизнь утратила смысл.

Герои художественных произведений Толстого также живут по одному из этих двух модусов. *Обладатели* – не только Берг и Друбецкие, но и Соня (которая хочет *иметь* безупречную репутацию и чистую совесть), и трагическая Анна Каренина, которая в минуту горького прозрения говорит, что не знает себя, но знает, как выражаются французы, «свои аппетиты»... *Обладатель* и одновременно раб «гвардейского комильфо» также и Вронский, *обладатель*, конечно, и Каренин... (Для иных героев этой группы такой способ существования – единственно мыслимый, для других – результат плачевной ошибки.) С другой стороны – тоже очень разные люди *бытия*: казаки в одноименной повести, Наташа Ростова, Платон Каратаев, Левин...

Изменение модуса не достигается ни волевым усилием, ни внешним убеждением. Человек, живущий как обладатель, может измениться только через личную катастрофу. Такой путь проходит отец Сергей, Нехлюдов в «Воскресении»; на него встает перед самой смертью Иван Ильич... Длительный процесс этого перехода изображен в метаниях Пьера и Андрея.

Обратная смена модусов – *бытия* на *обладание* – невозможна вовсе. (Так в «Бесприданнице» Лариса, которая хотела любить и быть любимой, под конец скажет: «Я не нашла любви, так стану искать золота...». Сказать легко; можно и сделать, - но нельзя найти счастье в том, в чем его для тебя нет: если бы не выстрел Карандышева, Лариса могла бы сделаться только «трагической куртизанкой», наподобие Настасьи Филипповны в «Идиоте».) Немыслимо представить себе Пьера, Левина, Нехлюдова, которые «одумались» и вернулись к привычной пустой светской жизни.

Впоследствии XX век создал свою классическую притчу о *бытии* и *обладании*: повесть А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Ее герой с недоумением наблюдает разные варианты существования *обладателей*: банкира, который записывает цифры в свои толстые гроссбухи; географа, подсчитывающего горы, реки и города; честолюбца, короля, пьяницы, который пьет, чтобы забыть о том, как ему совестно пить... – «Право же, взрослые – очень странные люди», - говорит себе Маленький принц при виде жизни, превратившейся в порочный круг. Лис, с которым он подружился на Земле, роза, которую он вырастил на своей собственной планете, научили его наполнять свою жизнь тем, что он может дать миру, а не получить от него.

Сказка Экзюпери насыщена микроаллегориями в толстовском наивном духе. Люди, - говорит Лис, - привыкли покупать вещи готовыми в магазинах. - «Но ведь нет таких магазинов, где торговали бы друзьями, и потому люди больше не имеют друзей». - Они гонятся за миражом комфорта и прогресса. («Прежде чем говорить о благе удовлетворения потребностей, надо решить, какие потребности составляют благо», - записывает Толстой в Дневнике 1900 года.) Торговец предлагает Маленькому принцу пилюли, которые утоляют жажду на неделю вперед: на этом можно сэкономить 53 минуты. – «А что делать в эти пятьдесят три минуты? - удивляется Маленький принц. – Будь у меня пятьдесят три минуты свободных, я бы просто-напросто пошел к роднику...». Псевдоцивилизованный человек разучается радоваться самому процессу жизни, перестает понимать, что она есть счастье сама по себе, а не в условную меру того количества «вещей», которые в течение этой жизни можно условно «приобрести». По железной дороге (еще один «толстовский» образ!) туда и сюда мчатся поезда с пассажирами. – «Как они спешат! – удивляется Маленький принц. – Чего они ищут?» - И в ответ слышит: «Даже сам машинист этого не знает».

«Телеграфы, чтобы передавать **что?** Книги, газеты, чтобы распространять сведения **о чем?** Железные дороги, чтобы ездить **кому и куда?** Больницы, врачи, аптеки для того, чтобы продолжать жизнь, а продолжать жизнь **зачем?**» - спрашивает Толстой. Этот вызывающий пассаж – не нигилизм, конечно. Он заостряет внимание на характерном извращении соотношения: средства поглощают цель. Люди так озабочены формами жизни, что забывают подумать о ее содержании.

Толстовство не есть отрицание цивилизации, как сам писатель это понимает. В этом Толстой видел собственное расхождение с Ж.-Ж.Руссо: «То, что называют цивилизацией, есть рост человечества. Рост необходим, нельзя про него говорить, хорошо ли это или дурно. Это есть, - в нем жизнь. Как рост дерева. Но сук или силы жизни, растущие в суку, неправы, вредны, **если они поглощают всю силу роста**. Это с нашей лжецивилизацией» (Дневник, 1905).

Очень выразителен пример, приведенный в дневниковой записи за 1896 год: «В Нью-Йорке компании железных дорог по городу давят каждый год несколько человек прохожих и не переделывают проезды так, чтобы не было возможности несчастий, потому что переделка эта стоит дороже, чем уплата семьям ежегодно раздавленных. То же происходит и в технических усовершенствованиях нашего века. Они оплачиваются жизнями человеческими».

В большой своей статье «Так что же нам делать?» (1885) Толстой очертил широкий круг проблем современного общества. (Название статьи задано пространным эпиграфом из Евангелия от Луки, но в сознании читателя оно также полемически накладывалось на заглавие романа Чернышевского.) Толстой отталкивается от описания того, что видел и думал, принимая участие в московской переписи населения 1882 года. Он побывал тогда в ночлежных домах. В какой-то момент у него родилось впечатление, что достаточно доброй воли, чтобы помочь обитателям «дна». Потом он убедится в своей ошибке. Но сейчас хочется выделить из этого объемистого сочинения одну ничтожную деталь. Когда Толстой спрашивает одну из обитательниц ночлежки, чем она занимается, та не отвечает, но хозяин квартиры поясняет: «Проститутка». И тон его выражает удовольствие от того, «что он знает это слово, употребляемое в правительственном языке, и правильно произносит его».

Толстому кажется отвратительным и этот тон, и это «культурное» слово, которому он явно предпочитает другое, «некультурное»: оно грубо, возмутительно и обозначает грубое и возмутительное явление. Приличное слово, именуя отвратительные вещи, тем самым как бы узаконивает, легализует их: своим существованием оно подтверждает, что ученые, власть имеющие люди знают об этих страшных вещах и находят им какое-то место на «полочках» общественной жизни. Стало быть, все в порядке. Гипноз умных слов, ученых соображений морочит, мешает понять: общество устроено так, что ужасное становится привычным. И все формы его «духовной жизни» (приходится брать эти слова в кавычки) суть формы гипноза. Стало быть, надо его разрушить, назвав вещи своими именами.

Один из страшных парадоксов современной цивилизации Толстой видит в том, что она, именуя себя христианской, построена на насилии, абсолютно запрещенном учением Христа. Признаки этого глубокого противоречия – все язвы социального мира: «социализм, коммунизм, анархизм, Армия спасения [*Толстой имеет в виду «благотворительность», которую он считал фальшью и лицемерием*], увеличивающаяся преступность, безработность населения, увеличивающаяся безумная роскошь богатых и нищета бедных, страшно увеличивающееся число самоубийств...», - пишет Толстой незадолго перед смертью (7 сентября 1910 г.) Мохандасу Ганди.

После убийства в марте 1881 г. народовольцами Александра II Толстой обратился к новому императору, Александру III, сыну убитого, с предложением неслыханно дерзким, но вполне последовательным в системе воззрений о непротивлении злу насилием: простить убийц. - «Убивая их, нельзя бороться с ними. Не важно их число, а важны мысли. Для того, чтобы бороться с ними, **надо бороться духовно**. Их идеал есть общий достаток, равенство, свобода. <...> Надо поставить против них идеал такой, который был бы выше их идеала, <...> из которого они выходят, не понимая его и кощунствуя над ним, - <...> идеал любви, прощения и воздаяния добра за зло». По мысли Толстого, христианский акт прощения со стороны царя выбил бы оружие из рук террористов, бесповоротно лишив их всякой нравственной поддержки со стороны общества. Спустя

много лет он описывал сон, привидевшийся ему накануне казни первомартовцев: «как будто это все было наяву, что не их, а меня казнят, и казнит не Александр III с палачами и судьями, а я же и казню их, и я с кошмарным ужасом проснулся» (П.И.Бирюкову. 3 марта 1906). Очень «толстовский» сон. Герой его – не только часть мира: он заключает весь мир в своей душе, страдает за жертву и за палача.

Излишне добавлять, что Александр III не откликнулся на воззвание Толстого, да тот вряд ли на это и рассчитывал. Власть осталась при своем, писатель – при своем. Публицистические сочинения Толстого, протестующие против смертной казни, выходили за границы: «Не убий» (1900), «Не могу молчать» (1908).

Борьбу власти и террористов Толстой воспринимал как проявление насилия, с обеих сторон опирающегося на ложные нравственные посылки. Революционеров писатель сравнивал с людьми, которые решили вынуть голову из железного ошейника с тем только, чтобы переделать его на ножные кандалы и наручники (В.В.Стасову. 20 сентября 1906).

После того, как официальная церковь публично отмежевалась от «умствующего» писателя, Толстой в «Ответе на определение Синода от 20-22 февраля и на полученные мною по этому случаю письма» (1901) сформулировал свое кредо следующим образом:

«Верю я в следующее: верю в Бога, которого понимаю как дух, как любовь, как начало всего. Верю в то, что он во мне и я в нем. Верю в то, что воля Бога яснее, понятнее всего выражена в учении человека Христа, которого понимать Богом и которому молиться считаю величайшим кощунством. Верю в то, что истинное благо человека – в исполнении воли Бога, воля же его в том, чтобы люди любили друг друга и вследствие этого поступали бы с другими так, как они хотят, чтобы поступали с ними, как и сказано в Евангелии, что в этом весь закон и пророки. Верю в то, что смысл жизни каждого отдельного человека поэтому только в увеличении в себе любви; что это увеличение ведет отдельного человека в жизни этой ко все большему и большему благу <...>, и вместе с тем и более всего другого содействует установлению в мире царства Божия...»

Церковь «переделала» учение Христа «в грубое колдовство купанья, мазания маслом, телодвижений, заклинаний, проглатывания кусочков и т.п., так что от учения ничего не остается». Это, между прочим, тоже конфликт *бытия* (учение) и *обладания* (жесты, обряды, ритуальные предметы)... Требование церкви не поверять ее догматы разумом кажется Толстому таким же по цели своей, как совет бабы-торговки «не раскушивать» продаваемый ею гнилой квас. – «Требование не доверять разуму может быть заявлено только теми, которые предлагают что-либо дурное, долженствующее быть отвергнуто разумом...» - записал Толстой в Дневнике (18 апреля 1891 г.).

Другая форма одурманивания – образование, схоластическое, оторванное от жизни. В школах и гимназиях преподаются ни на что не нужные древние языки, «ближайшая» по времени русская литература (всемирная – закрыта), история, «под которой понимается описание скверных жизней разных негодяев», и «венец всего – бессмысленные, глупые предания и догматы, которые дерзко называют законом Божиим» (Дневник, 6 марта 1905 г.). Неудивительно, что школа создает у детей впечатление, будто учитель – их враг, который «только по личной злобе заставляет их учить столь трудные вещи», а учитель со своей стороны видит врагов в учениках, которые тоже назло ему не хотят учить того, что он сам выучил (статья «О народном образовании», 1862).

Школьная практика успешно продолжается в высших учебных заведениях, где профессура преподает по старинке, студенты относятся к учебе как к формальности, царствует недобросовестность, необъективность, коррупция... Толстой приводит примеры, сохранившиеся в его памяти со времен собственного пребывания в университете, и мрачно заключает: «счастлив тот университет, в котором на 50 профессоров есть хоть один уважаемый и любимый студентами» (статья «О воспитании и образовании», 1862).

Наука и искусство, по Толстому, утверждают себя на «грубой философской ошибке»: признании истины, добра и красоты самостоятельными духовными началами. В

действительности «если деятельность человека освящена истиной, то последствия такой деятельности добро (добро и себе и другим); проявление же добра всегда прекрасно. Так что **добро есть следствие истины, красота же – следствие добра**. Истина, не имеющая последствием добро, как, например, теория чисел <...>, так же как добро, не имеющее в основе своей истину, как, например, милостыня набранными, скопленными деньгами <...>, красота, не имеющая в основании своем добро, как, например, красота цветов <...> не суть ни истина, ни добро, ни красота, но только подобие их» (Дневник, 27 декабря 1889 г.).

Из такого взгляда на вещи с необходимостью вытекает эстетическая доктрина Толстого, его воззрения на предмет и задачи искусства.

27.10. Эстетические взгляды Толстого

Позднее, в трактате 1898 года «Что такое искусство?», Толстой опирается на устоявшееся содержание понятий истины, добра и красоты; но в этом случае уже решительно отрицает, что в таком узком, «специальном» своем значении они могут иметь между собой что-либо общее. Это надо иметь в виду, чтобы не возникло путаницы, потому что здесь Толстой разводит *истину*, *добро* и *красоту* так же категорически, как в Дневнике их объединял. Причина этого кажущегося противоречия – разный объем данных понятий в первом и во втором случае. *Добро* Толстой определяет как вечную, высшую цель человеческой жизни, приближение к Богу. *Истина* есть только нравственно и эстетически нейтральное соответствие определения предмета и его сущности. *Красота* же, попросту говоря, это то, что нам нравится, - и потому-то красота не столько приближает к добру, сколько от него удаляет, ибо «добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий». Выражения «нравственная красота», «духовная красота» Толстой объявляет простой игрой слов, потому что имеется в виду не красота, а добро.

Полемизируя с Дарвином, Спенсером, Сюлли, Толстой утверждает, что сущность искусства не сводится ни к проявлению идеи красоты, ни к игре, ни к наслаждению. Он определяет искусство как деятельность человека, состоящую в том, что «один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

Таким образом, подлинным и совершенным с точки зрения формы будет являться такое произведение искусства, которое обладает высокой способностью «заражать» аудиторию чувствами художника, для чего требуется «особенность» передаваемых чувств, ясность и искренность при их передаче.

Подлинным и совершенным с точки зрения содержания будет такое произведение искусства, которое в наибольшей степени содействует нравственному прогрессу общества. Эволюции знания в науке соответствует эволюция чувств, культивируемых искусством в обществе: от низших ко все более высоким, добрым, благим. Оценка этих чувств производится религиозным сознанием каждой данной эпохи: если греческое искусство утверждало идеалы красоты, силы, мужества, то еврейское – преданности и покорности Богу.

Природа искусства такова, что оно соединяет людей (в общем гуманном переживании). Но искусство нехристианское, по Толстому, объединяет лишь некоторых людей, тем самым противопоставляя их всем прочим. Такое частное соединение – не добро, а зло, ибо оно служит источником общего разъединения и вражды; следовательно, искусство это – ложное. Сюда принадлежит искусство патристическое (иными словами, националистическое), церковное (т.е. искусство известных частных культов), утонченное, доступное только представителям определенных классов... Настоящее же христианское искусство (пишет Толстой) должно соединять **всех** людей без исключения в переживании

своего человеческого братства и «сыновности Богу». Единение людей в любви и есть высшая и единственная цель искусства.

Немногие имена и произведения отвечают тем критериям «настоящего» искусства, что выставил Толстой. В литературе он приводит в пример «Разбойников» Шиллера, «Отверженных» Гюго, «Повесть о двух городах» и «Колокола» Диккенса, «Хижину дяди Тома» Бичер-Стоу, «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Адама Бида» Дж. Элиот. Относительно «Дон Кихота», комедий Мольера, «Записок Пиквикского клуба» и «Дэвида Копперфилда» Диккенса, повестей Гоголя и Пушкина Толстой заметил, что исключительность передаваемых чувств и излишек специальных подробностей времени и места делает их доступными только ограниченному кругу людей: они не удовлетворяют требованию «всемирности».

В живописи Толстой признает образцовыми картины (тоже весьма немногочисленные) сентиментально-нравоучительного содержания, предметом которых являются подвиги человеколюбия или «с уважением и любовью» изображенная жизнь труженика (например, полотна Милле и Бастьен-Лепаж). Творчество художников-жанристов, анималистов, пейзажистов получает умеренно-положительную оценку, поскольку оно передает искреннее чувство художника и является общепонятным его аудитории. Сюда же Толстой относит ваение, произведения прикладного искусства, орнамент и т.п.

Музыка. Здесь применение требования общепонятности производит еще более заметные опустошения (вспомним о резких выпадах в адрес так называемой классической музыки, сделанных писателем в «Крейцеровой сонате»). От всей классики остается только знаменитая скрипичная ария Баха, ноктюрн Es-dur Шопена и десяток фрагментов из произведений Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена и того же Шопена. Основной массив «подлинной» музыки составляют всем понятные марши и танцы, а также народные песни.

Музыку Баха, Бетховена (особенно последнего периода), Шумана, Берлиоза, Листа, Брамса, Вагнера, Рихарда Штрауса Толстой именует искусственной и исключительно сложной, т.е. принадлежащей к «дурному» роду искусства: она доступна только людям, воспитавшим в себе «болезненную нервную раздражительность». Таким же дурным искусством Толстой объявляет псевдорелигиозную живопись, примером которой у него служат Рафаэль и Микеланджело; всех символистов и импрессионистов (Пюви де Шаванн, Клингер, Бёклин, Штук, Моне, Мане, Сислей, Ренуар, Писарро, Редон)...

Толстовским требованиям не отвечают ни Данте, ни Тассо, ни Шекспир (к этому последнему у Толстого особые претензии), ни большая часть произведений Гете... Современное искусство, по мнению Толстого, есть страшная растрата человеческих сил и дарований на дела бесполезные и даже прямо вредные, потому что это искусство потакает праздным прихотям обеспеченных классов, духовно развращает, содействуя бессмысленному расточению времени и жизни, а часто развращает даже в буквальном смысле слова, нравственно (например, декаденты и О.Уайльд); производит путаницу в понятиях народа, который наблюдает, как прославляют наравне с героями людей, вся заслуга которых состоит в умении петь, танцевать или сочинять «стихи о любви, часто очень неприличные» (последний выпад сделан в адрес Пушкина). Естественно, резко отрицательную оценку получают Бодлер, Верлен, Малларме, Ибсен, Метерлинк, Золя... Толстой оговаривается, что его непонимание Бодлера и Малларме не обязательно означает, будто их стихи лишены смысла. Но адресованность таких текстов узкому кругу людей является извращением главной цели искусства.

По меткому выражению критика Э.Г.Бабаева, пушкинская философия искусства была в своем роде «эвклидовой»: она покоилась на аксиоме красоты. Толстовская же эстетика – «неэвклидова»: на место, традиционно занимаемое **красотой**, он – в эстетике! – поставил **добро**.

Перспективу искусства Толстой видит не в профессионализме, а в художественной деятельности всех даровитых людей из народа. То, что считают необходимой «техникой»

искусства, есть лишь ненужное усложнение. Тем не менее современное профессиональное искусство двинулось именно по этому пути: опошление содержания и усложнение формы. Иллюзия новизны достигается за счет все большей туманности и вычурности образов.

Толстой вспоминает, как Гончаров – «умный, образованный, но совершенно городской человек» - говорил ему, что «Записки охотника» исчерпали тему народной жизни. «Жизнь же богатых людей <...> ему казалась полною бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой от того, что его не любят. И ему казалось, что в этой области нет конца разнообразию. <...> В действительность почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни». Именно в таком порядке они возникли как темы искусства, и их вариации составляют единственное содержание того, что Толстой называет «искусством богатых классов».

В качестве примера Толстой дает убийственный анализ оперной тетралогии Вагнера о Нибелунгах – на его взгляд, претенциозного и бессмысленного сочинения. В свойственной Толстому «отчуждающей» манере, образец которой был дан в «оперном» эпизоде «Войны и мира», пересказано содержание второй части («Валькирия»). Выступая вообще против условности в искусстве, Толстой не мог, конечно, пройти мимо такого яркого примера условности, как опера. Так, он описывает свои впечатления от оперы А.Рубинштейна «Фераморс»:

«Что никогда таких индейцев не было и не могло быть, и то, что они изображали, не только не похоже на индейцев, но и ни на что на свете, кроме как на другие оперы, в этом не может быть никакого сомнения; что так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами, в туфлях, парами, нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут <...>, в этом не может быть никакого сомнения.

<...> Если и есть в этой опере хорошенькие мотивы, которые было бы приятно послушать, то их можно бы было спеть просто без этих глупых костюмов и шествий, и речитативов, и махания руками. <...> Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, да и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям».

Насчет того, кому это может нравиться – вопрос, конечно, спорный. Например, нравилось «это», как известно, самому Толстому, который при таких пуританских воззрениях на музыку обладал, к своему несчастью, тонким музыкальным слухом. Это не единственный случай, когда теоретические взгляды плохо увязывались с природными склонностями. Во всяком случае, если последовательно отрицать все условное в искусстве, от искусства, несомненно, ничего не останется. Условна и живопись, и любой театральная спектакль, и литература... Вспоминается комедия-буфф Н.Н.Евреинова «Четвертая стена», поставленная в 1915 г. театром пародий «Кривое зеркало». Непосредственным ее адресатом был сценический реализм Московского художественного театра, но за ним виделась и тень Толстого. Герой спектакля, режиссер школы Станиславского, ставит оперу «Фауст» - разумеется, с исторически выверенным реквизитом. Начинает он с того, что требует от актера, поющего партию Фауста, петь за себя и за Мефистофеля, поскольку известно, что Мефистофель у Гете – это «одна из сторон самого Фауста»; потом спохватывается, что в жизни люди вообще не поют и Фауст должен разговаривать – по-древнегермански, да еще старческим голосом, сипя и кашляя. И наконец приходит к заключению, что помещений без четвертой стены не бывает и зритель не может видеть на сцене кабинет Фауста, а только стену его дома, из окна которого Фаусту, впрочем, разрешается время от времени выглядывать, чтобы покашлять.

Разумеется, это доведение до абсурда, но спровоцированное известной утратой «реалистами» чувства меры в войне с условностью.

С похожих позиций Толстой атаковал и славу Шекспира. В критическом очерке «О Шекспире и о драме» (1906) он пересказывает «Короля Лира» и подводит итог: это, самое знаменитое, произведение Шекспира – нелепое, неряшливое сочинение, лишенное психологической достоверности, изобилующее сюжетными несообразностями, написанное вычурным, претенциозным языком. Его герои безличны, мораль безнравственна, мирозерцание пошло, а общественные идеалы консервативны. Всемирную славу Шекспира Толстой объясняет гипнозом, наведенным на общество случайной похвалой Гете, которую подхватила немецкая критика.

Ни Шекспир, ни опера не нуждаются в том, чтобы их защищали от нападок Толстого. Но хочется подчеркнуть, как последователен и бесстрашен был писатель в своей борьбе с тем, что он считал ложными принципами и авторитетами. Сила эстетических воззрений Толстого – в бескомпромиссном требовании к искусству: служить нравственному совершенствованию человека и общества. Стремление по возможности приблизиться к собственному идеалу гуманности и простоты отразилось в его поздних произведениях.

27.11. Пафос «ясности» в «народных рассказах» и притчах Толстого. Толстовские идеи в «Круге чтения»

«Если б я был издатель народного журнала, - написал однажды Толстой, - я бы сказал своим сотрудникам: пишите что хотите, проповедуйте коммунизм, хлыстовскую веру, протестантизм, что хотите, но только так, чтобы каждое слово было понятно тому ломутому извозчику, который будет везти экземпляры из типографии <...>. **Совершенно простым и понятным языком ничего дурного нельзя будет написать.** Все безнравственное представится столь безобразным, что сейчас же будет отброшено; <...> все мнимопочительное <...>, выраженное понятным языком, покажется столь глупо и бедно, что тоже откинется» (Е.Л.Менгден, 10.02.1875).

Эти слова можно считать ключевыми для понимания «пафоса ясности», характерного для творчества позднего Толстого. Автор расставляет однозначные смысловые акценты, усиливается публицистическое звучание («После бала», «Ягоды», «За что?» и др. рассказы 1890-900-х гг.). Текст может тяготеть к притчевой, аллегорической форме («Три сына», «Суратская кофейная», «народные рассказы» и пр.).

Легенда (определение автора) «Разрушение ада и восстановление его» (1903) с энергичным лаконизмом выстраивает перечень обвинений, которые Толстой предъявляет современной цивилизации.

Искупительная жертва Христа, который умер за людей, разрушает стены ада и низвергает Вельзевула в самые глубины преисподней. Но спустя сотни лет сатана обнаруживает, что ад восстановлен его усердными помощниками при активном содействии самих людей. Учение Христа не помешало им, потому что люди «не верят в него»: дьявол *Церкви* подменил это учение своим, убедив человечество, что самое важное в вере – обряды, догматы и «чудеса». Дьявол *Блуда* весело рассказывает Вельзевулу, как он внушил людям, что настоящий брак – это отношения мужчины и женщины, которые в специальном здании надевают специальные шапки и трижды под звуки музыки обходят специальный столик [аналой]. Дьявол *Грабежа* докладывает, что его попечениями люди договорились позволить себя грабить особе, которая в этом же здании помазывается маслом и оттого почитается священной, а там грабят уже и все бесчисленные слуги этой помазанной маслом особы. Дьявол *Убийства* использует достижения своих коллег, создавших учения о непогрешимости церкви, о браке, о государстве; он также внушает

каждому народу, что тот лучше остальных, - и раздражаются войны. Дьявол *Науки* рапортует, что занял умы людей решением бесполезных вопросов, которые ни для чего им не служат, а только отвлекают их от главного: как они должны жить. В свой черед, дьяволы *техники, медицины, комфорта, моды* заверяют, что цель жизни заключается в том, чтобы сделать и потратить как можно больше вещей, а также в бесконечной заботе о своем теле; дьяволы *культуры, книгопечатания, воспитания и искусства* убеждают, что пользование всем, что состоит под их заведованием, составляет нечто вроде добродетели и можно учить людей хорошей жизни, не зная, в чем она состоит; дьяволы *социализма и феминизма* сеют вражду между классами и между полами... Много накопилось на душе у Толстого против «цивилизации»!

Задушевные идеи писателя были как бы продублированы им в своеобразных притчах, предназначенных для людей, которые не имели ни времени, ни необходимой культурной подготовки для чтения его романов и повестей. Это так называемые *народные рассказы*. Так, в форму сказки была облечена теория непротivления злу насилем: «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане...» (1886). К «народным» по манере примыкают и отдельные рассказы из просветительских «Русских книг для чтения» (1875): такие, например, как «Кавказский пленник». В присущем ему духе Толстой, интерпретируя пушкинский сюжет, заменил красавицу-черкешенку, что спасала героя из любви к нему, на татарскую девочку, которая помогает Жилину и Костылину просто из сострадания. Здесь нет, таким образом, ни байронического героя, ни темы роковой страсти – зато в полный голос звучит тема человеческого братства и сочувствия (если угодно, тема «милосердия самаритянина»).

Легенда, слышанная от олонецкого сказителя, положена в основу рассказа «Чем люди живы» (1881). Ангел, посланный на землю, видит, наблюдая за жизнью людей, что они не знают, что на самом деле нужно для их блага. Не хотел Бог, чтобы люди врозь жили, и потому устроил так, что живы они не заботой о себе, а помощью и любовью ближних. Герой рассказа «Где любовь, там и Бог» (1885) бедный сапожник Авдеич во сне слышит Христа, который обещает посетить его дом. В ожидании Христа Авдеич принимает больного нищего, прохожую солдатку с младенцем, старуху с мальчиком... – «И понял Авдеич, что не обманул его сон, что, точно, приходил к нему в этот день Спаситель его...» - Таким образом, рассказ иллюстрирует слова Евангелия: «Так как вы сделали это одному из сих братьев моих, меньших, то сделали мне».

Высоко ценимый Толстым Дж.Рёскин писал: «Есть три важных дела, указанных в Законе: *справедливость, милость и вера*. Из них наш Учитель <Христос> ставит веру последней, потому что познать ее можно только путем целого ряда дел справедливости и любви. А люди изо всех сил стараются выдвинуть на первый план веру, разумея под верой свои личные мнения. И вот мир, имея очень много людей, готовых претерпеть страдания из-за так называемой ими веры, имеет очень немного готовых пожертвовать очень незначительными удобствами ради дел справедливости и любви».

Сюжет распространенной сказки использован в легенде «Три старца» (1886). Ее герой, архиерей, плывет на корабле к Соловецким островам и по пути находит островок с тремя древними старцами, которые «спасаются» на нем и твердят молитву: «Трое вас, трое нас, помилуй нас!» - «Усмехнулся архиерей и сказал: - Это вы про святую троицу слышали, да не так вы молитесь». – Потратив немало трудов, чтобы научить старцев правильной молитве, довольный архиерей отплывает. Но среди ночи старцы неожиданно появляются снова: «Все три по воде, как по суку, бегут, и ног не передвигают». И обращаются к остолбеневшему архиерею: «Забыли, раб Божий, забыли твое ученье! <...> Ничего не помним, научи опять».

«Перекрестился архиерей <...> и сказал:

- Доходна до Бога и ваша молитва, старцы божии. Не мне вас учить. Молитесь за нас, грешных!

И поклонился архиерей в ноги старцам. И остановились старцы, повернулись и пошли назад по морю. И до утра видно было сиянье с той стороны, куда ушли старцы».

По своей художественной выразительности эта короткая (5 страниц) легенда не уступает совпадающим с нею по идее лесковским повестям «На краю света» и «Скоморох Памфалон».

«Лучшим произведением мировой литературы» считал такой далекий от Толстого писатель, как Дж. Джойс, притчу «Много ли человеку земли нужно» (1886). Ее герой, мужик Пахом, поставлен в ситуацию некоего сказочного «эксперимента». Он может получить в свое владение столько земли, сколько обойдет в один день. Но по условию Пахом должен успеть вернуться до заката солнца.

Он спешит, прибавляет шаг, чтобы захватить как можно больше земли. Его мучает мысль, что он может повернуть назад слишком рано. Когда Пахом наконец решается пуститься обратно, солнце уже садится. Он бежит, все быстрее и быстрее, - и достигает условленного места, когда гаснет последний луч.

« - Ай, молодец! – закричал старшина. – Много земли завладел!

Подбежал работник Пахомов, хотел поднять его, а у него изо рта кровь течет, и он мертвый лежит. <...>

Поднял работник скребку, выкопал Пахому могилу, ровно насколько он от ног до головы захватил – три аршина, и закопал его».

В комментариях эти произведения не нуждаются: смысл их кристально ясен. Тем не менее надо заметить, что *народные рассказы* читались **всей** Россией: от крестьян до критиков, писателей, философов. Толстовская простота изложения не имела ничего общего с художественной невзыскательностью и примитивностью.

И еще один капитальный труд поглощал внимание Толстого уже давно. 6 марта 1884 г. Толстой написал Н.Н.Ге, что занят отбором и переводом изречений писателей и философов разных народов. В это время он читал древних китайских философов. Это чтение и привело его к замыслу единственной в своем роде книги, которую иногда называют одним из самых значительных философских произведений XX века.

«Круг чтения» (I ред. – 1906, II ред. – 1908) – два тома выдержек из сочинений разных (но всегда чем-то близких Толстому) авторов, композицией напоминающий Минеи Четы: они расположены по темам и дням года. На каждый день – несколько (5-12) афоризмов на определенную тему; большинство тем возникает несколько раз. Чаще прочих (10 и более раз) Толстой обращается к следующим темам: *Бог, Божественная природа души, Вера, Знание, Лжеучение, Мудрость, Устройство жизни*. И на каждую неделю предусмотрено «недельное чтение» - коротенький нравоучительный рассказ, принадлежащий самому Толстому или другому писателю (но адаптированный Толстым).

Авторское начало в «Круге чтения» проявляется не только в отборе и компоновке материала, но и в свободе обращения с «чужим словом», которое Толстой редактирует и изменяет так, как это ему нужно. Часто мысль преобразуется настолько, что выходит в сущности новое изречение: фраза Толстого «по мотивам» фразы другого автора. Обычно такие афоризмы не подписаны или имеют обтекаемую ссылку («по Фенелону», «индийская пословица» и т.п.). Много также высказываний, принадлежащих самому Толстому.

«Круг чтения» - не механический коллаж цитат, бьющих «в одну точку»: отдельные мысли вступают в переклички, дополняют друг друга, спорят между собой... Из них слагается новое целое, как из одних и тех же букв складываются разные фразы.

Наиболее часто упоминаемые источники книги ранжируются в следующем порядке:

кол-во цитат	автор	примечание
125	Иисус Христос	
68	Дж.Рёскин	англ. теоретик искусства, критик, историк и публицист
60	И.Кант	нем. философ и моралист
57	Р.У.Эмерсон	амер. философ-трансценденталист, эссеист
55	Матфей (Левий)	евангелист
54	Марк Аврелий	римский император и философ-стоик
54	Л.Мэлори	амер. писательница-теософ, сторонница вегетарианства
53	А.Ф.Амиель	швейц. эссеист, философ и поэт, профессор эстетики
52	Б.Паскаль	франц. математик, религиозный философ, афорист
49	Талмуд	священная книга древних евреев
39	Дхаммапада	сб. древнеиндийских религиозных поэтических афоризмов
34	Эпиктет	римский философ-стоик
34	А.Шопенгауэр	нем. философ и моралист
34	Г.К.Лихтенберг	нем. физик и писатель-афорист
33	Иоанн Богослов	евангелист
32	Сенека	римский писатель и философ-стоик
32	Ф.Р.де Ламенне	аббат, франц. религиозный философ, христианский социалист
31	Г.Д.Торо	амер. писатель и философ-трансценденталист
30	Лао-Цзы	древнекитайский философ, основатель даосизма
30	Дж.Мадзини	лидер итал. национально-освободительного движения
29	Конфуций	древнекитайский мыслитель
28	У.Э.Чаннинг	амер. пастор и проповедник
25	Сократ	древнегреческий философ, родоначальник диалектики
26	Цицерон	римский политический деятель, оратор и писатель
24	Ж.-Ж.Руссо	франц. писатель-сентименталист и философ
22	Г.Джордж	амер. экономист и публицист, сторонник земельной реформы

Сверх того, очень часто цитируются анонимные источники, помеченные Толстым как «восточная [китайская, буддийская, индийская и пр.] мудрость». В целом бросается в глаза преобладание древних восточных авторов, античных философов, Евангелия и прочих канонических священных книг разных народов.

«В глубине всех вер течет поток единой вечной истины», - записывает Толстой мысль М.Флюгеля. Он отыскивает этот «общий знаменатель» в изречениях древних книг. «Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» – спрашивает евангелист (Мф.: XVI, 26). Все творчество Толстого кажется попыткой ответа на этот вопрос.

Парадоксы Лао-Цзы выразительно оттеняют приверженность Толстого к идеалам простоты, нравственного самосовершенствования:

«Мудрые не бывают учены. Ученые не бывают мудры».

«Знающий других людей умен; знающий самого себя – просвещен. Побеждающий других силен; побеждающий самого себя – могуществен».

Одна из самых настойчивых тем «Круга чтения» - непротивление злу насилием. (Выше в этой связи уже шла речь об осмыслении Толстым исторического опыта 1812 года.) Буддийские тексты (в частности, приписываемая самому Будде «Дхаммапада») проводят простую, но очень глубокую мысль. Зло причиняет вред прежде всего злему человеку, потому что он заключает его в своей душе, как в сосуде. Можно называть душу

нервной системой, эмоционально-интеллектуальной сферой – безразлично, суть дела от этого не меняется: нельзя нести в себе негатив и не отравиться самому. Все дурные дела, мысли и чувства: вражда, гнев, зависть, клевета, ревность, злословие, осуждение, презрение, обида и пр. – разрушают своего носителя, сначала эмоционально и духовно, а потом физически, потому что существо человека цельно. «Дхаммапада» выражает эту мысль так:

«Если не поранена рука человека, он может коснуться змеиного яда – не опасен яд здоровой руке. Только для того безвредно зло, кто сам не творит зла».

«Тот, чья злоба не имеет границ, - тот, кто обвинит ею, как повиликой, скоро приведет сам себя туда, куда хотел бы втолкнуть его только злейший враг.

Злом воздаст тебе твой враг, больно отплатит ненавистник, но несравненно больше зла принесет тебе гнев в твоём сердце.

Зло возвращается на того, кто его сделал, так же как пыль, брошенная против ветра.

Ни на небе, ни на море, ни в глубине гор, нет во всем мире места, в котором человек мог бы освободиться от злого дела».

Но к этой же мысли своими путями приходит и Христос, призывавший любить «ненавидящих», и Лао-Цзы, который советовал быть уступчивым, «подобно воде», которая кругла в круглом сосуде и четырехугольна в четырехугольном.

Мир Толстого – это мир, пронизанный светом единой мудрости, которая вспыхивает разноцветными искрами на гранях кристаллов – умов великих мыслителей разных эпох и народов.

Говоря о «русских» началах Толстого, стоит заметить, что наиболее плодотворным оказалось для него взаимодействие с пушкинской традицией, - хотя самим Толстым, очевидно, неосознанное и где-то полемическое. К Пушкину Толстой относился скептически: легкомысленный поэт! В «Круге чтения» он вовсе не цитируется, хотя там есть высказывания Достоевского, Тургенева, Гоголя. Тем не менее известно (со слов самого писателя), что даже «Анна Каренина» возникла из желания продолжить пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу...» (а нравственная проблема счастья и долга в романе продолжает линию «Евгения Онегина»). Идея морального прогресса как единственно подлинного встречается в «Капитанской дочке»: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...». У Толстого: «Закон прогресса, или совершенствования, написан в душе каждого человека и только вследствие заблуждения переносится в историю. Оставаясь личным, этот закон плодотворен и доступен каждому; перенесенный в историю, он делается праздною, пустой болтовней, ведущей к оправданию каждой бессмыслицы и фатализма».

Тема «бегства от цивилизации», поднятая в «Казаках», имеет общие корни с пушкинскими «Цыганами». Герои «Маленьких трагедий», а также Борис Годунов, Германн, старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке» - примеры личностей, от крупных до ничтожных, заведенных в тупик жадной обладания («называть как можно больше вещей своими»). Наконец, вопрос о жизни и смерти, о месте человека в мире решается Толстым по-пушкински: единство с миром уничтожает смерть. Это состояние переживает и герой стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», и Иван Ильич, перед своим концом видящий: «Смерти не было».

В свой черед, творчество Толстого стало, наверное, наиболее мощным фактором влияния русской литературы на мировую. Среди авторов, испытавших сильное воздействие Толстого, прежде всего надо назвать Г.Гауптмана, Р.Роллана, Т.Манна, Дж.Голсуорси, Т.Драйзера, Дж.Б.Шоу, Л.Фейхтвангера, Р.Тагора.

Последние годы жизни Толстого протекали нелегко. Авторитет его как писателя и мыслителя не только в России, но и за рубежом был громаден. Но одновременно нарастало отчуждение от семьи. Он не мог жить так, как считал должным, потому что это

ущемляло интересы близких ему людей, перед которыми он был связан вполне определенными обязательствами. Одному из своих корреспондентов Толстой писал (17 января 1908), что к тому времени, когда человек входит в сознательный возраст, он уже успевает так опутать себя по рукам и ногам своими прошлыми грехами и ошибками, что нельзя освободиться, не наделав новых ошибок и грехов. Бросить жизнь, которую Толстой считал праздной, отказаться от богатства в пользу нуждающихся – было бы согласно с правдой, но имел ли он право уничтожать тем самым благосостояние своей большой семьи, которая по всем законам могла на него рассчитывать? Даже отказ Толстого от авторских прав на переиздание собственных книг уже был крупной финансовой потерей. Особенно тяжелы были объяснения с женой. Толстой ссорился с ней, потом каялся, признавал, что Софья Андреевна была прекрасной спутницей жизни и за то, что она не пошла за мужем в его «исключительном духовном движении», упрекать ее невозможно, потому что «духовная жизнь каждого человека есть тайна этого человека с Богом, и требовать от него другим людям ничего нельзя» (С.А.Толстой. 14 июля 1910 г.).

Развязка этой семейной драмы известна. После долгих и мучительных колебаний 28 октября 1910 года Толстой ушел из Ясной Поляны и уже не вернулся туда живым. 7 ноября он скончался от воспаления легких на железнодорожной станции Астапово.

В молодости он как-то написал бабушке:

«Мне смешно вспомнить, как я думывал <...>, что можно себе устроить счастливый и честный мирок, в котором спокойно, без ошибок, без раскаянья, без путаницы жить себе потихоньку и делать не торопясь, аккуратно все только хорошее. Смешно! *Н е л ь з я*, бабушка. Все равно, как *н е л ь з я*, не двигаясь, не делая моциона, быть здоровым. Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость» (А.А.Толстой. 18-20 октября 1857).

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что имеет в виду Л.Я.Гинзбург, когда называет «Детство. Отрочество. Юность» произведением не автобиографическим, а автопсихологическим? Отчего Толстого (в отличие от Достоевского) так волновала тема воспитания? Что нового он вносит в изображение личности ребенка?

2. Раскройте содержание понятия *диалектика души*. Кто автор этого термина? Чем метод психологического анализа Толстого отличается от метода Достоевского? Тургенева? Как соотносится с *диалектикой души* такое явление, как *поток сознания*?

3. Объясните принципы композиции «Севастопольских рассказов». Какие вопросы поставлены на материале военной темы в каждом рассказе? Покажите присутствие в тексте публицистического начала.

4. Отчего Толстой приписывает такое важное значение мелкому бытовому случаю, описанному в «Люцерне»? Какой счет предъявляет писатель человеческой «цивилизации»? Обратите внимание на специфически «толстовский» характер финала.

5. Почему Толстой назвал свою повесть не «Оленин», а «Кзаки»? Сравните эту повесть с «Цыганами» и «Кавказским пленником». Можно ли утверждать, что результат контакта двух культур одинаков у Пушкина и у Толстого?

6. Законспектируйте статью Ю.М. Лотмана «О русской литературе классического периода. Вводные замечания» (опубликована в сб. «Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа». – М., 1994). Объясните, какое содержание Ю.М.Лотман вкладывает в понятия *герои круга* и *герой пути*.

7. Прокомментируйте жанр «Войны и мира». Как содействует раскрытию идеи многозначность заглавия (по С.Г.Бочарову)? Какой критерий (критерии) автор кладет в основу оценки героев? Отчего его мало привлекают «безупречные» герои? Объясните, что подразумевает В.И.Камянов, рассуждая о проявлениях *духовности* и *душевности* в натурах

Болконских и Ростовых. В чем заключается трагизм фигуры князя Андрея? Каков взгляд Толстого на природу зла, чем он принципиально отличается от взгляда Достоевского?

8. Объясните, в каких пунктах Толстой полемизировал с романтическим взглядом на историю; с исторической наукой вообще? Что он называл «дифференциалом истории»? Какие реальные возможности Толстой признавал за историческим деятелем, какие – отрицал? Как конкретно это раскрывается в «Войне и мире» на примере деятельности Наполеона и Кутузова? Какие особенности русской истории были учтены Кутузовым при выстраивании его военной стратегии? Покажите механизм действия теории *непротивления злу насилием*: в чем заключается, по мысли Толстого, его эффективность?

9. Изложите толстовскую концепцию любви и семьи на материале «Войны и мира» и «Анны Карениной». Как и отчего трансформировался в ходе работы замысел «Анны Карениной»? Какие типичные формы аномалий брака зафиксированы в романе? Каким именно образом семейная тема соединяется в романе с темой жизненного предназначения человека? Раскройте смысл кризиса, переживаемого Левиным после достижения счастья. В чем заключалась общая (до этого момента) ошибка его и Анны в понимании жизни и ее смысла?

10. Вспомните, как собирался озаглавить Толстой драму «Власть тьмы». Как отражает этот вариант заглавия нравственную проблематику драмы? Что подразумевает автор под «тьмой»? Отчего в этой пьесе (и почти нигде у Толстого) не выведен сознательный, активный носитель зла? Почему в «Смерти Ивана Ильича» так упорно подчеркивается «обыкновенность» героя и его жизни? В чем заключается прозрение, пережитое героем в начале болезни? Незадолго перед смертью?

11. Что такое «ложное воскресение» в понимании Толстого («Отец Сергей», «Воскресение»)? Что общего вы видите у этого автора с Лесковым в вопросе о том, что есть истинная праведность?

12. Какие признаки позволяют определить «Воскресение» как роман социально-идеологический? Найдите точки соприкосновения с «Записками из Мертвого дома» Достоевского. В чем виделась Толстому опасность самообмана? Конформности? В каких еще его произведениях эта тема представлена? Отчего преимущественное внимание в «Воскресении» уделено образу «благополучного» Нехлюдова, а не «несчастной» Катюши? В какой момент «ложное воскресение» уступает место истинному?

13. Покажите (с опорой на «Исповедь» Толстого), в чем виделись писателю проявления глубокого кризиса, переживаемого цивилизацией и личностью. Почему все основные «достижения» цивилизации представлялись ему в темном свете («Разрушение ада и восстановление его»)?

14. Раскройте сущность конфликта *бытия и обладания* в творчестве Толстого. Найдите самостоятельно примеры такого конфликта в произведениях других писателей.

15. Обобщите: какие идеологические «составляющие» входят в понятие *толстовства*. Как Толстой понимал христианство, и в чем было существо его разногласий с официальной церковью?

16. Сделайте реферат по монографии Е.Н. Купреяновой «Эстетика Л.Н.Толстого» (М.; Л., 1966).

17. В чем усматривал Толстой цель и задачи искусства, какие требования к нему предъявлял? Как можно объяснить крайности в его оценках творчества отдельных авторов? Можете ли вы найти что-либо общее между эстетическими воззрениями Толстого и Чернышевского?

18. Вспомните содержание нескольких *народных рассказов* и легенд Толстого и кратко сформулируйте их основную идею. Найдите смысловые параллели к ним в его творчестве. Почему писатель стремился к максимальной простоте слова и мысли как к идеалу?

19. Что такое «Круг чтения», по какому композиционному и смысловому принципу Толстой отбирал для него тексты? Почему сборник «чужих» цитат считается произведением Толстого? Прочитайте приведенные ниже избранные изречения из «Круга чтения». Как вы считаете, по какому признаку они отобраны Толстым в каждом конкретном случае? Ваша задача - найти в них «созвучие» с теми или иными толстовскими убеждениями.

Приложение. «Евангелие от Толстого»

(Выдержки из «Круга чтения». Предтечи толстовства в мировой мысли)

Вера

В глубине всех вер течет поток единой вечной истины. (*Морис Флюгель*)

Надо правила доброй жизни (не убивай, не сердись, не блуди, не плати злом за зло и другие) считать истинными и обязательными для нас не потому, что это Божьи заповеди, а надо считать их Божьими заповедями потому, что мы чувствуем, что они внутренне обязательны для нас. (*Кант*)

Достаточно заткнуть себе уши в зале, где танцуют, чтобы вообразить себя в доме сумасшедших. На человека, уничтожившего в себе религиозное чувство, все религиозные поступки человечества должны производить такое же впечатление. (*Амиель*)

Кто любит христианство более, чем истину, очень скоро полюбит свою церковь или секту более христианства и неизбежно кончит тем, что будет любить только себя более всего на свете. (*Кольридж*)

Бог

Два рода людей знают Бога: люди со смиренным сердцем, все равно – умные они или глупые, и люди истинно разумные. Только люди гордые и среднего разума не знают Бога. (*Паскаль*)

Перед идолом золотым, которого ты считаешь за Бога, ты остерегаешься делать что-либо непристойное, а перед лицом того Бога, который в тебе самом и который всё видит и слышит, ты даже не краснеешь, когда предаешься своим гнусным мыслям и поступкам. (*Этикет*)

Когда кто-либо привязывается к одной какой-нибудь, хотя бы и верной, идее, то он, в сущности, попадает в то же положение, в каком находился бы человек, привязавший себя к столбу, для того чтобы не заблудиться. (*Люси Малори*)

Смерть

«Мне принадлежат эти сыновья, мне принадлежат эти богатства» - вот мысли безумца. Как могут сыновья и богатства принадлежать ему, когда он сам не принадлежит себе? (*Буддийская мудрость*)

Бессмертие

Знающий других людей умен; знающий самого себя – просвещен.

Побеждающий других силен; побеждающий самого себя – могуществен. (*Лао-Цзы*)

Добро

Когда потеряна истинная добродетель, является доброта, когда потеряна доброта, является справедливость, когда же потеряна справедливость, является приличие. (*Лао-Цзы*)

Тот, кто делает добро другому, делает больше всего добра самому себе – не в том смысле, что ему будет за это награда, а тем, что сознание сделанного добра дает уже большую радость. (*Сенека*)

Зло

Тот, чья злоба не имеет границ, - тот, кто обвит ею, как повиликой, скоро приведет сам себя туда, куда хотел бы втолкнуть его только злейший враг.

Злом воздаст тебе твой враг, больно отплатит ненавистник, но несравненно больше зла принесет тебе гнев в твоём сердце.

Зло возвращается на того, кто его сделал, так же как пыль, брошенная против ветра.

Ни на небе, ни на море, ни в глубине гор, нет во всем мире места, в котором человек мог бы освободиться от злого дела. (*Дхаммапада*)

Человек может избежать несчастий, ниспосылаемых Небом, но от тех несчастий, которые он сам навлекает на себя, нет спасения. (*Восточная пословица*)

Соблазн

Если бы ты ведал, из какого источника текут людские суждения и интересы, то перестал бы домогаться одобрения и похвалы людей. (*Марк Аврелий*)

Если не поранена рука человека, он может коснуться змеиного яда – не опасен яд здоровой руке. Только для того безвредно зло, кто сам не творит зла. (*Буддийская мудрость*)

Любовь

Есть один несомненный признак, разделяющий поступки людей на добрые и злые: увеличивает поступок любовь и единение людей – он хороший; производит он вражду и разъединение – он дурной. (*Толстой*)

Радость

Главное средство жить радостно – это верить, что жизнь дана на радость. Если радость кончается, ищи, в чем ты ошибся. (*Толстой*)

Совесть

Без совести нет во мне ничего, возвышающего меня над животным, кроме печального преимущества путаться в заблуждениях, вследствие беспорядочного рассудка и разума без руководства. (*Руссо*)

Служение

Мы приходим неведомо откуда и уходим неизвестно куда. Непроницаемая тьма позади, густые тени впереди. Когда придет наше время, какое значение будет иметь для нас то, что мы ели вкусные кушанья или не ели, носили или не носили мягкие одежды, оставили большое состояние или не оставили никакого, пожинали лавры или были презираемы, считались учеными или невеждами, - сравнительно с тем, как мы употребили вверенный нам Господином талант. (*Генри Джордж*)

Усилие

Если ты спросишь: «что же делать?», то позволь мне ответить, что таков, каков ты теперь, ты ничего сделать не в силах. Дело, которое тебе предстоит сейчас, состоит в том, чтобы по возможности перестать быть пустым отголоском своего и чужого себялюбия и легкомыслия и стать хотя бы и не великой, но честной душой. Ты должен заглянуть в себя и убедиться, есть ли там хоть след души. До тех пор ничего нельзя сделать. (*Карлейль*)

Самосовершенствование

Странно! Человек возмущается злом, исходящим извне, от других – тем, чего устранить он не может, а не борется со своим собственным злом, хотя это всегда в его власти. (*Марк Аврелий*)

Важно не то место, которое мы занимаем, а то направление, в котором мы движемся. (*Оливер Холмс*)

Идеал

Часто люди говорят: «Человек слаб, святым не сделаешься, нечего и стараться, а будем жить как все». В этих словах большая ошибка. Стараться жить хорошо надо не для того, чтобы сделаться святым, а для того, чтобы становиться лучше, чем был. *(Толстой)*

Осуждение

Я знаю про себя, что я не хочу делать зла, а если и делаю, то оттого, что не могу удержаться. Все другие, если они делают зло, то также оттого, что не могут удержаться. Так зачем я думаю об них дурное и осуждаю их? *(Толстой)*

Персиянин Саади рассказывает, как он раз, сидя при отце своем, во всю ночь не закрывая глаз, читал священную книгу Коран, в то время как все домашние крепко спали. В середине ночи он, оторвавшись от книги, сказал отцу: «Никто не помолится и не послушает священной книги, а все спят как мертвые». – «И тебе бы лучше спать, - сказал отец, - чем осуждать людей». *(По Саади)*

Возмездие

Наши поступки – это наше, последствия же их – дело небес. *(Франциск Ассизский)*

Смирение

Чтобы быть сильным, надо быть как вода. Нет препятствий – она течет, плотина – она остановится; прорвется плотина – она вновь потечет; в четырехугольном сосуде она четырехугольна, в круглом – она кругла. Оттого, что она так уступчива, она нужнее всего и сильнее всего. *(Лао-Цзы)*

Человек очень силен, когда хочет быть только тем, что он есть, и очень слаб, когда хочет подняться выше человечества. *(Руссо)*

Простота

Большинство жизненных задач решаются как алгебраические уравнения: приведением их к самому простому виду. *(Толстой)*

Слово

Добрые не бывают спорщиками, спорщики не бывают добрыми.

Мудрые не бывают учены. Ученые не бывают мудры.

Истинные слова не бывают приятны. Приятные слова не бывают истинны. *(Лао-Цзы)*

Рост

Как нельзя разбить яйца, в котором сидит цыпленок, без опасности для его жизни, так не может один человек освободить другого без опасности для его духовной жизни. Когда дух достигнет известного роста, он сам разобьет свои оковы. *(Люси Малори)*

Воспитание

Избави Бог, чтобы человек, учителем которого является вся природа, сделался бы куском воска, на котором отпечатал бы свой возвышенный образ какой-нибудь профессор. *(Лихтенберг)*

Истина

В сущности, только собственные основные мысли обладают истинностью и жизнью, только их понимаешь в их настоящем смысле. Чужие, вычитанные мысли – объедки с чужого стола, платье с плеча чужестранца. *(Шопенгауэр)*

Знание

Заслуга величайших мыслителей состоит именно в том, что они, независимо от существовавших до них книг и преданий, выражали то, что сами думали, а не то, что думали или прежде жившие, или окружающие их люди. (*Эмерсон*)

Люди мало знают оттого, что они стремятся познать или то, что не дано их пониманию, недоступно им: Бог, вечность, дух; или то, о чем не стоит думать: о том, как мерзнет вода, о теории чисел, о том, какие бактерии в какой болезни, и т.п. Путь истинного знания один: знать нужно только то, как жить. (*Толстой*)

Внимай речам мудрого человека с вниманием, хотя бы дела его не соответствовали его учению. Человек должен поучаться, хотя бы поучение было написано на стене. (*Саади*)

Мудрость

Нельзя людей освобождать в наружной жизни больше, чем они освобождены изнутри. (*Герцен*)

Если человек ищет мудрости, он умен, но если он думает, что нашел ее, он безумен. (*Персидская мудрость*)

Если мы сойдемся трое, то я наверное найду двух учителей. Доброму человеку я буду стараться подражать, а глядя на дурного человека, буду стараться исправить себя. (*Китайская мудрость*)

Двумя вещами человек никогда не должен огорчаться: тем, чему он может помочь, и тем, чему не может помочь. (*Из английского сборника афоризмов*)

Сила мысли

Определяет судьбу человека то, как он понимает себя. (*Торо*)

Устройство жизни

Не всякий, говорящий мне: Господи! Господи! – войдет в царство небесное, но исполняющий волю Отца моего небесного. (*Мф. VII, 21*)

Тот, кто знает правила здравого разума, ниже того, кто их любит. Тот, кто любит, ниже того, кто их исполняет. (*Китайская мудрость*)

Цель представительного правления не в том, чтобы была осуществлена бóльшая справедливость, а в том, чтобы люди, подчиняясь дурному управлению, не имели права жаловаться на него. (*Толстой*)

Мерилом справедливости не может быть большинство голосов. (*Шиллер*)

Война

Один человек не должен убивать. Если он убил, он преступник, он убийца. Но государство или народ может убивать сколько он хочет... только собрать побольше народа, и бойня десятков тысяч людей становится невинным делом. Один не может красть, грабить, но целый народ может. Но сколько именно нужно для этого? Почему один, десять, сто человек не должны нарушать законы Бога, а очень много могут? (*Адин Балу*)

Можно разными способами отрицать Христа: во-первых, можно грубо кощунствовать; во-вторых, можно называть Христа Господом и не исполнять его заповедей. (*Теодор Паркер*)

Искусство

Искусство есть одно из самых могущественнейших средств внушения. А так как внушено может быть и порочное (и порочное всегда легче внушается) и хорошее, то ни перед какими способами внушения не надо быть больше настоюще, как перед внушением искусства. (*Толстой*)

Искусство есть такое воздействие на людей, при котором в душах их таинственное становится очевидным, смутное делается ясным, сложное – простым, случайное – необходимым. (*Амиель*)

Дела

Когда ты явился на свет, ты плакал, а кругом все радовались; сделай же так, чтобы, когда ты будешь покидать свет, все плакали, а ты один улыбался. (*Индийское изречение*)

Труд

Если работа для вас главное, а плата вещь второстепенная, то вашим господином будет труд и его творец – Бог. Но если работа для вас вещь второстепенная, а главное плата, то вы рабы платы и творца ее дьявола, и притом самого низкого и последнего из дьяволов. (*Рёскин*)

Библиографический список

Основной

1. Громов П.П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977.
2. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н.Толстого. М.; Л., 1966.
3. Чуприна Н.В. Нравственно-философские искания Л.Толстого в 60-е и 70-е годы. Саратов, 1974.

Дополнительный

1. Бабаев Э. «Анна Каренина» Л.Н.Толстого. – М., 1978.
2. Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н.Толстого. – М., 1981.
3. Бочаров С.Г. Роман Толстого «Война и мир». М., 1978.
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. - Л., 1977.
5. Гулин А.В. Лев Толстой и пути русской истории. – М., 2004.
6. Зверев А.М., Туниманов В.А. Лев Толстой. – М., 2007.
7. Ильин В.Н. Миросозерцание графа Л.Н.Толстого. – СПб., 2000.
8. Казакова Н.А. Народная драма Л.Н.Толстого «Власть тьмы» (мистерия XIX века) // Анализ драматического произведения. Л., 1988.
9. Камянов В.И. Поэтический мир эпоса. О романе Л.Н.Толстого «Война и мир». М., 1978.
10. Ковалев В.А. Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции. М., 1983.
11. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С.380-393.
12. Лурье Я.С. После Льва Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. – СПб., 1993.
13. Мильдон В.И. Открылась бездна... Образы времени и места в классической русской драме. – М., 1992.
14. Мотылева Т.Я. «Война и мир» за рубежом. Переводы. Критика. Влияние. – М., 1978.
15. Нестеров Ф.Ф. Связь времен. Опыт исторической публицистики. – М., 1984.
16. Полякова Е.И. Театр Льва Толстого. – М., 1978.
17. Сливницкая О.В. «Война и мир» Л.Н.Толстого: Проблемы человеческого общения. Л., 1988.
18. Страхов И.В. Психология литературного творчества (Л.Н.Толстой как психолог). – М.- Воронеж, 1998.

Лекция 28. Литературное движение 1881-1900 гг.: в поисках обновления метода

Последнее двадцатилетие XIX века – серая, унылая эпоха безвременья. С 1880 года в стране заправляла Верховная распорядительная комиссия по охране государственного порядка и общественного спокойствия (под началом графа М.Т.Лорис-Меликова, проводившего политику «железной руки в бархатной перчатке»). Но комиссия мало чему могла помочь. 1 марта 1881 года брошенная террористами-народниками бомба наконец смертельно ранила Александра II.

В воспоминаниях В.Г.Короленко отмечено поразившее писателя трагическое совпадение: убийство совершилось накануне подписания указа о созыве уполномоченных – «первого шага к конституции». Конституция же была первым политическим требованием, выдвинутым террористами. И в воображении Короленко забрезжили смутные очертания поэмы в прозе, которую он сам назвал «наивной», но отделаться от соединенных с нею мыслей не мог: «Александр II, молодой, одушевленный освободительными планами, и Желябов, его убийца, смотрят с далекой высоты на свою холодную родину и беседуют о далекой трагедии, обратившей их лучшие стремления друг против друга. Когда-то одна правда, хоть в разное время, светила им обоим, но она затерялась во мгле и туманах...»

Взрыв бомбы окончательно похоронил хрупкие надежды на сохранение курса реформ. На террор народников правительство давно уже отвечало контр-террором. В 1826 году казнь пятерых декабристов потрясла всю Россию, но постепенно это стало заурядным явлением. Всего в продолжение царствования Николая I и Александра II 40 человек были повешены и расстреляны по политическим обвинениям. Казнь «первомартовцев» открыла новую волну репрессий: за 10 лет был приведен в исполнение смертный приговор над 30-ю осужденными по самым разным поводам: от цареубийства и покушений на него (например, дело Александра Ульянова) - до пощечины, данной генерал-губернатору. 20 человек были казнены в 1905 году, 40 – в 1906 году.

Оппозиция, власть и народ превратились, по сути, в три изолированные друг от друга начала, потеряв все шансы на взаимопонимание. Правительство Александра III, (консервативного и самого националистического из всех русских царей) положило конец реформаторскому курсу; народническое движение рассыпалось и истаяло в теории «малых дел». Скульптор Паоло Трубецкой, работая над проектом памятника императору, ввел в него цитату из Фальконе: конь на скале. Но скала так сильно смахивала на обрыв, ведущий в бездну, что проект не утвердили: было приказано поставить статую на обычный пьедестал.

Бесцветное правление Александра Александровича оборвалось на 49-м году жизни царя. Болезнь почек, усугубленная пьянством, избавила его от фамильного рока Романовых: умирать не своей смертью (хотя сейчас вполне серьезно обсуждается и версия отравления царя). В 1894 году на престол вззошел сын покойного, Николай II. Мрачным предзнаменованием выглядела драма на Ходынском поле, где во время коронации было устроено бесплатное угощение для народа и 1300 человек погибло в страшной свалке, а еще 1300 были искалечены. Если Александр III, в чье правление Россия не успела ввязаться ни в какую войну, получил полуофициальное именование «Миротворец», то его злосчастному наследнику молва сразу приклеила прозвище «Кровавый».

К общественному кризису присоединился кризис искусства, исчерпавшего старые художественные формы.

28.1. Литература конца века: общая характеристика

Русский *fin du siècle* своими историческими и психологическими корнями уходил не только в тяжелую глинистую почву царствования Александра III, но также в естественный процесс затухания классических форм реализма, который дал свои последние высшие образцы в прозе А.П.Чехова и позднее – И.А.Бунина. В это время параллельно функционируют различные художественные системы. На развалинах старых идеологических и художественных канонов поднимаются новые явления. Реализм стремится к обновлению за счет ассимиляции романтических элементов (творчество Н.С.Лескова, В.М.Гаршина, В.Г.Короленко) или отдельных признаков натурализма, отчасти под влиянием школы Золя, но в большей, конечно, степени – факторов, которые вызвали к жизни и сам «феномен Золя»: мировые успехи позитивизма, естественнонаучного знания. Это подталкивало (по наблюдениям Л.Д.Усманова) к объективному изучению мира вне схем и доктрин. За счет развития ассоциативной теории мышления активизируются поиски новых форм психологизации; проза насыщается импрессионистскими чертами. Рассказ (оттесненный было крупными повествовательными жанрами) возвращает свои позиции в литературе: крупнейшие авторы конца века являются «рассказчиками» по преимуществу. Прежде всего это А.П.Чехов, чье творчество (а также проза Гаршина и Короленко) будет далее рассматриваться отдельно, крупным планом.

Так называемый русский *натурализм* – явление дискуссионное. Большинство исследователей сходится на том, что только отдельные, второстепенные его признаки проявились в нашей литературе. Во-первых, она по традиции была нацелена на достижение неких нравственных сверхзадач (см. раздел «Национальное своеобразие русской литературы»), и литературное произведение, таковых задач перед собой не ставившее, по умолчанию воспринималось как «второй сорт». Во-вторых, русские последователи Золя в целом остались равнодушны к главной его идее: постановка «научно-художественного» эксперимента, изучение проявлений наследственности в различных социальных контекстах (как помним, таков был генеральный замысел «Ругон-Маккаров»). Н.К.Михайловский остроумно выразился, что у Золя «было кое-что хорошее и кое-что новое, но все хорошее было для нас, русских, не ново, а все новое нехорошо».

28.1.1. Натуралистические тенденции: И.Н. Потапенко, П.Д. Боборыкин

Однако натуралистические тенденции все же дополнили арсенал отечественной словесности. Иные имена в свое время звучали достаточно громко. Например, **Игнатий Николаевич Потапенко (1856-1929)**, создатель теории «незаметного героизма». Ее можно оценить как переход от народнической доктрины «малых дел» к приспособленчеству и конформизму (эта метаморфоза припечатана в сказке Щедрина «Либерал» жестокой формулой «применительно к подлости»). Потапенко помещали рядом с Чеховым, едва ли не выше его, - но время все расставило по местам, и современный читатель может познакомиться с парой его рассказов в двухтомнике «Писатели чеховской поры».

Герои Потапенко – люди прежде всего благоразумные и хладнокровные. Один пример: молодой юрист в повести «Здравые понятия. (Записки благоразумного человека)» (1890) декларирует: «Всякий поступок становится благородным с той минуты, когда он приводит к полезному результату». На первый взгляд, напоминает теорию *разумного эгоизма* - но только на первый, ибо уже со второго взгляда становится очевидно, что никакой общественно полезной «подкладки» у этого кредо не имеется.

Фабула вкратце такова. Герой любит девушку, к которой сватается старый миллионер. По здравом размышлении он составляет и реализует план, который должен обеспечить ему финальный триумф. Чтобы побудить свою Наденьку оставить его и сделаться женой этого старика, герой сам женится – на девушке, больной чахоткой. Спустя какое-то время его жена и муж Наденьки умирают, и они получают возможность вступить в брак, а заодно - во владение наследством покойного миллионера. – «И если я уцелел и занял крепкую и выгодную позицию, то этим я обязан лишь моим **здоровым понятиям** и здоровым, вполне правильно функционирующим нервам».

Самое замечательное в этой повести – спокойная, констатирующая позиция Потапенко. Запечатлевая характерный тип времени, он не стремится как-либо его оценивать. Отсутствует не только прямое, но и косвенное (через сюжет) обозначение авторского отношения к носителю «здоровых понятий». Читатель «Тысячи душ» Писемского, где рассказана в чем-то сходная история, испытывал своеобразный катарсис, следя за перипетиями драмы Калиновича и понимая, что любой сделанный героем выбор так или иначе заставил бы его раскаиваться. Подчеркнуто нейтральная позиция автора-повествователя не лишает этот роман нравственного пафоса. Нельзя читать его, не размышляя о мере правоты и неправоты Калиновича. Не то в повести Потапенко. Вопрос о моральной оценке действий героев не встает здесь в принципе.

Чаще всего, говоря о русском натурализме, приводят в пример **Петра Дмитриевича Боборыкина (1836-1921)**, известного тогда хроникера и «регистратора» русской жизни. Но и в прозе Боборыкина отсутствуют отличительные признаки натурализма, включая интерес к биологическому существу человека. Доминирующая черта ее – описательность; картина эпохи пишется мазками перечислительных рядов: дома, фабрики, театры, трактиры, магазины, цены, одежда, мода, меню... Очевидная индифферентность автора к любым идеям нередко служила причиной для резкой критики: тот же Щедрин в «Истории одного города», живописуя глуповское одичание, поминает роман Боборыкина. Глуповцы регрессировали до идолопоклонства и устраивают процессии с «Перуновым болваном»: во главе девиц в прозрачных хитонах «в восторженном состоянии» скачет «предводительша, прикрытая одними страусовыми перьями», и читает вслух «Жертву вечернюю» г. Боборыкина.

Злополучный роман, выведенный сатириком в качестве эталона деградации глуповского общества, был данью «женскому вопросу». Он появился в 1868 году. Всего же Боборыкин - автор обильный - написал более 100 повестей и рассказов и два десятка толстых романов: «Солидные добродетели» (1870), «Китай-город» (1882), «Василий Теркин» (1892), «Перевал» (1894) и пр. Их герои - купцы и дворяне, буржуа и народники - ищут свое место в пореформенной России. Писатель сознательно пропускает все изображаемое, как он выразился, «через психику и умственный язык действующих лиц». Самоустранение автора (т. наз. «повествование в аспекте героя»), отсутствие или слабость аналитического начала объясняются не только скромностью дарования Боборыкина, но и тем отчасти, что изображаемые им явления русской жизни еще не устоялись.

Однако русская аудитория, привыкшая к повышенному «нравственному потенциалу» своей литературы, не особенно ценила такой писательский нейтралитет. В ход пошло словечко *боборыкать*. Эпиграмматист Д.Д.Минаев иронически сочувствовал:

«*В путь-дорогу!*» - новейший роман.

Для какой же он публики дан?

Да спасут Боборыкина боги:

Сбился он и с *пути* и с *дороги*.

28.1.2. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк (1852-1912)

Ближе к классической форме реализма творчество **Дмитрия Наркисовича Мамина (Сибиряка)**. Это один из первых писателей, которых впоследствии станут называть «региональными», певец горнозаводского Урала. Он считается (наряду с А.И.Эртелем) одним из создателей русского *социологического романа*, исследующего социальный механизм, который управляет людьми, не соотносясь с их личными стремлениями. Результатом такой установки является относительное невнимание писателя к психологии героев: их чувства и намерения не способны изменить ход жизни, направляемой иными, безликими силами, образы которых вынесены уже в заглавия романов: «Приваловские миллионы» (1883), «Золото» (1892), «Хлеб» (1895). Это опять-таки напоминало русскому читателю о традиции Золя («Земля», «Деньги»). Чуть позже А.И.Куприн напишет свою повесть о заводе, озаглавив ее «Молох» (1896).

Сюжет самого известного романа Мамин-Сибиряка, «Приваловские миллионы», вращается вокруг борьбы за наследство. Исследователь И.А.Дергачев замечает, что несколько туманная народническая идея «долга» перед народом здесь конкретизируется, приобретает точное денежное выражение: завод Привалова выстроен на земле, обманом отобранной у башкир; приписанные к заводу крестьяне рабски трудились на нем десятки лет. И молодой наследник ищет способ вернуть награбленное жертвам.

Но осуществить свое намерение Привалов не может. Подлинный владелец завода – не он, а Капитал; целый сонм дельцов и аферистов заинтересован в приваловском наследстве. С какой стати расточать его ради каких-то нищих! Молодой наследник со своими прожеками кажется им полоумным, которого грех не надуть, – что они и делают, пользуясь увлекающейся, податливой натурой Привалова. Автор отмечает (правда, не очень заостряя внимание на этом пункте) роль «крови», наследственности в судьбе последнего отпрыска старой, вырождающейся фамилии.

Роман «Горное гнездо» (1884) целенаправленно апеллирует к предшественникам: Тургеневу («Дворянское гнездо») и Некрасову, чьи строчки вынесены в эпиграф: «Вот приедет барин – барин нас рассудит...». Автор тут же дает примечание: «Под именем «горного гнезда» на Урале громкой известностью пользовался во времена оны институт казенных горных инженеров; но я придаю этому термину более широкое значение, подвожу под него ту всеильную кучку, которая верховодила и верховодит всеми делами на Урале».

У героев Тургенева (Лаврецкий, Лиза) вопрос об отношении к народу – один из самых важных в их умственной и душевной жизни. В романе Мамин-Сибиряка персонажей такого рода нет вовсе. *Горное гнездо* – образ полной изоляции, в котором акцентировано «разбойное» начало (скрытое сравнение с хищными птицами). Обитатели *гнезда* не контактируют с народом. Два потока жизни («верхов» и «низов») текут параллельно, не пересекаясь. Это чувство достигает своей кульминации в эпизоде, когда наконец-то приехавший «барин», нехотя уступая страстному желанию толпы, выходит на балкон дома, и из гущи народа к нему поднимается длинный шест с бумагой – жалобой на притеснения управителя. Но один ловкий удар казачьей нагайки по рукам, держащим шест, – и опасная бумага пропадает из виду. Годы, десятки лет прошли с того времени, как Некрасов написал свою «Забытую деревню»; из мужицкой среды уже выделился класс заводских мастеровых, но бере к ним так же равнодушны, как были к крестьянам. Такие сцены нагляднее объясняют причины революции, чем сложные рассуждения о политике и истории.

Мамин-Сибиряк описал Урал; «открытием» **Константина Михайловича Станюковича (1843-1903)** стало море. «Морская» тема удачно соединяла в себе несколько возможностей. Она, в тон позитивистскому духу времени, раскрывала перед русским читателем еще художественно не освоенный пласт жизни (русская литературная маринистика могла до сих пор похвастаться едва ли не единственно гончаровским

«Фрегатом *Паллада*»). «Морские рассказы» (1888) Станюковича выразили потребность эпохи в героическом начале, причем сделали это, не выходя за рамки реализма. Суровая природная стихия испытывает человека на надежность, она не приемлет ничего ненастоящего. От смерти в пучине моряка отделяют только доски палубы да прочность моряцкого братства, где подлинно «все за одного, а один за всех»: иначе не выжить. *Социальное* здесь не исчезает, но постоянно вынуждено как бы «помнить свое место» перед *природным*, как вторичное – перед первичным.

28.2. Основные мотивы поэзии конца века

Дух времени выразил себя в лирике 1880-90-х гг. Распространено представление, что это время некоего поэтического вакуума: «золотой век» поэзии уже закончился, «серебряный» еще не начался. Гигантские фигуры прозаиков – Достоевского, Толстого, Чехова – в наших глазах заслоняют собой поэтов этой эпохи. Но они были, конечно, - не в меньшем количестве, чем всегда, - и без этих имен невозможно понять, как Россия Пушкина, Лермонтова, Некрасова стала Россией Есенина, Блока, Ахматовой.

Г.А.Бялый предложил понятие «поэты чеховской поры». Чаще их называют поэтами «безвременья», вкладывая в это определение представление о негативном эмоциональном комплексе, заряженном переживаниями пустоты, разочарования, потерянности, «утраченных иллюзий». Пытаясь выразить содержание большее, «чем может предоставить поэзия в ее традиционном понимании» (А.Ю.Ипполитова), лирика конца века впитывала самые разные начала: морализаторские и мистические тенденции, библейскую образность и романтическую риторiku; стремилась ассимилировать достижения прозы.

28.2.1. Константин Константинович Случевский (1837-1904)

Константин Константинович Случевский – поэт философского склада, поэт-мыслитель. Во всяком случае, к нему это определение подходит больше, чем к любому из его современников. Тем более выразительны в его устах жалобы на великих предшественников, на то, что мысль, попадая в плен притяжения мощных умов, обреченно кружит в потоке цитат. То, что было некогда великой идеей, через посредство расхожей цитаты обращается в шаблон. Глядя на жизнь через стекло этих шаблонов, человек теряет шанс увидеть что-либо новое. Все, что не влезает в старые трафареты, предстает не самобытной (возможно, интересной и ценной) сущностью, а досадным нарушением, «порчей» старого порядка: раньше все было лучше... - «Мнения Мертвецов по всем вопросам господствуют над живою истиной, - написал некогда американский романтик Н.Готорн. – Мы исповедуем религию Мертвецов; мы смеемся шуткам Мертвецов, мы обливаемся слезами, глядя на страдания Мертвецов, и везде и во всем Мертвецы безжалостно нас угнетают».

В свой черед Случевский сетует на «влиянье Рудиных, Раскольниковых, Чацких», которое «гнетет» несильный ум. Попробуй сказать свое, действительно новое слово, если приходится выступать после гениев!

... слабый человек без долгих размышлений
 Берет готовыми итоги чуждых мнений,
 А мнениям своим нет места прорасти, -
 Как паутиною все затканы пути
 Простых, неломаных, здоровых заключений,
 И над умом его – что день, то гуще тьма

Созданий мощного, не своего ума...

(«Да, трудно избежать для множества людей...», 1890)

Мировидение самого Случевского нелинейно. Двигателем жизни выступают ее противоречия, а не абсолюты, от которых веет холодом смерти:

Я задумался и – одинок остался;
 Полюбил я – жизнь великой степью стала;
 Дружбу я узнал и – пламя степь спалило;
 Плакал я и – василиски нарождались.

Стал молиться я – пошли по степи тени;
 Стал надеяться и – свет небес погаснул;
 Проклял я – застыло сердце в страхе.
 Я заснул – но не нашел во сне покоя...

Усомнился я – заря зажглась на небе,
 Звучный ключ пробился где-то животворный,
 И по степи, неподвижной и алкавшей,
 Поросль новая в цветах зазеленела...

Болезненным переживанием отравленного мира пропитан цикл «Мефистофель» (1881). Средневековые аксессуары пылятся в музее, Мефистофель нынче наряжен в мундир или во фрак. Зло кривляется на светском рауте, под блеск алмазных крестиков в дамских декольте; зло ликует на площади, где толпа глазееет на казнь убийцы; зло создает репутации, зло цитирует заповеди, ибо: «Что ж бы впрямь со мною было, / Если б не было добра?» Мир видит злой сон наяву, и за это – «Вашей культуре спасибо!»

Фауста в цикле нет, и отсутствие его – знаково. Смысл противопоставления *Фауст* – *Мефистофель* утрачен. Фаустовская идея (по Гете – творческая, идея научного познания) утратила свою позитивную силу. Знание само сделалось злом. Единственная преграда на пути всепобеждающего напора зла – глупость. Горькая ирония!

Только «нищие духом» ускользают из-под власти Мефистофеля: точно водой, они пропитаны «глупой кротостью»:

Гаснет в воде этой пламя!
 Не откачать и не вылить...
 И Мефистофель не может
 Нищенства духом осилить!

Этот двусмысленный вывод (побеждающая Мефистофеля кротость названа **глупой**) ироничен совершенно в духе Г.Гейне.

В стихотворении «Преступник» Мефистофель освобождает осужденного на казнь негодяя и на потеху толпе занимает его место на виселице. – «Нет необходимости пояснять, какое событие угадывается за этим сюжетом», - пишет А.Ю.Ипполитова. Глумящийся Мефистофель теснит не только Фауста, но и Христа, совершая свое собственное, сатанинское «пришествие» к человечеству.

Я упасть – не могу, умереть – не могу!
 Я не лгу лишь тогда, когда истинно лгу, -
 И я мир возлюбил той любовью,
 Что купила его всем своим существом,
 Чувством, мыслью, мечтой, всею явью и сном,
 А не только распятем и кровью...

Но не гневом, а иным чувством вдохновляется сатира Случевского: «Я никого не ненавидел, / Но презирал почти всегда». Мефистофель – воплощение зла, но сам земной мир полон не столько злом, сколько мерзостью и ложью.

Гейневские мотивы звучали еще в ранних стихотворениях Случевского («Я видел свое погребенье...», 1859). Холодно-ватно-циничное описание толпы родичей и знакомых,

прилично лицемерящих на похоронах, заключается строфой, подводящей конечный и самый существенный итог этого ритуального действия:

Пирог был удачен. Зарывши
Мои безответные кости,
Объелись на сытных поминках
Родные, лакеи и гости.

И в зрелой лирике Случевского эта сардоническая интонация не угасает. В *фантазии* «Обезьяна» (1880) диковинное видение является герою: обезьяна на дрогах везет хоронить гроб с «людской глупостью» и словоохотливо объясняет:

Я, видишь ли, вовсе не то, чем кажусь:
Я родом великая личность:
У вас философией в мире зовусь,
Порою же просто практичность...

Но сколько веков ни хоронят мудрецы глупость – «ум не подрос ни настолько!»

И вот почему: чуть начнешь зарывать,
Как гроб уж успел провалиться –
И глупости здешней возможно опять
В Америке, что ли, явиться.
Что ночью схоронят – то выскочит днем;
Тот бросит – а этот находит...
Но ясно: чем царство пространнее, - в нем
Тем более глупостей бродит...

В своем критическом взгляде на цивилизацию Случевский временами попадает в тон рассуждениям Толстого. Он проводит своего читателя по всем «кругам» современного мира: «В лаборатории», «В театре», «На судоговоренье», «На рауте», «В костеле» - и что же он видит? Научное знание, механически разлагающее мир, не способно обнаружить в нем ничего, кроме обездушенной материи. От бессмыслицы жизни люди ищут забвения в бессмыслице своего «искусства». Символична картина богослужения: высоко над алтарем в тени смутно проступает полотно Рубенса, и образ Искупителя тонет в кадилльном дыму:

Картина ценная лишь по частям видна:
Христос, с черневшей раной прободенья,
Едва виднелся в облаке куренья;
Ясней всего блистали с полотна
Бока коня со всадником усатым,
Ярлык над старцем бородатым
И полногрудая жена...

(«В костеле»)

Возможно, недостает лишь одной капли в чаше, чтобы обрушились шаткие подпоры, на которых держится этот мир:

Не молотом хватить, - на биржу вексель кинуть –
И он развалится, блестящий старый дом...

(«На рауте»)

Случевский – поэт технически неровный, не особенно озабоченный формой, а подчас и точностью выражения мысли. Его творчество сложно свести к какому-нибудь «общему знаменателю», потому что вся его жизнь в поэзии прошла в поисках самостоятельной тропинки. Валерий Брюсов отзывался о его стихах как о безобразных, но находил это безобразие органическим, «как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов». В.Кожин констатирует движение Случевского в сторону поэтики модернизма: в одной плоскости располагаются явления духовные и материальные, отвлеченные и конкретные, реальные и фантастически-гротескные («На кладбище»). Лирика Случевского вбирает в себя прозаизмы, а подчас дышит предсимволистской меланхолией: такие стихотворения, как «Невеста» (1874), могли бы принадлежать Блоку:

В пышном гробе меня разукрасили, -
 А уж я ли красой не цвела?
 Восковыми свечами обставили, -
 Я и так бесконечно светла!..

«Кладбищенские» мотивы – сквозные в поэзии Случевского. Он певец «итогов», и итоги эти печальны:

Да, мы, смирясь, молчим... в конце концов – бесспорно!..
 Юродствующий век проходит над землей;
 Он развивает ум старательно, упорно
 И надсмехается над чувством и душой.

(«Будущим могиканам», 1890)

28.2.2. Семен Яковлевич Надсон (1862-1887)

Семен Яковлевич Надсон, совсем молодым скончавшийся от чахотки, в своей лирике создал психологический портрет больного, надломленного героя безвременья. Это немного необычный сплав некрасовской линии с лермонтовской - в той точке, где «Дума» («Печально я гляжу на наше поколенье!..») пересекается с «Рыцарем на час»:

Наше поколенье юности не знает,
 Юность стала сказкой миновавших лет;
 Рано в наши годы дума отравляет
 Первых сил размах и первых чувств рассвет.

.....
 Чуть не с колыбели сердцем мы дряхлеем,
 Нас томит безверье, нас грызет тоска...
 Даже пожелать мы страстно не умеем,
 Даже ненавидим мы исподтишка!..

(«Наше поколенье юности не знает...», 1884)

Надрывная, «нюющая» некрасовская интонация совмещается у него с открыто риторическим словом. Его громадная популярность у современников сегодня понятна только в том случае, если вспомнить, что поэзия Надсона выражала господствующее настроение эпохи («Не вини меня, друг мой, я сын наших дней...»).

Герой Надсона – это, условно говоря, неприкаянный тургеневский Нежданов («Новь»), такой же неприкаянный чеховский Треплев («Чайка»), гаршинский интеллигент. Г.А.Бялый объединяет их по некому существеннейшему признаку: все они испытывают неудовлетворенную потребность в вожде, чьи речи дышали бы не истиной (они сами знают много больших и малых истин), а **верой**. Их боль и сомнения (продолжает Г.А.Бялый) заслуживают уважения, ибо порождены не мелкими личными неурядицами, а крепостью мирового Зла.

Недаром у Надсона мы снова наталкиваемся на «мефистофельскую» тему.

Как он вошел – я не видал.
 Был вечер. За моим столом
 При свете лампы я писал;
 Вдруг странный трепет пробежал
 По мне морозом и огнем.
 Я поднял от бумаги взгляд
 И встретил взгляд его в ответ;
 На нем был пурпурный наряд
 И черный бархатный берет...
 Высокий, стройный и худой,
 В тени стоял он предо мной

Так просто, как обычный гость.
И лишь в глазах его грозой
Лежали ненависть и злость.

(«Песни Мефистофеля. Пролог», 1886)

Видение князя Тьмы гораздо более зримо и осязаемо, чем миражи невоплощенного Идеала, которые вспыхивают в измученном мозгу надсоновского героя. Его вера в конечное торжество истины надрывна, вымучена: кажется, что пышная фраза хочет прикрыть растерянность и сомнения. Невольно вспоминаются выкрики того же Нежданова, адресованные мужикам: «За свободу! Вперед! Двинемся грудью!..»

Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная кровь, -
Верь: настанет пора – и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь!

(«Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...», 1880)

В отличие от Случевского, Надсон тщательно работает над формой, техникой речи, однако отнюдь не гонится за инновациями, напротив: щедро и охотно использует шаблоны, стертые метафоры, банальные рифмы (*любовь – кровь, воля – доля*). Стих строится по всем правилам риторики, как система логических доказательств. Абстракция сочетается с наивной «красивостью» (по типу «небо в алмазах») - так определяет основную формулу лирики Надсона тот же Г.А.Бялый:

Мрамор пышных дворцов разлетелся в туман,
Величавые горы рассыпались в прах –
И истерзано сердце от скорби и ран,
И бессильные слезы сверкают в очах!..
Умерла моя муза!.. Недолго она
Озаряла мои одинокие дни;
Облетели цветы, догорели огни,
Непроглядная ночь, как могила, темна!..

(«Умерла моя муза!.. Недолго она...», 1885)

Поэт тяготеет к сентенциям, к аллегориям и антитезам самого общего свойства:
идеал – Ваал, свет – мрак, лавр – терн, меч – крест.

То вся она – печаль, то вся она – приманка,
То все в ней – блеск и свет, то все – позор и тьма;
Жизнь – это серафим и пьяная вакханка,
Жизнь – это океан и тесная тюрьма!

(«Жизнь», 1886)

Чеканные формулировки, стройные конструкции (симметрия, параллелизм) словно стремятся компенсировать безобразный хаос жизни, где царит «Ваал»:

Не говорите мне: «он умер». Он живет!
Пусть жертвенник разбит – огонь еще пылает,
Пусть роза сорвана – она еще цветет,
Пусть арфа сломана – аккорд еще рыдает!..

(1886)

28.2.3. Алексей Николаевич Апухтин

Алексей Николаевич Апухтин (1840-1893) – третий лик «поэта безвременья», и столь же резко своеобразный. Пик славы Апухтина пришелся именно на восьмидесятые годы, хотя выступать в печати он начал еще в шестидесятые. Он писал также талантливую прозу, но ей было далеко до успеха его стихов. В них узнаются гипертрофированные лермонтовские мотивы, «помноженные» на надрывную эмоцию жестокого романса. «Цыганщина» - можно так определить некоторые (хотя не все) апухтинские стихотворения. Романс влечет за собой определенные утраты в том, что касается способности передать индивидуальные оттенки чувства, зато выигрывает в силе этого чувства:

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые!

(«Ночи безумные, ночи бессонные...», 1876)

Эстетика Апухтина и есть эстетика *романса*. «Ночи безумные», «Пара гнедых», «Прости меня, прости!..», «Я ждал тебя», «Любовь» - известны нам именно в этом качестве. *Романс* – жанр камерный, интимный, и страдания апухтинского героя мотивированы, таким образом, не зрелищем общественного упадка, а глубоко личными причинами. Тени истории падают на его душу только силуэтами поэтических образов: в апухтинском стихотворном «саду» самый частый цветок – астра, цветок осени:

Розы – вот те отцвели, да хоть жили...
Нечего вам помянуть пред кончиною:
Звезды весенние вам не светили,
Песней не тешились вы соловьиною...

(«Астрам», нач. 1860-х гг.)

Апухтин умеет начать стихотворение с небывало высокой, напряженной эмоциональной ноты – а потом она делается еще и еще более напряженной, балансируя на самой грани срыва, на грани классического «хорошего» вкуса, насколько это допускает жанр романса. – «Я ее победил, роковую любовь», - с этого почти выкрика начинается стихотворение, и накал страсти продолжает возрастать: «Я убил ее, злую змею...» - «А проснулся я: ночь, как могила, темна...»

Если ж многие дни без свиданья пройдут,
Я тоскую, не помня измен и обид;
Если песню, что любишь ты, вдруг запоют,
Если имя твое невзначай назовут, -
Мое сердце, как прежде, дрожит!
Укажи же мне путь, назови мне страну,
Где прошедшее я прокляну,
Где бы мог не рыдать я с безумной тоской
В одинокий полуночный час,
Где бы образ твой, некогда мне дорогой,
Побледнел и погас!..

Так же дрожит раскаленный от страсти воздух вокруг стихотворений «Сухие, редкие, нечаянные встречи...» (1874), «Мне не жаль, что тобою я не был любим...» (1870-е гг.), «Все, чем я жил, в чем ждал отрады...» (1892)...

Ключевые слова апухтинской лирики – *больной, запоздалый*. Это мир разлук и утрат. Встречи в нем оборачиваются разрушением дорогих воспоминаний. Наряду с романсом Апухтин выступает в жанре стихотворной психологической новеллы-монолога, напоминающей моментами произведения его современников-прозаиков: «С курьерским

поездом» (1870-е гг.) – лирическую прозу Чехова, «Из бумаг прокурора» (1888) – «Ночь» Гаршина, «Сумасшедший» (1890-е гг.) – гаршинский же «Красный цветок».

В безумной, безотчетной надежде вернуть потерянное прошлое встречаются через многие годы герои стихотворения «С курьерским поездом», разлученные судьбой и собственным малодушием. И понимают, что стали бесповоротно чужими, что сейчас им остается сожалеть о том, как еще недавно – только что! – каждый из них хранил в душе тень надежды и молодой образ любимого человека, со своим собственным, тоже молодым отражением в обожаемых глазах. Все разрушено, все пропало. Вместо благоговейно хранимых воспоминаний – ненужная, оскорбительная, тупая правда факта:

Но где же, где же он? Не видно за толпой,
Но он, конечно, здесь... О Боже, неужели
Тот, что глядит сюда, вот этот, пожилой,
С очками синими и в меховой шинели?..

Своеобразное сгущение традиции романтического пейзажа наблюдается в лирике **Константина Михайловича Фофанова (1862-1911)**, тяготеющей к меланхолической сказке. Ее героями, по наблюдению Г.А.Бялого, выступают растения, цветы и травы.

Фофановский пейзаж наряжен, даже декоративен. Частые сравнения с драгоценными камнями, тканями и пр. как бы стирают грань между «первой» и «второй» природой: «атласные лепестки», «изумрудные листья», «серебро озер»...

Сосны в бархате зеленом,
И душистая смола
По чешуйчатым колоннам
Янтарями потекла.

(«Под напев молитв пасхальных...», 1887)

Запахи, ароматы земли – к ним очень чуток лирический герой Фофанова, они создают живой «эффект присутствия» в тексте:

Остывает запад розовый,
Ночь увлажнена дождем.
Пахнет почкою березовой,
Мокрым щебнем и песком.

(«После грозы», 1892)

Кончается столетие, уходит великая эпоха. Ностальгия, увядание, печаль, пустота – преобладающие настроения поэзии конца века – готовят почву для русского *декаданса*. **Николай Максимович Минский (1855-1937)** отразил это переживание в своей «Осенней песне» (1896), название которой напоминает о «Временах года» Чайковского:

В час этот ранний иль поздний и смутный
Ветви без шума роняют листья,
Сердце без боли хоронит мечты
В час этот бледный и нежный и мутный.
Город закутан в забывчивый сон.
Не было солнца, лазури и дали,
Не было песен любви и печали,
Не было жизни, и нет похорон.
Город закутан в серебряный сон.

Серебряный сон, серебряный век... Он сохранил былое, но лишь как засушенные листья в книге воспоминаний. Замечательно одно стихотворение Минского, которое проводит, на первый взгляд, традиционнейшую романтическую идею: «Как сон, пройдут дела и помыслы людей...» (1887). Рассыпается прахом вся человеческая суэта; но и на Земле, и на отдаленнейших звездах, где будет повторяться история Земли, бессмертно одно:

Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном:
Тоска неясная о чем-то неземном,

Куда-то смутные стремленья,
 Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет
 И жажда жгучая **святынь, которых нет**, -
 Одно лишь это чуждо тленья...

.....
 И всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли
 Какой-то новый мир мерещился вдали –
Несуществующий, но вечный.
 Кто цели неземной так жаждал и страдал,
 Что силой жажды сам **мираж** себе создал
 Среди пустыни бесконечной.

«Духовной жаждой» в пустыне томился пушкинский Пророк. И эта жажда, сжигающая людей, - вечная. Но Пушкин никогда не мог бы назвать эти «святыни» несуществующими, миражами. Человечество томится духовными порывами, и это самое лучшее, что в нем есть; однако порывы эти (считает Минский) - тоска по **несбыточному**. «Серебряный век» русской литературы, таким образом, наследует «золотому» - и одновременно разрывает с ним.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие явления наблюдаются в литературе конца века? Что представляет собой русский *натурализм*? Чем он отличен от французского? От предшествующей стадии развития русского реализма? Можно ли считать представителем натурализма Мамина-Сибиряка? Какими аргументами вы можете подкрепить свое мнение?
2. Какие мотивы, художественные явления, тенденции и т.п. литературы конца века можно считать выражением кризиса? Свидетельствует ли это, по вашему мнению, об упадке дарования писателей, или о чем-то ином?
3. Назовите основные философские и социальные мотивы поэзии Случевского. Какие лирические традиции развивают Надсон, Апухтин? В чем особенности стиля одного и другого? Дайте обобщенный портрет *героя времени*, представленный в поэзии конца XIX века (отдельно по каждому автору).
4. Подготовьте доклад или спецвопрос по лирике любого из поэтов этого периода, сделав упор на проблему соотношения традиционного и новаторского в его творчестве. Покажите «переходный» характер поэзии конца века.

Библиографический список

Основной

1. Бялый Г.А. Поэзия чеховской поры // Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. – Л., 1990. – С.413-490.
2. Муратов А.Б. Проза 1880-х годов // История русской литературы: в 4-х т. – Т.4. – Л., 1983. – С.27-73.

Дополнительный

1. Дергачев И.А. Д.Н.Мамин-Сибиряк. Личность, творчество. – Свердловск, 1977.
2. Ипполитова А.Ю. Случевский. Философия. Поэтика. Интерпретация. – СПб., 2007.
3. Кожинов В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. – М., 1978.

Лекция 29. Всеволод Михайлович Гаршин (1855-1888)

Фамилия Гаршиных пошла от татарского мурзы Горши, вышедшего из Золотой Орды при Иване III. Михаил Гаршин был офицером; из семьи морского офицера происходила и его жена, мать будущего писателя. Всеволод Гаршин появился на свет в имении родителей Приятная Долина, в Екатеринославской губернии. Ему было пять лет, когда родители его разошлись: Екатерина Гаршина покинула мужа и ушла к воспитателю старших детей – Завадскому, организатору тайного политического студенческого общества, позднее высланному полицией в Олонецкую губернию. Спустя три года мать уговорила мужа передать ей мальчика - так Всеволод оказался в Петербурге.

В гимназические годы Гаршин увлекался ботаникой, но реальное училище, которое он закончил, не давало права поступления в университет, и в 1874 г. он стал студентом Горного института. А в 1877 г. Россия вступила в войну с Турцией. Официальным предлогом была помощь братьям-славянам, которые порывались сбросить турецкое иго (вспомним Инсарова в тургеневском «Накануне»). Каковы бы ни были подлинные мотивы русского правительства (возможно, весьма прозаические, как прямо утверждали проницательные аналитики - Щедрин и Глеб Успенский), значительную часть русского общества захватил сочувственный порыв. Русская армия пополнялась «вольнотерпящими», искавшими на Балканах того ощущения осмысленного, даже героического *дела*, которого не могла дать русская жизнь.

В их числе был и Гаршин. Институт он бросил. – «Мамочка, я не могу прятаться за стенами заведения, когда мои сверстники лбы и груди подставляют под пули. Благословите меня», - написал он матери в самый день объявления войны.

Гаршину пришлось воевать немногим более трех месяцев. Раненный в атаке под Аясларом, он попал в госпиталь. Там появился его первый рассказ, созданный под свежим впечатлением увиденного: «Четыре дня», имевшие громкий успех. И после возвращения в Петербург юноша решил заняться литературой.

29.1. Гаршинский герой - человек с повышенной этической ответственностью

Гаршин прожил короткую и трагическую жизнь. Ему суждено было написать очень немного: всего лишь книжечка рассказов – зато, по выражению Г.Успенского, исчерпавшая «все содержание нашей жизни». Ни одному русскому автору, кроме Грибоедова, за сто лет не удалось создать себе имя в литературе на такой количественно скромной текстовой «базе». Популярность Гаршина в восьмидесятые годы была оглушительна: он попал в тон господствующего настроения времени с его «проклятыми вопросами». А следующее столетие показало, что его слава не была однодневкой.

Можно сказать, что Гаршин – автор одной темы и одного героя. Тема эта – мировое зло; герой – психологический двойник автора (в этом смысле проза Гаршина субъективна, даже лирична). Слова, которые он написал матери, уходя на войну, определяют неизменяющийся пафос жизни этого человека - жертвенный.

«У него особый талант – человеческий», - написал Чехов о своем герое – «человеке гаршинской складки». Это талант из числа тех, которые тяжелее всего нести: способность откликаться на чужое горе, чужую боль как на свою собственную. – «Возлюби ближнего, как самого себя». – А каково человеку, через чью душу проходит все страдание мира?

Редко встречается этот талант, еще реже – может быть, раз в столетие - он сочетается с даром слова. (В XVIII веке подобным писателем был А.Н.Радищев: «Я взглянул окрест себя – душа моя страданиями человечества уязвлена стала».) Другие писатели, признанные гуманисты, выступая в защиту страждущего человечества,

обретали хотя бы временное душевное равновесие. Так было не только, например, с Тургеневым, но даже со Львом Толстым. Полагая *социальное* в целом «вторичным» по отношению к *нравственному*, Толстой обретал своеобразное утешение в собственной проповеди: если допустимо такое выражение, «толстовство» давало Толстому возможность изживать свою искреннюю и глубокую боль в некоем катарсисе. Он свято верил в возможность победы над злом и делал все, от него зависящее, чтобы эту победу приблизить. Такого утешения не досталось Гаршину. Мир не менялся от его страстного протеста: он видел это и не мог пережить.

Зло так пропитало ткань существования, что люди утратили способность его замечать. Проституция, коррупция, падение искусства, деградация интеллигенции – всё укладывается в формулу: «такова жизнь». – «Угрызайся, не угрызайся – а если попадется кусок...» - поучает приятеля инженер Кудряшов в рассказе «Встреча» (1879).

Кудряшова и учителя Василия Петровича соединяют воспоминания о студенческой молодости. Неожиданная встреча протекает восторженно, но скоро учителя начинают глотать сомнения: откуда у инженера в скромном чине 12-го класса (ниже, чем у Акакия Акакиевича!) коляска, роскошный особняк с дорогой обстановкой, изысканные яства на столе, тридцатитысячный аквариум с океаническими рыбами?! И Кудряшов со смешком рассказывает, что каждый год «куда следует» отправляют фиктивные доклады, будто море размывает городской мол, а на его ремонт выделяют деньги – уже не фиктивные. – «Да что ж вы чините-то?» - недоумевает учитель. Терпение инженера при виде такой тупости лопается, и он цинично поясняет: «Да карманы себе чиним».

« - Воруем, слышишь ты? Да если правду-то говорить, то и ты теперь воруеть. <...> Ну, что это за занятие твое – учительство? <...> Приготовишь ли ты хоть одного порядочного человека? Три четверти твоих воспитанников выйдут такие же, как я, а одна четверть такими, как ты, то есть благонамеренной размазней. Ну, не даром ли ты берешь деньги, скажи откровенно? И далеко ли ты ушел от меня? А тоже храбрится, честность проповедует!»

Василий Петрович негодует, горячится, но... при словах *подлость, краденый* какой-то «тайный внутренний голос» в нем возражает: «ну и что»? Смятение бедного учителя усиливается, когда он слышит от приятеля: «Что дало тебе твое бескорыстие? <...> Разве не думаешь ты каждый день о том, согласны ли твои поступки с твоими идеалами, и не убеждаешься ли каждый день в том, что несогласны? <...> Не возмущаю я тебя, да и всё».

То, что казалось простым, – простым только казалось. У реплик Кудряшова – коварный подтекст. Что такое честность среднего человека, никогда не подвергавшаяся серьезному испытанию? Может быть, это форма компенсации за житейский неуспех: мол, бедный, да честный? Может быть, это неудавшийся хищник в утешение себе осуждает удачливого, маленькая рыбка в кудряшовском аквариуме пытается заклеить позором большую и зубастую? – «Я люблю всю эту тварь за то, что она откровенна, не так, как наш брат – человек. Жрет друг друга и не конфузится», - витийствует подвыпивший инженер.

«Средненормальный» уровень честности обычного человека для Гаршина сомнителен: такая честность должна избегать неприятных вопросов, нестандартных ситуаций. Да и от сильных искушений ей тоже, пожалуй, лучше держаться подальше: ведь если искушения – сильные, а честность – средняя, то как бы чего не вышло...

В какое-то мгновение жизни средний человек может оглянуться и увидеть, что зашел в тупик. – «В прошлом нет опоры, потому что всё ложь, всё обман», - говорит себе герой рассказа «Ночь» (1880). Добро, любовь – притворство; и жизнь омерзела уже настолько, что он сидит у стола с заряженным револьвером и пишет, сам не зная зачем, последнее объяснительное письмо. Когда он встает, чтобы отворить форточку, морозный воздух врывается в душную комнату – и взгляд героя внезапно задерживается на красноватом свете яркой звезды.

« - Арктур, - прошептал Алексей Петрович. – Сколько лет я не видал этого Аркура? Еще в гимназии, когда учился...»

Вслед за свежим ветром и сиянием звезды в комнату вливается дрожащий звук церковного колокола, зовущего к заутрене. Он точно пробуждает несчастного человека от кошмара, напоминая ему, «что есть еще что-то, кроме своего собственного узкого мирка, который его измучил и довел до самоубийства». Что жить можно не только ради своего Я, «всё пожирающего и ничего не дающего». Связать себя с общей жизнью – вот выход!

Очень «толстовский» вроде бы рассказ, напоминающий «Смерть Ивана Ильича» (хотя написан на 6 лет раньше). Однако его развязка неприятно поразила критиков: герой не застрелился, но, тем не менее, умер той же ночью непонятно отчего (как объяснял потом Гаршин, от разрыва сердца из-за пережитого восторга).

Что-то мешало Гаршину следом за Толстым открывать перспективу новой деятельности и новой жизни для своего прозревшего героя.

Исследователь Б.В.Аверин сделал очень серьезное замечание о природе гаршинского трагизма. В большинстве его рассказов выведена личность, которая на деле следует тем высоким идеалам, что обычно исповедуются лишь на словах. И оказывается, что это приводит не к уменьшению, а к увеличению зла в мире.

Это была катастрофа. До сих пор мнилось, будто для обуздания зла нужно подобрать «правильные» идеалы и неукоснительно к ним стремиться. Задача тяжкая, но не вовсе невозможная. А теперь? Что делать – отречься от своих высоких порывов и жить потихоньку, «как все»? Но гаршинский герой не мог так жить! Чувства человека после такого рокового открытия хорошо сформулированы одним из персонажей американского прозаика XX века Дж.Б.Кэйбелла:

« - Возможно, нигде нет никакого смысла. Мог бы ты посмотреть в лицо такому истолкованию, Юрген?

- Нет, - сказал Юрген. – Я смотрел в лицо Богу и дьяволу, но **этому** смотреть в лицо я не стану» («Сказание о Мануэле»).

Почти во всех отношениях Гаршин изображал своего героя обычным человеком. Но необычной была его чувствительность к мировому злу и боли – и повышенное чувство личной ответственности за них. Сделать хоть что-нибудь, только не сидеть сложа руки, не мучиться, бездейственно наблюдая со стороны!

« - Не легче ли самому муки нести, чем казниться? <...>

- Ну, не знаю, что хорошего, что вас самих в дышло запрягут.

- Совесть мучить не будет, Василий Петрович.

- Ну, это, батюшка, что-то тонко...» («Трус»)

Вот типичнейшее обозначение «позиций сторон» в гаршинском рассказе: обыкновенный человек недоумевает, сталкиваясь с проявлениями гипертрофированной совести. Драма совести лежит в основе уже упомянутого первого рассказа Гаршина - «Четыре дня» (1877), который сделал его знаменитым на всю Россию и был переведен на несколько европейских языков.

Молодой человек по фамилии Иванов, студент-медик, добровольцем ушел на турецкую войну. Рассказ начинается отрывочными воспоминаниями о хаотической атаке. Она описана в традиции «Севастопольских рассказов» Толстого: герой не успевает понять, что происходит, - и всё исчезает. Он приходит в сознание ночью.

«Надо мною – клочок черно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг что-то темное, высокое. Это – кусты. Я в кустах: меня не нашли!»

Раненый и небо над ним – своего рода реминисценция из «Войны и мира» (князь Андрей). Но реминисценция полемическая. Прозрение Андрея, в конечном счете, целительно, дает ему не просто более глубокое, но и плодотворное понимание жизни. Глядя в небо, герои Толстого переживают чувство единства с мирозданием и внутренней свободой.

Ничего подобного не испытывает Иванов. Никаких откровений. Мир хранит безмолвие. Кусты, окружающие раненого, - нечто вроде экспериментальной площадки, на которой он остается наедине со своей мучительной болью, страхом, угрызениями совести, неразрешимыми вопросами. Когда восходит луна, он замечает, что рядом с ним лежит труп убитого им человека. И, приглядевшись, видит, что мертвый враг – даже не турок, а феллах, египетский крестьянин, которого пригнали на войну силком.

А у него, Иванова, нет и такого оправдания. Он пришел сюда сам.

Зачем?

«Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять *свою* грудь под пули. И я пошел и подставил».

И вот он – результат. - «Передо мною лежит убитый мною человек. За что я его убил?» Быть может, у него тоже есть старая мать. А он лежит здесь, и на его мундире «большая черная дыра; вокруг нее кровь. *Это сделал я*». <Курсив Гаршина>

«Чем же он виноват?

И чем виноват я, хотя я и убил его? Чем я виноват? За что меня мучает жажда?»

Рассказ насыщен жестокими деталями. Идут часы, дни, и под беспощадно палящими лучами солнца изнывает от боли и жажды раненый, разлагается труп – груды гниющего мяса, где копошатся черви. В меркнувшем сознании Иванова бесконечно прокручивается одна и та же картинка из прошлого: толпа на улице молча смотрит на «что-то беленькое, окровавленное, жалобно визжавшее». Это маленькая собачка, которую переехал вагон конки. Дворник берет ее за шиворот и уносит. Картинка гаснет, потом вспыхивает снова:

«Опять эта беленькая собачка! Дворник не пожалел ее, стукнул головою об стену и бросил в яму, куда бросают сор и льют помои. Но она была жива. И мучилась еще целый день. А я несчастнее ее, потому что мучаюсь целые три дня...»

Но даже физические страдания не в состоянии заглушить неотвязных мыслей:

«Неужели я бросил всё милое, дорогое, шел сюда тысячеверстным походом, голодал, холодал, мучился от зноя; неужели, наконец, я лежу теперь в этих муках – только ради того, чтобы этот несчастный перестал жить? А ведь разве я сделал что-нибудь полезное для военных целей, кроме этого убийства?

Убийство, убийца... И кто же? Я!»

Герой Гаршина – человек с сознанием «этического» типа, которому жизненно необходимо верить, что в основе мира лежит все же некая справедливость. Отсутствие ответа на вопрос «Чем я виноват?» убивает эту веру. Пусть Иванов остался жив, но мир для него никогда уже не станет прежним. Что он будет делать дальше, когда чистые намерения и честные поступки привели его к катастрофе?

Своеобразное «продолжение» «Четырех дней» находим в эскизе «Очень коротенький роман» (1878). Холод зимней петербургской ночи отвечает холоду и одиночеству в душе человека, которого война искалечила, отшвырнула на обочину жизни. В рассказе «Трус» (1879) используется оценочное заглавие в функции, аналогичной «Идиоту» Достоевского. Это оценка некой «очень пустой особы», которая таким образом объясняет отращивание рассказчика к войне.

Герой «Труса» поражается избирательной слепоте людей: отчего это железнодорожная катастрофа, унесшая несколько десятков жизней, прогремела по всей России, а сотни, тысячи жертв войны – нормальное явление? В третьем плевненском бое полегло 12 тысяч одних русских и румын: «Эта цифра то носится передо мною в виде знаков, то растягивается бесконечной лентой лежащих рядом трупов. **Если их положить плечо с плечом, то составитя дорога в восемь верст...**»

Трус не научился абстрагироваться от того конкретного, что стоит за сухими цифрами военных сводок. Одна-единственная угасающая на его глазах человеческая жизнь (его приятель-студент умирает от гангрены) превращается в своеобразную

измерительную единицу боли и страха, что несет с собой смерть: она умножается на статистику потерь. Двенадцать тысяч раз повторяется этот – и еще худший – ужас: «Смерть всегда будет смертью, но умереть среди близких и любящих, или валяясь в грязи и собственной крови, ожидая, что вот-вот придут и добьют, или наедут пушки и раздавят, как червяка...»

Трус не питает уже в отношении войны тех иллюзий, которые владели Ивановым из «Четырех дней». Но что-то «не подчиняющееся определению» мешает ему уклониться от участия в «общем страдании», хотя его гнетет опустошенность, одиночество и страшное бессилие. Никакое познание себя и мира, никакая духовная свобода не могут возместить ему отсутствия «жалкой физической свободы». Ему посчастливилось: он не сделался невольным убийцей, как Иванов. Зато в первом же бою он сам был убит шальной пулей. С точки зрения объективного итога ничего не изменилось: просто бессмысленная смерть одного человека (феллах в «Четырех днях») заменилась бессмысленной смертью другого.

Отсутствие иммунитета к людским страданиям, душевную несовместимость со злом окружающие расценивают как болезнь, нарушение «нормы», воплощенной в их собственных реакциях и поведении. Для предупреждения дискомфорта, который могло бы вызвать соприкосновение с подобным человеком, используется богатый арсенал оценочных фильтров. Будучи пропущено через них, поведение героя получает уничижительную оценку:

«А какое странное отношение к моему поступку явилось у многих знакомых! – вспоминает Иванов в «Четырех днях». – «Ну, **юродивый!** Лезет, сам не зная чего!» Как могли они говорить это? Как вяжутся такие слова с *их* представлениями о героизме, любви к родине и прочих таких вещах? Ведь в *их* глазах я представлял все эти доблести. И тем не менее я – «юродивый».

«Ах вы, **бабень, бабень** чувствительный!» - говорят о человеке, пожалевшем падшую женщину («Происшествие»).

«Сегодня мне сказали, что я **трус**», - это о пацифисте («Трус»).

«Благонамеренная **размазня**» - называют того, кто осуждает казнокрада («Встреча»).

«Ну, не **сумасшедший** ли это человек?» - изумляется художник Дедов поступку своего товарища Рябинина, который поехал учительствовать в деревню («Художники»).

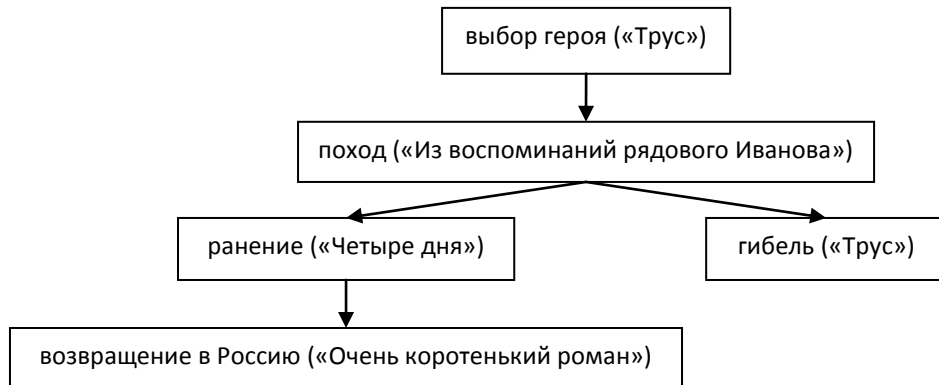
«Посмотрим, как тебе отрежут твою большую башку, чтобы ты не очень зазнавалась, **гордячка!**» - злобствуют деревья в теплице, наблюдая, как пальма тянется к небу («Attalea princeps»).

«Сидеть да терпеть, так это, брат, не человеком быть, а **скотом**», - заявляет стрелочник Василий своему доброму и кроткому товарищу Семену («Сигнал»).

Сквозной герой Гаршина не является ни глубоким мыслителем, ни титаном духа. Ординарность его во всех отношениях (кроме нравственного) подчеркнута повторяющейся фамилией *Иванов*, о которой критик Н.К.Михайловский заметил: «Довольно-таки неизобретателен г. Гаршин на имена!»

Ивановы - мужики (в этом случае автор ставит ударение на втором слоге фамилии: *Иванóв*). Это Никита Иванов в рассказе «Денщик и офицер» (1880), которого оторвали от земли и семьи, чтобы он состоял на побегушках при тупице-прапорщике: тем временем в деревне умирают с голоду его родные. Денщиком у офицера был в прошлом Семен Иванов - стрелочник в «Сигнале» (1887).

Ивановы (Ивáновы) - также и гаршинские интеллигенты. Конечно, дело не в скудости авторской фантазии. Разные рассказы прочитываются как эпизоды либо версии одной и той же судьбы (следы замысла эпопеи «Люди и война»): невеселые мысли героя перед отъездом на войну и его нелепая гибель («Трус») или ранение («Четыре дня»), после которого он становится калекой («Очень коротенький роман»), а в промежутке – описание самого похода («Из воспоминаний рядового Иванова», 1882).



Иванов – человек скромный, непритязательный. Но случилось так, что на него пали всей своей тяжестью «проклятые» вопросы жизни, и ему не под силу ни стряхнуть с себя эту ношу, ни вынести ее. Переживаемая им драма напоминает о коварном вопросе Великого инквизитора Христу («Братья Карамазовы»): неужели Он приходил на землю только для избранных, и чем виноваты остальные, что не могут нести тяжкое бремя свободы? Гаршин называл «страшной страничкой» сцену императорского смотра в «Воспоминаниях рядового Иванова»: глядя на императора, рассказчик утрачивает чувство личности – он лишь частичка массы, которая по мановению могущественной руки ринется убивать и умирать, «спокойная и **свободная от ответственности**».

Но, ощущая свою неспособность постичь, а тем более побороть «то таинственное и бессознательное, что долго еще будет водить человечество на кровавую бойню», Иванов не может равнодушно отвернуться от происходящего рядом. Он хватается за руку офицера Венцеля, избивающего солдата, хотя такой поступок грозит ему трибуналом.

Чем больше рассказчик присматривается к Венцелю, тем менее простой кажется ему (и читателю) эта фигура. Венцель – самый образованный из офицеров полка, самый исправный командир: люди его роты и накормлены, и обучены. Но он так тяжел на руку, что солдаты сговариваются тихомолком пристрелить его в первом же деле. Когда Иванов завязывает с Венцелем спор, оказывается, по словам последнего, что он начинал свою службу в полку почти мальчиком, начитавшись «хороших книжек», старался действовать словом, «приобрести нравственное влияние». – «Но прошел год, и они вытянули из меня все жилы». От «хороших книжек» остался только осадок, злобная уверенность, что для солдат слово – ничто:

« - И теперь я думаю, что единственный способ быть понятым – вот!

Он сделал какой-то жест рукою. Было так темно, что я не понял его.

- Что ж это, Петр Николаич?

- Кулак! – отрезал он».

А вот конец рассказа. В бою полегла половина роты: пятьдесят два человека. Венцель лежит в своей палатке, при свете тусклого огарка, и глухо рыдает, повторяя: «Пятьдесят два! Пятьдесят два!»

Отчего плачет Венцель – самый беспощадный из полковых офицеров? Изменится ли в нем что-нибудь после этого дня? Какие опустошения оставило в его душе столкновение красивых книжных фраз с безобразием и жестокостью жизни? Возможно, Венцелю лучше было бы и вовсе никогда не читать этих книжек? А мог ли он – такой, каким он был, - их не читать, им не верить?.. Все эти вопросы повисают в воздухе.

Многообразный, противоречивый жизненный материал хаотично теснится перед глазами человека. Стремясь его упорядочить, систематизировать, он накидывает на мир сетку классификаций, универсальных квантификаторов: *обычно, всякий, каждый, если – то...* Солдат – «представитель народа», солдат – грубая скотина... Ограниченный жизненный опыт используется для выведения «закономерности», и уже ничего не сможет

увидеть человек, что не укладывается в ее формулу: все сомнительное будет отфильтровано «на входе»:

« - Они <солдаты> чувствуют **только** физическую боль» («Из воспоминаний рядового Иванова»).

« - Разве я один... как бы это повежливее сказать... приобретаю? **Все вокруг**, самый воздух – и тот, кажется, тащит» («Встреча»).

« - Жизнь есть **сплошная** ложь» («Ночь»).

« - У этого человека в голове всё ящики и отделеньица; выдвинет один, достанет билетик, прочтет, что там написано, да так и действует. <...> Видит, падшая девушка. Ну, он сейчас себе в голову (а там у него всё по алфавиту), достал, прочел: *они не возвращаются никогда*» («Надежда Николаевна»).

« - Должна ли я думать, что есть хорошие люди, когда из десятков, которых я знаю, **нет ни одного**, которого я могла бы не ненавидеть?» («Происшествие»)

« - **Я не видел** хорошего влияния хорошей картины на человека; **зачем же мне верить, что оно есть?**» («Художники»)

И вот что замечательно: этим мыслительным приемом пользуются **все** персонажи Гаршина: тираны и жертвы, отталкивающие и обаятельные. В типичнейшем для него рассказе «Художники» (1879) чередуясь, звучат голоса героев – носителей диаметрально противоположных эстетических идей. Пейзажист Дедов простодушно упивается красочным богатством природы: «Не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?» И добавляет: «По-моему, вся эта мужичья полоса в искусстве – чистое уродство. **Кому нужны** эти пресловутые репинские «Бурлаки»?»

Его оппонент Рябинин так же про себя удивляется - Дедов пишет всё, что увидит: река, болото с осокою... – «**Зачем** ему эта река и это болото? – он никогда не задумывается. <...> Без устали komponует закаты, восходы, полдни, начала и концы дождя, зимы, весны и прочее».

Невинному «Майскому утру» Дедова противопоставлено страшное, обличительное полотно Рябинина «Глухарь». На нем изображен рабочий, чья обязанность – грудью налегать на заклепки металлического котла, в то время как с другой стороны по ним бьют пудовым молотом. Год-два такой работы – глухота, потом чахотка, потом смерть. (Прототипом этой картины стал поразивший Гаршина «Кочегар» передвижника Н.Ярошенко.)

«Приди, силою моей власти прикованный к полотну, смотри с него на эти фракы и трэны, крикни им: я – язва растущая! Ударь им в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...» - обращается Рябинин к своему творению. И тут же добавляет: «Да, как бы не так!..» - Суждено «Глухарю» висеть рядом с какой-нибудь «девочкой с кошкой»; будут, конечно, хвалить, будут и ругать; потом кто-нибудь купит и увезет, а что дальше?..

Сознание гаршинского героя (отражающее авторское) глубоко трагично. Оно фиксирует исключительно мрачные стороны жизни, ее безысходные (либо представляющиеся таковыми) коллизии. Гаршин сам знал за собой эту черту, не раз упоминал о ее проявлениях в переписке, иногда даже с горькой иронией: «Благородство души моей столь велико, что уловляя себя на минуту на мысли, что жить вообще хорошо, сейчас же подыскиваешь какую-нибудь пакость для приведения себя в должное состояние страдальца по Достоевскому и К°» (В.А.Фаусеку. Октябрь 1883). Ирония не помогала. В какой степени такое мировоззрение сложилось под влиянием наследственного недуга писателя (душевное заболевание, развивавшееся по маниакально-депрессивному типу), а в какой, наоборот, содействовало его проявлению? Видимо, это был двусторонний процесс. Но не следует забывать, что «болезненные» рассказы Гаршина пользовались неслыханным успехом у современников, потому что это их свойство попало в тон времени. – «Больная совесть века / Тебя отметила глашатаем своим...» - сказал о Гаршине поэт Н.Минский.

Натянутые до предела нервы отзываются на все вибрации зла и больше ничего не способны воспринимать. Мир как средоточие боли и несправедливости вызывает отчаянный протест, и мощный поток негативных эмоций окончательно закрывает небо над головой гаршинского героя. Он видит жизнь только через темное облако своего гнева и скорби, разрушающих душу и сознание человека, которым они владеют. Одновременно с Гаршиным творят другие великие человеколюбцы: Толстой, Короленко, Чехов, - но именно Гаршин создает настоящую философию отчаяния, воздействие которой многократно усилено его блестящим художественным даром.

«Это – не написанная картина, это – созревшая болезнь», - записывает в своем дневнике Рябинин. – «Смотришь и не можешь оторваться, чувствуешь за эту измученную фигуру. Иногда мне даже слышатся удары молота... Я от него сойду с ума...»

Видение разрастается в горячечный бред: механический, машинообразный ад, где под грохот и рев на земле корчится под градом ударов какое-то безобразное существо. Рябинин бросается вперед и вдруг видит «бледное, искаженное, необыкновенно страшное лицо, страшное потому, что это – мое собственное лицо. Я вижу, как **я сам, другой я сам, замахивается молотом, чтобы нанести неистовый удар**». Кошмар открывает герою его страдающую душу, зеркало мира, где он сам – и жертва, и палач.

В споре Дедова и Рябинина писатель, несомненно, на стороне последнего. Гаршин сам был автором нескольких рецензий на художественные выставки, где критиковал Айвазовского совершенно с «рябининских» позиций: «Все та же прозрачная водица, те же туманы над нею, и все такое розовенькое, голубенькое, красивенькое...» («Вторая выставка общества выставок художественных произведений» (1877)). Но объективный смысл рассказа «Художники» шире субъективного намерения, вложенного в него автором. Дедов и Рябинин живут в одном и том же мире, однако видят они совершенно не одно и то же. В этом мире есть все: добро и зло, красота и уродство, - но человек настроен на восприятие лишь в более или менее узком «диапазоне частот». В этом смысле он сам создает свою жизнь из того бесконечного многообразия, которое ему предлагается. Дедов выбирает мирные эстетические радости, приносящие к тому же кой-какую материальную выгоду. Рябинин – путь борьбы со злом: придя к заключению, что искусство слабо для достижения поставленной им цели, он уезжает в учительскую семинарию. В финале сдержанно сообщается, что он «не преуспел».

Дедов не понимает своего приятеля: «сумасшедший!» Но так же точно и Рябинин не понимает его. Симпатии автора, как было уже сказано, ясны, - но параллелизм, тем не менее, многозначительный. От кого больше так называемой «пользы людям»: от пейзажиста, долгие годы запечатлевающего «закаты и восходы», или от художника, написавшего одно резко обличительное полотно, а потом сделавшего неудачную, видимо, попытку учительской карьеры? Очевидно, что ответить на такой вопрос в принципе невозможно. Судьба Рябинина трагична. Но вывести из этого, что ему лучше бы было не принимать беды человеческие близко к сердцу, тоже невозможно – и не только потому, что он, наверное, и не в состоянии что-то в себе изменить.

Отсутствие определенного, убедительного ответа на эти мучительные вопросы как раз создает неповторимую напряженную интонацию гаршинских рассказов.

В поздней, по общему мнению - не очень удачной повести «Надежда Николаевна» (1885) выведен художник, задумавший необычную картину: Илья Муромец за чтением Нагорной проповеди. Как он должен воспринять совет «подставить щеку» ударившему? - Что общего между ними: Илья и Евангелие? Он всю жизнь стоял на страже Руси; всю жизнь убивал супостатов. И вот теперь думает:

« - Как же это так, Господи? Хорошо, если ударят меня, а если женщину обидят, или ребенка тронут, или наедет поганый да начнет грабить и убивать твоих, Господи, слуг? Не трогать? Оставить, чтобы грабил и убивал? Нет, Господи, не могу я послушаться тебя! Сяду я на коня, возьму копьё в руки и поеду биться во имя твое, ибо не понимаю я твоей мудрости, а дал ты мне в душу голос, и я слушаю его, а не тебя!..»

Простая душа Ильи понимает смысл Евангелия лучше, чем его неискушенный ум, заблудившийся в словах. Но много тяжелее приходится герою повести, способному к глубокой нравственной рефлексии. Он совершил убийство, защищая любимую женщину. Суд оправдал его. - «Но для человеческой совести нет писанных законов, нет учения о невменяемости...» - Только в предчувствии скорой смерти он может спастись от страшного воспоминания.

Ряд рассказов Гаршина ярко символического характера, иногда со сказочным или «легендным» сюжетом тяготеет к жанру притчи.

29.2. Жанр притчи в творчестве Гаршина

Печальная сказка «Attalea princeps» (1879) немного напоминает историю лермонтовского Мцыри. Гордая бразильская пальма, заточенная в стеклянной оранжерее большого северного города, одинока среди своих товарищей по «заклчению». Другие растения интересуются только почвой да поливкой; Attalea princeps с тоской смотрит в небо, напоминающее ей небеса далекой родины. Лишь одна бледенькая травка сочувствует пальме и ее порывам. Красивое, напевное латинское имя «героини» оттеняет ее «инаковость», она двояко выделена своим именем: люди используют его в качестве еще одной решетки – в системе классификации, но оно звучит не только как номер узника, но и как королевский титул (*princeps* – □первый, знатный, изначальный□).

Attalea princeps – «первая среди пальм» - готова заплатить любую цену, чтобы обрести свободу. Она начинает расти, безжалостно ранил и коверкает свои листья, упираясь молодыми побегами в железные рамы и стекла оранжереи. Маленькая травка со страхом и состраданием видит эту героическую борьбу. И наступает день, когда крона пальмы выпрямляется над пробитой крышей.

Когда-то Мцыри не хотел отречься от трех дней своей свободы даже ради целой жизни в плену. Но Attalea не обрела не только трех дней – даже трех минут счастья.

« - Только-то? – думала она. – И это все, из-за чего я томила и страдала так долго? И этого-то достигнуть было для меня высочайшей целью?»

Была глубокая осень, когда Attalea выпрямила свою вершину в пробитое отверстие. Моросил мелкий дождик пополам со снегом; ветер низко гнал серые клочковатые тучи. <...> Деревья уже оголились и представлялись какими-то безобразными мертвецами. Только на соснах да на елях стояли темно-зеленые хвои. Угрюмо смотрели деревья на пальму. - «Замерзнешь! – как будто говорили они ей. – Ты не знаешь, что такое мороз. Ты не умеешь терпеть. Зачем ты вышла из своей темницы?»

Она стоит под порывами ветра и смотрит «на грязное небо, на нищую природу, на грязный задний двор ботанического сада, на скучный огромный город, видневшийся в тумане»... Вот то, ради чего она пожертвовала жизнью. Пришли люди и спилили пальму.

Маленькая травка, которая не хотела расстаться со своим другом, тоже попадает под пилу. Один из садовников выносит ее остатки на задний двор и бросает «прямо на мертвую пальму, лежавшую в грязи и уже полусасыпанную снегом».

Но, оставшись прозябать в теплице, Attalea была бы несчастна. – «Я умру или освобожусь!» - говорила она маленькой травке. Между тем никакого «или» нет, есть только «и». Свобода оказалась смертью. Если бы пальме довелось увидеть над собой, хоть на минуту, чистое, не закрытое стеклянным колпаком синее небо родины, вдохнуть ее теплый воздух, - можно было бы говорить о дорогой цене, которой она купила осуществление своей мечты. Но эта цена оказалась заплачена за ее крушение.

Специфический трагизм развязки - в отсутствии удовлетворительного выбора. Первый вариант – это усилия, страдания и надежды, потом разочарование и гибель. Второй – безнадежное, медленное угасание под стеклянной крышей. Конечно, пальма не знает, что ее выбор не принесет никакой отрады. Ну, а если бы знала - могла бы она

смириться, остаться в кругу интересов, которые занимают ее соседей по оранжерее? И мог бы автор с чистой совестью «посоветовать» своей героине то или иное решение? От сказки Гаршина веет безысходностью. Жаль гордую пальму, и еще жалко погибшую вместе с ней скромную бледненькую травку.

Разочарование Гаршина во всех «теориях» и «мировоззрениях», которые складываются на основе плачевно ограниченного жизненного опыта, отразилось в маленькой сказке 1882 года «То, чего не было». Как и «Attalea princeps», художественно она выполнена в манере андерсеновских сказок (позже Гаршин написал еще «Сказку о жабе и розе» и хрестоматийную «Лягушку-путешественницу»).

В жаркий летний день на солнышке собирается философствующая компания: старая лошадь, улитка, навозный жук, ящерица, гусеница и кузнечик. И рассуждают они о смысле жизни. По мнению навозного жука, «жизнь есть труд для будущего поколения». Неустанно, изо дня в день он катает тяжелые навозные шары «с великой целью дать возможность вырасти новым <...> навозным жукам». И тогда можно с гордостью сказать, что жизнь прожита не даром!

Муравей возражает: это труд для себя; а вот он работает на благо своего муравьиного государства, таскает бревна (в действительности кусочки сухих стеблей). И никто даже «спасибо не скажет». – «Судьба!» - горюет муравей. Он сам не знает, что заставляет его работать, как не знает навозный жук, что заставляет его плодить новых жуков. Но это не мешает им подводить под свои действия некую мировоззренческую базу.

Кузнечик-эпикурец возражает: эти взгляды на жизнь слишком сухие и мрачные. Жить стоит ради того, чтобы «потрещать и попрыгать». Когда он скачет в поле, то достигает «огромной высоты», и с нее-то видит, что миру прямо-таки нет конца.

Гнедой вставляет свое мудрое слово: все это насекомое общество не может понять, что такое мир; а в мире есть и деревня Лупаревка, потом еще Ефимовка, Кисловка, Николаево (где сено лучше и овес дают), Херсон-город тоже...

Улитка равнодушно замечает, что это пустые разговоры: был бы лопух, по которому можно ползти. Она ползет уже четыре дня, а лист все не кончается, - зачем же ей знать про какой-то Херсон-город? И прыгать никуда не нужно: «сиди себе да ешь лист, на котором сидишь». – Ну, нет, - перебивает кузнечик, - «потрещать очень приятно, особенно о таких хороших предметах, как бесконечность, и прочее такое».

Про бесконечность, оказывается, больше всех знает гусеница, которая живет «для будущей жизни»: после смерти она, как ей доподлинно известно, делается бабочкой с разноцветными крыльями.

Только было ящерица хотела что-то добавить, как пришел кучер запрягать гнедого, нечаянно наступил сапогом на насекомых философов и раздавил всю компанию. Только ящерица убежала с оторванным хвостом. Потом, правда, он вырос, но какой-то тупой и черноватый. И ящерица всю остальную жизнь хвалилась, будто хвост ей оторвали за то, что она «решилась высказать свои убеждения».

«И она была совершенно права», - иронически заключает рассказчик.

Гаршин не хотел, чтобы его сказка воспринималась как аллегория, и был очень раздражен, когда критика стала уверять, будто кучер, мимоходом уничтоживший насекомых, - это образ смерти, равнодушной к идеям и намерениям людей. Видимо, такого плоского смысла он действительно в сказку не закладывал. Важно другое: в рассуждениях ее персонажей отражены самые распространенные человеческие целевые установки. И все они, на взгляд автора, вытекают из природы людей и обусловленного ею жизненного опыта, хотя претендуют выглядеть руководящим началом жизни. Улитка не может прыгать и трещать, рабочий муравей не способен производить потомство, навозные жуки не строят муравейников. Ни один из «философов» не может жить иначе, чем он живет, и философия создает только видимость сознательного выбора там, где выбора нет и не было.

Признаки притчи и психологической новеллы совмещаются в самом знаменитом рассказе Гаршина «Красный цветок» (1883).

Иносказательный план возникает вследствие того, что наблюдения и суждения главного героя – безумца – обладают, помимо прямого смысла (характеристика болезненного состояния, объясняющего его поступки), смыслом символическим. Таковы уже первые слова, открывающие рассказ:

« - Именем его императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!»

Мы получаем первое представление о герое и сюжете рассказа. Но наряду с этим возникает тема символической «ревизии» сумасшедшего дома / мира, объявленной от имени великого преобразователя. Герой безумен, он нуждается в лечении. И (или?) мир безумен, нуждается в лечении мир.

В последующем течении рассказа символическая параллель развивается непрерывно. Липкий каменный пол ванной, куда привели больного, со стенами, выкрашенными темно-красной краской, вызывает образ залитой кровью камеры пыток. Больница кажется герою волшебным, заколдованным кругом, населенным «людьми всех времен и всех стран», живыми и мертвыми. Он понимает, что находится в сумасшедшем доме, но вместе с тем чувствует, «что пространство и время суть фикции», что он живет «во всех веках <...>, везде и нигде». Ярко-алые цветы мака на больничной клумбе впитали в себя «всю невинно пролитую кровь», все слезы и желчь человечества: это воплощение сатанинского зла в невинном обличье.

И этого не видит и не понимает никто, кроме него.

Гаршинский герой принимает на себя героическую миссию: уничтожить мировое зло. Раз он единственный, кому открыта истина, значит, это он призван к подвигу. Сорвать и уничтожить дьявольские цветы, грудью заслонить от их ядовитых токов ничего не подозревающий мир. Конечно, он погибнет, - но человечество будет спасено. И он срывает цветок за цветком, – первый, второй, третий, – прячет их на своей груди и чахнет день ото дня.

Двойственное освещение событий (взгляд героя пересекается с точкой зрения повествователя) придает рассказу трагическое напряжение. Всё зло мира сосредоточено в одном месте: необходимо совершить подвиг самоотвержения, и тогда уничтожится это зло. – Это мысли благородного безумца. - «Скоро, скоро распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда и помчатся во все концы земли, и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой, чудной красоте». – Какие прекрасные мечты! И это тоже мечты безумца. Только безумец способен поверить, что корни зла – в чем-то одном и могут быть уничтожены героическим жертвенным актом. А мы видим несчастного больного человека, изнемогающего в бесполезной, призрачной борьбе.

Двойственна и развязка рассказа, напоминающая «Attalea princeps». Сорвав последний цветок, герой гибнет. И на бледном мертвом лице его разлито выражение «какого-то горделивого счастья». Объективно его подвиг не имеет смысла. Однако он обладает смыслом для самого человека. Герой умирает счастливым, но только оттого, что он пребывает в заблуждении. «Подвиг ли нужно считать безумием или безумие подвигом, - писал В.Г.Короленко, - в том и другом случае мы находимся под обаянием необыкновенной красоты и глубокой печали».

Таким образом, возникают колебания смыслового баланса: *да – нет – да – нет...* Читатель вправе ставить точку где ему угодно, но для автора принципиальна именно эта уходящая в бесконечность перспектива. («Вопрос поставить!») - определял свою задачу художник в повести «Надежда Николаевна»). Разве можно утверждать, что рассказ Гаршина призывает людей следовать примеру безумца? Или что он, напротив, предлагает сидеть смиренно и не делать глупостей? Что же, в конце концов, должен предпринять человек перед лицом зла, бороться с которым он бессилён? Ответа нет...

Последние притчи Гаршина предлагают такой ответ. Если приглядеться к их сюжетам, сравнить – они должны бы оставлять более светлое впечатление, чем «Attalea princeps» и «Красный цветок», но этого не происходит. Гаршин отталкивается здесь не от той действительности, которую он видел и описывал, а от той, которая **должна быть**, от нравственной нормы. От «Сказания о гордом Аггее» (1886) и «Сигнала» (1887) исходит эманация «вторичности»: это эхо легенд, толстовских *народных рассказов* (влияние Толстого отмечают все исследователи). Надменный и жестокосердый Аггей раскаялся, когда Бог послал своего ангела, чтобы лишить его власти, превратить в одного из малых мира. Потребовалось, ни много ни мало, чудо, чтобы переродилась очерствевшая от гордыни человеческая душа.

И в «Сигнале» озлобленный стрелочник Василий срывает сердце на неповинных людях – пассажирах поезда, который слетел бы под откос, если бы не товарищ Василия Семен. Он подает сигнал опасности, размахивая над головой красным флагом. И этот флаг смочен его собственной кровью – единственная кровь, которая для Гаршина приемлема.

Раскаяние Василия достаточно убедительно, конечно; но в нем нет неизбежности: из возможных вариантов развязки автор избирает возвышенно-поучительную, благополучную. Все заканчивается наилучшим при данных обстоятельствах образом, хотя могло бы закончиться иначе. Специфическая напевность фразы придает рассказу различимый сказовый оттенок, он звучит как передаваемое из уст в уста повествование о героическом происшествии, обросшее со временем захватывающими подробностями. Ощущение, будто изображается не реальное событие, а поэтическая легенда о нем. Сказуемое резко выдвигается на первое место в предложении: рассказчик захвачен динамикой собственного повествования, торопится выделить, подчеркнуть драматический бег действия:

«Снял он шапку, вынул из нее платок бумажный; вынул нож из-за голенища; перекрестился: господи благослови!

Ударил себя ножом в левую руку, повыше локтя, брызнула кровь, полила горячей струей; намочил он в ней свой платок, расправил, растянул, навязал на палку и выставил свой красный флаг.

Стоит, флагом своим размахивает, а поезд уж виден. Не видит его машинист, подойдет близко, а на ста саженьях не остановить тяжелого поезда!..»

Бог **должен** вразумить несправедного царя, преступник **должен** покаяться перед лицом подвига и жертвы. Только за это «должен» и удалось зацепиться Гаршину. Потому его последние рассказы, красивые и трогательные, не производят впечатления ответов на поставленные ранее вопросы.

29.3. *Художественное своеобразие творчества Гаршина*

В одном письме (В.М.Латкину, 1 мая 1885 г.) Гаршин высказался так: «Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или вернее в зрелости, и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в каком случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет...». Это его замечание неизменно цитируют, хотя не всегда полностью: дальше писатель поясняет существо своих главных претензий к старой «школе»: «Для нее нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты», для нее есть только интересное и неинтересное, заковыристое и незаковыристое». Конечно, Гаршин довольно небрежно смешал *реализм с натурализмом*, но ясно, что различия между ними представлялись ему второстепенными, а главный недостаток – общим: пренебрежение (как ему казалось) идеалами. Только Гаршин, наверное, был способен сделать подобный упрек такой литературе, как русская.

Чрезвычайная этическая напряженность собственных его произведений нуждается в подкреплении соответствующими художественными средствами. В целом это сообщает

прозе Гаршина черты, напоминающие о романтической традиции. В большинстве его рассказы выстроены из материала современной жизни, показывают исторически мотивированную и «многомерную» психологию героев, оснащены реалистической детализацией. Но за этими несомненными признаками реализма просвечивает своего рода второй план, как в «Красном цветке». Гаршинский герой, обладающий социальной и бытовой определенностью: студент, солдат, художник - вместе с тем и Герой с большой буквы, вечный романтический протестант, не умеющий мириться с мировой неправдой. Эту «однотипность» своего героя, его субъективную природу Гаршин сам хорошо чувствовал, признаваясь, что описывал «собственную персону», «суя ее в разные звания». Генезис гаршинских рассказов в некотором роде восходит к романтической лирике.

И вместе с тем, как уже было сказано, во всех отношениях, кроме нравственного, гаршинский рассказчик - обычный человек, без красивой фактуры романтического героя.

Уже первый рассказ Гаршина – «Четыре дня» - задействует самые разнообразные художественные техники.

Поток сознания бегло фиксирует мелькающие впечатления; с запозданием они уточняются. В деревьях мелькает «**что-то** красное» [мундиры вражеских солдат], герой видит *его* [огромного турка], «**что-то** хлопнуло, **что-то**, как мне показалось, огромное пролетело мимо [«это он в меня выстрелил»], втыкает «**куда-то**» [в турка] свой штык - и «**что-то** не то зарычало, не то застонало». Очнувшись ночью, Иванов слышит, будто «**кто-то** стонет»: «Боже мой, да ведь это – я сам!» – «Неужели мне в самом деле так больно? Должно быть». – Сознание (душа) под воздействием шока словно уже отделилась от страдающего тела, с испугом и недоумением наблюдает за ним со стороны.

Монтажный принцип композиции, ассоциативные ряды обнажают механизмы психического процесса. Горькие мысли раненого прерываются воспоминаниями о прошлом, образом маленькой собачки, раздавленной колесами вагона: «Она умирала, вот как теперь я». «Кинематографические» наплывы поддержаны крупными планами, создающими мощный эффект присутствия: «съемка» ведется с позиции, занимаемой героем: «Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собою только маленький кусочек земли. Несколько травинок, муравей, ползущий с одной из них вниз головою, какие-то кусочки сора от прошлогодней травы – вот весь мой мир. И вижу я его только одним глазом, потому что другой зажат чем-то твердым, должно быть веткою».

Шокирующие *натуралистические подробности* фиксируют стадии разложения трупа; Иванов лежит так близко к мертвецу, что видит, как под лопнувшей кожей копошатся черви; на него плывет зловонный запах тления; сползает с костей разлагающаяся плоть, и «страшная костяная улыбка» черепа кажется герою как никогда отвратительной и ужасной: «Это война, - подумал я: - **вот ее изображение**». Натуралистическая деталь вырастает до символа. Символична и черно-красная цветовая гамма «Четырех дней», она тоже несет тему смерти: «Солнце взошло. Его огромный диск, весь пересеченный и разделенный ветвями кустов, красен, как кровь».

Яркая *символика* гаршинских рассказов также напоминает о связи с романтической традицией. В некоторых случаях она очевидна и задается автором сознательно: череп, пальма, кроваво-красные цветы мака... Не так броско, но художественно еще более эффективно использование образов тесного, замкнутого пространства. Многие из них переходят из рассказа в рассказ. Наиболее значительные:

- клочок земли, огороженный со всех сторон кустами: на нем – умирающий и труп («Четыре дня»);
- запертая на ключ комната, где совершаются убийства и самоубийства («Происшествие», «Ночь», «Надежда Николаевна»);
- вагон железной дороги, везущий солдат на войну («Четыре дня», «Трус», «Из воспоминаний рядового Иванова»);
- аквариум с пожирающими друг друга рыбами («Встреча»);
- железный котел, в котором, скорчившись, сидит «глухарь» («Художники»);

- душная оранжерея из железа и стекла («Attalea princeps»);
- палата сумасшедшего дома с железными решетками («Красный цветок»);
- темница («Надежда Николаевна»).

К этому можно добавить упоминания о всевозможных будках и будочках, в которых сидят персонажи - от директора оранжереи до железнодорожного сторожа; тесных походных палатках, узких коридорах, каменных сводах и каменных оградах, мертвецкой, кладбище, могиле, мусорной яме... Объединяющим началом здесь являются ассоциативные мотивы *насилия, плена, страдания и смерти*.

Функционально образ тесного пространства выступает в качестве микромоделю мира, отданного во власть силам зла, либо в роли экспериментального «полигона», на котором разворачивается духовная драма героя, силой обстоятельств принужденного взглянуть в лицо фактам.

Там, где появляются образы векторно организованного пространства, движения в нем и через него, Гаршин отступает от устойчивых архетипических значений. В русской литературе это преимущественно *дорога* и *река* (*социальное* и *естественно-природное*). Обычно они связаны с представлением о развитии, обновлении, личных и исторических перспективах.

У Гаршина доминирует мотив движения насильственного, механического, часто – мертвого. В семи из пятнадцати (не считая сказок) произведений он воплощен в образе *железной дороги*, который совмещает представления о бездушной машинной цивилизации и о фатально предопределенном движении «в колее». – «Я на рельсах, - размышляет Рябинин («Художники»): - они плотно обхватывают мои колеса, и если я сойду с них, что тогда?» Мчатся поезда, везущие на войну пушечное мясо, Иванова в «Четырех днях» преследует образ раздавленной собачки, Семен в «Сигнале» отчаянно мечется на развороченных рельсах, стремясь остановить мчащийся к гибели поезд.

Но и мотив *дороги* у Гаршина также оказался непривычным образом совмещен с темой принудительного движения. Никакое уклонение с нее немыслимо. Рядовой Иванов, с трудом передвигая ноги по грязной глинистой дороге, видит впереди себя серые спины с навьюченными ранцами; такие же серые фигуры с боков и сзади, а за колонной идет штабс-капитан Венцель: «Лучше идти, а то так отработает... Места живого не оставит». Герою «Труса» чудится страшная картина: дорога из трупов в восемь верст.

Дорога у Гаршина – это всегда путь приговоренного «сквозь строй». Несчастный затравленный медведь бежит по улице, ища спрятаться, но «все было заперто». Его загоняют в кусты и там убивают («Медведи»). Отчаявшиеся герои «Происшествия» и «Очень коротенького романа» бесцельно бредут по невольской набережной между громадными зданиями и застывшей зимней рекой, будто искушающей совершить последний шаг: «Каменный спуск ведет прямо к проруби». Этот шаг вызывает окрик городского, страшный в своей невольной двусмысленности (он обращен к уличной женщине и звучит как насмешка судьбы): «Сударыня, пожалуйста на панель!»

Герои зажаты с одной стороны каменными стенами города, с другой – рекой. Природа и цивилизация здесь не противопоставлены: они едины в своем стремлении погубить. Природа у Гаршина перестает быть матерью, другом, убежищем. В лучшем случае она отчужденно-равнодушна, в худшем – становится ловушкой или активным врагом. Размокшая от дождей земля липнет к сапогам солдат, на привале люди ложатся прямо в лужи. Без всякого перехода наступает 35-градусная жара, земля превращается во всепроникающую известковую пыль, питьевая вода – в грязь, солнце убивает. Кусты обступают раненого Иванова со всех сторон, мешая санитарам увидеть и подобрать его; злобно пророчат смерть: «Вот ты умрешь, умрешь, умрешь! – шепчут они. – Не увидишь, не увидишь, не увидишь! – отвечают кусты с другой стороны».

Природные стихии и явления выступают в роли пространственных ограничителей совершенно в одном ряду с такими лейтмотивами, как *железо, камень, стекло*. Низкое, грязное небо, как бы придавливающее сверху *Attalea princeps*, - знак того, что

освобождение оказалось иллюзорным. В «Красном цветке» безумец объясняет доктору, что пространство и время суть фикции, что он живет вне пространства и «скоро, скоро распадутся железные решетки». Реальное же пространство рассказа организовано очень жестко. Герой лежит, привязанный «сумасшедшей рубахой» к железным перекладинам кровати. На окне – толстые прутья железной решетки; оно выходит в «маленький закоулок между большими зданиями и каменной оградой», густо заросший диким кустарником. Справа – здание больницы с зарешеченными окнами, слева – глухая стена мертвецкой; за высокой оградой – сад, где растут роковые цветы. Отчаянным усилием герой разламывает железную решетку, чтобы попасть... из одного замкнутого пространства в другое. Последнее слово рассказа – *могила*.

Рассказы Гаршина отразили не только смятение и растерянность русской интеллигенции 80-х годов XIX века. Они были проникнуты предощущением, вероятно, главной духовной трагедии следующего столетия: ужасно не то, что в мире властвует зло, а то, что во всем этом, возможно, «нет никакого смысла». XX век, впрочем, успел более или менее адаптироваться к этой мысли. – «Итак, - с налетом легкой меланхолии констатирует герой Ф.Дюрренматта, - больше не угрожают ни Бог, ни праведный суд, ни фатум, как в Пятой симфонии, а только лишь дорожно-транспортные происшествия, прорывы плотин из-за ошибок в конструкции, взрыв фабрики ядерных бомб по вине рассеянного лаборанта, неотрегулированные ядерные реакторы. В этот мир аварий ведет наш путь...» («Авария»)

Гаршин боролся. В 1880 году он попытался предотвратить казнь Ипполита Млодецкого, стрелявшего в главу Верховной распорядительной комиссии, графа М.Т.Лорис-Меликова. Гаршин явился к графу, просил, убеждал, доказывал, что насилие разжигает взаимное ожесточение и ненависть, что терроризм набирает новые силы от репрессий. Экзальтированный молодой человек даже несколько напугал Лорис-Меликова, и тот почти обещал помилование. Успокоенный Гаршин ушел. На другой день он узнал о казни Млодецкого.

Пережитое писателем потрясение вызвало рецидив психического расстройства, которое в дальнейшем то затухало, то обострялось; но периоды ремиссий делались все короче. В 1882 году Гаршин познакомился с И.Е.Репиным, и художника поразила печать обреченности, лежащая на этом красивом молодом лице. Он написал с Гаршина этюд, использованный впоследствии в работе над картиной «Иван Грозный и сын его Иван». Лицо умирающего царевича на этом полотне – лицо Гаршина.

Гаршин чувствовал, что все глубже уходит в безумие. Наконец мартовским днем 1888 года, не выдержав гнетущей тоски, он вышел из своей петербургской квартиры и бросился вниз головой в лестничный пролет. Он скончался через пять дней. Поэт Н.Минский в стихотворении «На смерть Гаршина» с печалью упоминает о жребии, который напроорочил себе автор «Красного цветка»:

Я ничего не знал прекрасней и печальней
Лучистых глаз твоих и бледного чела,
Как будто для тебя земная жизнь была
Тоской по родине, недостижимо дальней.

И творчество твое, и красота лица
В одну гармонию слились с твоей судьбою,
И жребий твой похож, до страшного конца,
На грустный вымысел, рассказанный тобою.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Раскройте содержание понятия *гаршинский герой*. Каковы его нравственные установки? Психологические? Отчего Гаршин предпочтительно использует фамилию *Иванов* – о чем это свидетельствует? Какое открытие героя (и самого автора) о жизни является, по мнению Б.В.Аверина, самым катастрофическим?

2. Можно ли, на ваш взгляд, назвать типичного гаршинского героя *маленьким человеком*? Почему?

3. Сформулируйте кратко главную проблему следующих рассказов: «Встреча», «Четыре дня», «Грус», «То, чего не было», «Красный цветок».

4. Как творческие взаимосвязи Гаршина с Достоевским и с Толстым проявлены в характере постановки и решения проблем? В поэтике (художественных средствах)?

5. Дайте характеристику рассказу «Художники» как эстетическому манифесту Гаршина. Можно ли, на ваш взгляд, определить Рябинина как положительного героя, а Дедова – как отрицательного? Объясните свою точку зрения.

6. В чем специфичность развязок гаршинских притч «Красный цветок», «Attalea princeps»? Чем от них отличаются развязки последних произведений Гаршина: «Сигнал», «Сказание о гордом Аггее»?

7. Какими элементами и приемами обогащается гаршинский реализм? Покажите его связь: а) с романтизмом; б) с импрессионизмом; в) с натурализмом. Выделите главные особенности организации художественного пространства в прозе Гаршина.

8. Напишите реферат, по выбору, на одну из следующих тем: «Голстовская традиция в творчестве Гаршина», «Достоевский и Гаршин: творческое взаимодействие», «Отражение духовного настроения русской интеллигенции в литературе конца XIX века: Гаршин и Надсон».

Библиографический список

Основной

1. Латынина А.Н. Всеволод Гаршин: Творчество и судьба. - М., 1986.

Дополнительный

1. Аверин Б.В. Всеволод Гаршин // История русской литературы: В 4 т. – Т.4. – Л., 1983. – С.123-142.
2. Бялый Г.А. В.М.Гаршин. - Л., 1969.
3. Усманов Л.Д. Художественные искания русской прозы конца XIX века. – Ташкент, 1975.

Лекция 30. Владимир Галактионович Короленко (1853-1921)

По семейному преданию, род Короленко пошел от миргородского казачьего полковника, получившего от польских королей гербовое дворянство. Мать писателя была полькой и католичкой, и в семье общались на языке, где были смешаны польские, украинские и русские слова.

Детство и юность Короленко прошли в Житомире, а затем в Ровно, где служил по судейскому ведомству его отец. «Пан судья» прославился там своей неподкупной, истинно дон-кихотской честностью, которая помешала ему сделать подобающую карьеру. Суровый и справедливый отец мальчика – героя повести «В дурном обществе» списан с этого человека. Пунктуальнейшим образом наблюдая закон и чистоту собственной совести, Короленко-старший никогда не стремился подвергать сомнению сами законы, даже в частностях. Власть была незыблема и недоступна для критики. Царь был царь, гром был гром, и всё это существовало не почему-нибудь, а просто потому, что существовало: ныне и присно и во веки веков.

В мемуарной книге «Воспоминания моего современника» Короленко признается, что он сам впервые усомнился в этой аксиоме, когда отца по службе перевели в Ровно. Вместе с ним, естественно, отправилась и семья. Сыновьям предстояло отныне учиться в Ровенской гимназии, которая, в отличие от Житомирской, была не классической, а так называемой «реальной». Так разделила тогдашние средние учебные заведения реформа министра образования графа Д.А.Толстого. В реальных гимназиях основу программы составляли точные и естественные науки, в классических – гуманитарные, латынь и греческий. Только последние давали право поступления в университет. Известно было, что большинство в Государственной думе отклонило реформу Толстого, но царь согласился с меньшинством. Университет, по словам самого Короленко, тогда представлялся единственным настоящим высшим учебным заведением, – но путь в университет для него и для тысяч его сверстников отныне был закрыт. Бессмыслица этой препоны впервые заставила его задуматься. Царь мог прислушаться к мнению Думы, но отчего-то поддержал министра. Этого могло не быть, так почему же это случилось? Взрослые говорили про влияние какого-то Каткова... Так впервые из-под непреложного, векового порядка вещей выглянули пружинки и винтики механизма, и оказалось, что этот порядок не просто существует, а *сделан* – и значит, можно было *сделать* его и как-то иначе.

В 1871 г. Короленко стал студентом петербургского Технологического института. Отец к тому времени уже умер. После двухлетней борьбы с нуждой молодой человек уехал в Москву и поступил там в Петровскую земледельческую и лесную академию. Материально стало немного полегче, но скоро произошел решающий перелом в судьбе Короленко. Во время студенческих волнений в академии он энергично поддержал коллективный протест против притеснений администрации и в результате был выслан из Москвы «по высочайшему повелению» в Кронштадт. Через год срок ссылки истек, Короленко переехал в Петербург, выдержал экзамены в Горный институт и стал искать работу. Но и в Петербурге было неспокойно. «Процесс 193-х», выстрел Веры Засулич, затем (в 1878 г.) убийство Кравчинским шефа жандармов Мезенцева всполошило власти. За неблагонадежными элементами был установлен полицейский надзор. В конечном счете Короленко бросили в тюрьму просто на всякий случай: полиции **показалось, что он может быть причастен** к печатанию народнических прокламаций.

А потом, не предъявляя никаких определенных обвинений и не сообщая приговора, его куда-то повезли: как выяснилось, в г. Глазов Вятской губернии, и дальше – в Березовские Починки, «где от сотворения мира не бывал даже ни один становой». (Невдалеке от Починков затерялась и родина решетниковских «подлиповцев».) Там Короленко и поселился, промышляя сапожным ремеслом, начатки которого освоил еще в

столице. – «Мы край света живем, под небо сугорбившись ходим», - приговаривал один из местных балагуров.

Не в характере Короленко была роль пассивного свидетеля самоуправств местного начальства, и не раз он брался объяснять местным мужикам законы, живо чувствуя печальный юмор своего положения: человек с репутацией «опасного агитатора и революционера» борется за законность и право – и этим именно укрепляет в глазах властей опасения на свой счет. Ссылка и тюрьма были, очевидно, самым подходящим в империи местом для поборников законности. Народ составил поэтому собственное своеобразное представление о содержании понятия *государственный преступник*: Короленко запомнился мужик, который укорял одного политического ссыльного за несправедливый поступок: «А еще называетесь преступник!»

Но эпопея Короленко продолжалась. После халтуринского взрыва в Зимнем дворце его, по-прежнему без комментариев, перевезли в Вышневолоцкую политическую тюрьму и в июле 1879 года отправили по этапу в Якутскую область, затем вернули с полдороги и отправили под надзор в Пермь.

А потом был убит Александр II, и пермское начальство потребовало от ссыльных присяги на верноподданство новому государю. Короленко ответил: «Я испытал лично и видел столько неправды от существующего строя, что дать обещание в верности самодержавию не могу». В августе 1881 г. его сослали в Якутскую губернию, в слободу Амга, на 3 года. Колоритные типы местных жителей и политических ссыльных, с которыми он свел знакомство, населят потом его «сибирские рассказы». По окончании срока ссылки он уехал в Нижний Новгород, скоро женился; вокруг него собралась семья. Здесь протекла самая счастливая полоса его бурной жизни.

30.1. Романтический реализм Короленко

Писать он начал еще в ссылке, публиковался россыпью в журналах; первая книга «Очерков и рассказов» вышла в 1886 г., вторая – спустя четыре года.

Художественный метод Короленко тоже усиленно (но иначе, чем у Гаршина) окрашен романтизмом. Гаршинский герой бьется в отчаянном, безнадежном протесте посреди окаменевшего мира. Короленко берет жизнь в ее переломных моментах: она меняется, к лучшему ли, к худшему, но все-таки... «вперед огни!» Критерием отбора для него становится не только уважаемая реалистами «типичность», но и романтическая редкость факта. Горный обвал начинается с единственного скатившегося камешка – так разве он, начавший движение, не заслуживает внимания, пока не превратился в лавину? Может быть, важно и ценно углядеть именно этот момент перехода.

Отсюда – экстраординарность короленковских сюжетов, отщепенство его героев – бродяг, раскольников, ссыльных, бунтарей... Они даже могут быть «типичными» в собственной среде, но Короленко изымает их оттуда, и они превращаются в диковинную экзотику, как русский эмигрант мужик Матвей в Америке («Без языка»).

Самый ранний из знаменитых рассказов Короленко – «Сон Макара» (1885) – написан в амгинской ссылке. Имя героя символически вытесняет имя протопипа (Захара Цыкунова): «бедный Макар, который загнал своих телят в далекие, угрюмые страны, - тот самый Макар, на которого, как известно, валятся все шишки». Короленко договаривает то, что подразумевал Достоевский, выбирая имя герою «Бедных людей». Рассказ фантастичен, причем мотивировка этой фантастики продублирована: для героя это *сон*, для автора и читателя - *святочный рассказ*, где просто не может быть плохого конца. То, что происходит в «Сне Макара», не обещает, следовательно, сбыться в скором времени: это скорее упование, чем предчувствие.

Объякутившийся русский горемыка-поселенец Макар сводит, наконец, свои земные счета, и он, знавший до сих пор только маленьких начальников-*тойонов*,

предстает на суд Великого Тойона – того старика, которого он видел нарисованным в церкви. В скудном макаровом словаре нет других слов даже для Бога.

Правда, которой не было для Макара на земле, незамедлительно является во сне, в макаровом посмертии. Вместе с ним на суд к Великому Тойону бредут души других чалганцев: воры еле плетутся, груженные краденым добром; анахорет-отшельник, который ушел на гору «спасаться», бросив старую жену, должен по велению Тойона вернуться за нею на землю и тащить обезножившую старуху на себе. Макар получает свою порцию справедливого божьего гнева: он пьяница, он темен и грязен, и даже норовит надуть божий суд, хотя макаровы рассказы тут же проверяет письмоводитель Тойона по конторской книге. И тогда-то, под влиянием загоревшегося в нем возмущения, невежественный чалганец получает дар речи, чтобы рассказать, какая была его жизнь на земле, - а ведь он, как любой другой человек, родился для счастья. Слушая Макара, плачет старый Тойон и плачут его молодые работники, утирая глаза белыми крыльями.

Энергичное заступничество Короленко за *маленького человека* не пренебрегало трогательностью в духе любимого им Ч.Диккенса. Особенно окрашена диккенсовским сентиментализмом повесть «В дурном обществе. *Из детских воспоминаний моего приятеля*» (1885). (В следующем же году без согласия писателя ее сократили и переработали для детского чтения под названием «Дети подземелья»: в этом виде она до сих пор входит в школьную программу - живой пример пренебрежения волей автора.) Прозрачный, простодушный пафос повести – открытие мира маленьким мальчиком – контрастирует с горьким содержанием этого открытия: мир неблагоприятен, даже беспощаден, как серый камень, который высасывает жизнь из малышки Маруси. Сын «пана судьи» познакомился с маленькими бродягами, и его неуверенное «воровать нехорошо» разбивается о замечание Валека: «Маруся плакала, потому что была голодна». Рисунок действительности в глазах короленковских персонажей меняется от простого к сложному, уверенность сменяется сомнениями - но это и есть нормальный путь знания.

Поэзией «вольной волюшки» дышит рассказ «Соколинец» (1885). Народная этимология производит от слова *сокол* имя подневольных населенцев *Соколиного острова* – Сахалина, каторжников. В певучей сказовой манере герой «Соколинца», молодой бродяга Василий, рассказывает о своем побеге с каторги. «Подошла линия» - так неопределенно выражаются бродяги о поворотах своей судьбы, смутных, но неодолимых порывах, которые заставляют их в одночасье перечеркнуть все решенное, устоявшееся – и уйти в тайгу, на зов «генерала Кукушкина», что доносится оттуда по весне. – «Что на меня так смотришь? Бродяга я, бродяга!»

В лирико-аллегорическом этюде «Мгновение» (1886) заточенный в крепость посреди моря инсургент погрузился в оцепенение летаргии и перестал уже скрести камень под железной решеткой. – «Он знал, что его держала здесь не решетка... Его держало это коварное, то сердитое, то ласковое море, и еще... сонное спокойствие отдаленного берега, лениво и тупо дремавшего в своих туманах...». Но однажды он замечает на этом далеком берегу дым костров или пожарищ, и ночью налетает шквал. И в эту ночь Диац бежит. В него стреляют со стен форта, но в эту минуту он знает, что сильнее своих тюремщиков, потому что не хочет жизни, а хочет только свободы. «Мгновение» кажется ответом на гаршинскую «Attalea princeps». – «Вероятно, погиб, - говорит утром молодой офицер форта, глядя на дальний берег. – А может быть, смотрит на свою тюрьму с этих гор. Во всяком случае море дало ему несколько мгновений свободы. А кто знает, не стоит ли один миг настоящей свободы целых годов прозябанья!..»

Герой «Мгновения» - повстанец, это всё, что мы о нем знаем. Действие рассказа протекает, кажется, в какой-то испанской колонии и как будто в XIX веке (упоминается пароход). Всё это очень гадательно и не суть важно: важна именно вечность и как бы всеобязательность отраженной в этюде коллизии: вечный порыв человека к свободе и свету. Короленко сосредотачивает на нем весь свет ослепительных романтических прожекторов, даже если путь героя пролегает через невозможное к несбыточному.

Повесть «Слепой музыкант» (1886) находит это настойчивое стремление во всей его силе у человека, которому свет и краски не знакомы от рождения. Нечто более глубокое, фундаментальное, чем жизненный опыт, заставляет слепого мальчика стараться понять и почувствовать свет. В его несчастье проявляют себя силы природы, которые неумолимо законов человеческого общества. И все равно призванием человека остается борьба - не бесплодные жалобы, не мрачная мизантропия.

Беда маленького Петруся помогает развитию у него изощренно острого музыкального слуха. Через музыку он постигает мир, закрытый от него в своих красках; пытается постичь даже эти краски, «цвет» звука. Импрессионистические ландшафты особого рода – музыкальные и осязательные - сплетаются из прикосновений ветра и солнца, из шелеста букв, лая деревенских собак, шелканья соловья за рекой, меланхолического позвякивания бубенчиков на шее жеребенка. Глубина для мальчика – это тихий ропот воды у подножья утеса и испуганный шорох падающих вниз камешков.

И все же ему не удастся принять свою беду, пока он не узнает доли нищих слепцов, которые просят на миру подавание; пока не овладеет музыкой настолько, что сможет своим искусством помогать людям, более несчастным, чем он сам. Музыка Петра напоминает благополучным людям, что в мире есть горе и боль, и, слушая ее, старый воспитатель слепого мальчика думает: «Да, он прозрел... На место слепого и неумолимого эгоистического страдания он носит в душе ощущение жизни, он чувствует и людское горе, и людскую радость, он прозрел и сумеет напомнить счастливым о несчастных...» - Короленко не навязывает читателю чудес, прозрение молодого музыканта – духовное, но в конце повести у Петра и его жены рождается зрячий ребенок, хотя его угнетали мрачные опасения, что сын тоже будет слепым.

«Парадокс» (1894) развивает тему сопротивления в еще более драматичном материале: судьба калеки, который появился на свет без обеих рук и зарабатывает на жизнь, демонстрируя свое уродство. Именно в этом очерке звучит оптимистическая фраза: «Человек создан для счастья, как птица для полета». Безрукий «феномен» пишет ее ногой, удивляя собравшуюся толпу. Отсюда название рассказа. – «Это афоризм, но и парадокс вместе, - с горькой насмешкой констатирует калека. – Афоризм сам по себе, парадокс в устах феномена... <...> Человек создан для счастья, только счастье не всегда создано для него... <...> Это неприятно для нас, однако не изменяет общего правила...». Несчастный, обойденный жизнью человек еще и помогает своим – здоровым! – родственникам и подает милостыню нищим.

В глубинах падения и беды, в душе самого смиренного, незаметного человека - везде Короленко различает ростки способности к тому, что Пушкин называл *самостоянием*: нравственной независимости от давления внешних сил. Неказистый станционный смотритель (благодаря Пушкину - эвфемизм для выражения *маленький человек*) в рассказе «Ат-Даван» (1892) попал на свое нынешнее место, в глухую Сибирь, потому что стрелял в генерала, отнявшего у него невесту. Глядя на его жалкую фигурку, рассказчику с трудом верится в эту историю, и вдруг тот преспокойно требует прогоны с грозного «Арабын-тойона» - курьера, наводящего ужас на всю Лену своими дикими скандалами, рукоприкладством и револьвером.

Фигура Арабина («Арабын-тойона», как зовут его якуты) списана с подлинника, предоставленного жизнью. Большая часть рассказов Короленко имеет документальную, очерковую основу, их насыщенный, экспрессивный романтизм вырастает из действительности. Арабин – живое воплощение убеждения, что «всякая власть сильнее всякого закона»; на необозримых снежных равнинах Сибири курьер (всего-навсего казачий хорунжий) чувствует себя царем и богом. Он и несется на курьерских, как античный герой на колеснице: «В этом было что-то фантастическое: две тройки мчались, как птицы, с смертельным ужасом в глазах, ямщик походил на мертвеца, застывшего на облучке с вожжами в руках; седок стоял, сверкая глазами и размахивал флагом...». Только

когда знаменитый курьер, наконец, застрелил человека, выяснилось, что он «был уже... вполне сумасшедшим».

Даже самые «книжные», умозрительные символы Короленко черпает в потоке жизни. Солнечное затмение («На затмении. *Очерки с натуры*», 1887-92) наводит морок ужаса на невежественных жителей приволжского городка, которые готовы, пожалуй, обвинить в нагрянувшей беде «иностранных остроумов» или «астроломов», понаехавших сюда с телескопами. Сначала они яростно отвергают предсказания «астроломов», кое-кто подозревает дьяволы козни и не прочь учинить погром. Но когда солнце в предреканный час меркнет, а потом снова торжественно выплывает, настроение толпы резко меняется. Вместе с пеленой тени сползают недоверие, вражда и страхи. - «Премудрость... Затем и разум даден человеку...»

Другой подсказанный жизнью символ – чикагская бойня, описанная в очерке «Фабрика смерти» (1896) (писатель посетил Америку в качестве корреспондента журнала «Русское богатство»). Это сильный художественный аргумент в пользу вегетарианства (рассказчик в заключение замечает, что после визита на бойню около недели не мог прикоснуться к ростбифу). Но тема жестокости человека к животным образует лишь поверхностный уровень очерка. Наибольший ужас и отвращение внушает зрелище смерти, превращенной в производственный процесс, буквально поставленной на конвейер. В этой отталкивающей картине заключена метафора бесчеловечной механической «цивилизации» - «фабрики смерти», которая споро и равнодушно умерщвляет свои жертвы, и лента конвейера катит к выходу расфасованные и закупоренные банки готовой продукции.

Полуголый рабочий-забойщик с окровавленным ножом вызывает в душе рассказчика чувства, которые «можно питать к сообщнику давно забытого преступления»: омерзение и страх. Варварство бойни стоит за аппетитными ресторанными блюдами, которые поглощают «уважаемые джентльмены»; и вполне возможно – даже наверняка! – подобное же варварство образует изнанку комфорта, которым гордится цивилизация. Но комфорт требует лицемерного умолчания. Об этой изнанке не хочется думать, как не хочется «чистой публике» в гаршинских «Художниках» смотреть на портрет рабочего-«глухаря». – «Кушать бычка можно, а смотреть, как его убивают, мы не согласны...»

Стихотворение в прозе «Огоньки» (1901) тоже вырастает из воспоминания: ночью герой плывет в лодке по угрюмой сибирской реке. Впереди мелькнул огонек, - но верста за верстой остаются позади, а огонек все не приближается. Это ночь создает оптический обман – близости далекого. И жизнь так же манит мнимой близостью исполнения надежд, а между тем течет «все в тех же угрюмых берегах, а огни еще далеко. И опять приходится налегать на весла. Но все-таки... все-таки впереди – огни!..». В отличие от Гаршина, Короленко расставляет акценты четко и формулирует выводы однозначно.

«Классический» романтизм начала века держался за идею *двоемирия*. В неоромантизме Короленко она приобретает вид равновеликости двух правд: об одной свидетельствуют материальные вещи, другая видится в ореоле источаемых этими вещами высоких значений и смыслов. Облака – это «множество водяных пузырьков, холодная, пронизывающая, слякотная сырость, покрывающая огромные пространства, мертвая, невыразительная, бесцветная». И вместе с тем края их «горели пурпуром и золотом, остальная масса синела той смутной синевой, в которой только угадываются, то развертываясь, то утопая, какие-то формы...» («С двух сторон», 1888). Герой рассказа под влиянием потрясения (смерти друга) теряет желание жить, когда ему на какое-то время представляется, что эта вторая, поэтическая правда – не более чем иллюзия, и человек – только сложная и хрупкая машина, а мысли, страсти и побуждения – всего лишь импульсы, проходящие в коллоидном веществе мозга.

Из каких-то не найденных и не сказанных вовремя слов, из упущенных мелочей, из грошовых расчетов может вырасти катастрофа («Не страшное», 1903). Мелкое и значительное, роковое и «нестрашное» - где между ними граница? Этот вопрос

неизмеримо повышает планку ответственности человека. Романтический максимализм Короленко активно полемизирует с фаталистическим взглядом на мир и человека. Свою философию писатель исчерпывающе изложил в притчах «Сказание о Флоре...», «Тени» и «Необходимость».

30.2. Философские притчи Короленко

«Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды» (1886) принято рассматривать как возражение на толстовскую идею *непротивления*, вернее на ее упрощенную интерпретацию. Думается, что автор отнес действие сказания к временам Нерона не только из цензурных соображений, но чтобы оттенить вечный характер дилеммы, перед которой стоят люди, столкнувшиеся с наглостью грубой силы.

Притчи Короленко строятся по принципу параболы: повествование удаляется от современного автору мира, с тем чтобы далее, двигаясь как бы по кривой, снова вернуться к оставленному предмету, осмыслив и оценив его с отдаленной дистанции.

Имена, звучащие в заглавии «Сказания...», отражают расстановку сил. Римский наместник в Иудее Флор глумится над иудеями и попирает их святыни, убежденный, что не встретит отпора у «трусливого и несогласного» народа. Иудейский царь Агриппа страшится за свой престол: ему есть что терять, и он жаждет мира даже ценой полного рабства. Его приверженцы проповедуют кротость, которая должна смягчить насильников. Наконец, Менахем – сын доблестного полководца, который пал от рук захватчиков, защищая свою землю.

Отстаивая свои мнения, герои изъясняются метафорами и притчами, язык и стиль которых органично встраивается в восточные декорации «Сказания...». – «Воду не сушат водой, но огнем, и огонь не гасят пламенем, но водой. Так и силу не побеждают силой, которая есть зло», – твердят сторонники покорности. Менахем возражает: «камень дробят камнем, сталь отражают сталью, а силу – силой. И еще: насилие римлян – огонь, а смирение ваше – дерево. Не остановится, пока не поглотит всего».

Сравнение – палка о двух концах. Сравнение, как и поговорку, можно подобрать на любой случай: это «мехи, в которые можно влить вино худое и хорошее». Окончательное решение выносит жизнь, и жизнь свидетельствует правоту Менахема. Римляне опомнились, только столкнувшись с сопротивлением иудеев.

Сторонники «ненасилия» исходят из аксиомы: *сила – зло*. Чтобы оспорить своих оппонентов, им нужно представить дело так, будто в глазах последних *сила есть добро*. Этот тезис легко разбить, и тогда спор выигран. Но ведется он не по существу, и даже недобросовестно. Это ораторские трюки, которые менее всего имеют в виду истину. Короленко не попался в ловушку этих, якобы обязательных для выбора, аксиом. Он не останавливается перед прямой формулировкой того, что хочет сказать, чтобы разрешить старый, видимо зашедший в тупик спор:

«Сила руки не зло и не добро, а сила; зло же или добро в ее **применении**».

Насилие, чинимое римлянами – зло. Но сила, к которой прибегла партия Менахема, – добро, потому что она положила конец бесчинствам завоевателей.

Нет спасения в неведении зла: оно не гарантирует непричастности к злу, а часто к злу как раз и приводит, как любой путь вслепую. В «Сказание...» встроена еще одна притча: об ангеле *Неведение зла*.

Бог пожелал явить людям, погрязшим в злобе и раздорах, невинного ангела, чья ясность должна устыдить враждующих. Но земной путь ангела оказался недлинным: до первой встречи с земной неправдой, которой он не понял, «потому что имя его было Неведение». Он становится свидетелем того, как один человек дает в своем доме прибежище измученному беглецу в цепях. Между тем другие люди ищут его, и ангел сам

приводит их к дому, где скрывается несчастный. И хозяин вступился за своего гостя, - «а ангел стоял и не понимал ничего, потому что имя его было Неведение.

И сталь скрестилась со сталью <...>, пока, наконец, с коротким шипением змеи не впилась в грудь защитника. И он упал на порог своего дома, обогранный кровью...

Эта кровь брызнула из раны и попала на белоснежную одежду ангела и осталась на ней алым пятном. <...> Ее отблеск отразился в его глазах, и они потеряли свою прежнюю ясность».

В смятении ангел поднимается к престолу Бога и просит вернуть ему утраченную чистоту. Но Бог отвечает: «Не знаешь сам, о чем просишь. Я не сделаю этого, но сделаю другое: вместо *Неведения* я дам тебе *Скорбное понимание*».

« - Я заповедаю тебе носить эту кровь, как святыню. Это чистая кровь, пролитая на защиту слабого. И, зная это, - ты будешь скорбеть, а неведение никогда к тебе не возвратится. Даже и я не могу стереть на скрижалях времен то, что было в прошедшем».

«И ангел сказал: <...> Я снесу священную кровь праведника детям его и детям убийц... <...> И тогда первые будут готовы встать на защиту слабых, по обычаю своего рода, и будут исполнять завещание отцов до тех пор, пока дети гонителей поймут всю скорбь, истекающую из завещания насильников».

Серьезная, драматическая природа коллизии, изложенной в этой наивной притче, выступает еще яснее, если вспомнить, что тот же вопрос: может ли одержать победу *Неведение зла?* – стоял перед Достоевским, когда тот создавал страдальческий образ князя Мышкина.

Преобразует мир не только борьба с оружием в руках: таким же оружием предстает и пытливая мысль. В *фантазии* «Тени» (1891) Короленко ставит вопрос о соотношении веры и сомнения – двух первооснов духовной жизни. Если вера дает человеку силу, то сомнение движет вперед мысль. Только в союзе они получают свое полное и подлинное значение.

Для своей *фантазии* Короленко использовал факты из биографии Сократа. Ему импонирует эта фигура героя и мученика мысли, приговоренного к смерти за вольнодумство. Добрые афинские граждане, правда, в глубине души вовсе не жаждут смерти беспокойного мудреца и уповают, что ученики Сократа устроят ему побег. Тогда всем будет хорошо, и Афины без лишнего греха избавятся от этого неудобного человека, который только и знает, что смущать умы. Но Сократ не пожелал пощадить деликатную совесть своих соотечественников и принял назначенную ему казнь.

Собственно говоря, настоящее действие притчи разворачивается именно с этого момента. В день смерти Сократа его ученик Ктезипп видит странный сон и в этом сне – своего учителя, бредущего к престолу олимпийских богов за своим посмертным приговором.

Он идет не один. Компанию ему составляет богатый кожевник Елпидий, скончавшийся в тот же день от водянки. В процессе работы над рассказом Короленко читал Платона, благодаря которому потомки и смогли познакомиться с философией Сократа и бесподобным *сократическим диалогом*, структуру которого Короленко искусно воспроизводит в беседе Сократа с Елпидием. Простак-кожевник всё старается вывалиться перед философом своей почтенной жизнью и честной кончиной, но куда ему тягаться с таким изощренным диалектиком! Сократ несколькими искусно подобранными вопросами разрушает все неуклюжие доводы собеседника. Земное богатство теряет свою ценность здесь, за гробом, где даже Елпидий не может больше отрицать, что оно находилось только во временном его владении; а чаша с ядом, которую выпил Сократ, сделала свое дело, пожалуй, более милосердно, чем водянка, которая вконец измучила Елпидия. Ему приходится с этим согласиться. Но больше пугают благочестивого кожевника непочтительные суждения философа о богах, пред чье лицо оба они собираются предстать. Ему, увы, нечего ответить на дерзкий вопрос Сократа: за что именно он уважает олимпийцев. Если величие не заключается в величине, то неужели оно

состоит в таких делах, которыми олимпийцы прославили себя в мифах: похоть, насилие, коварство?..

Спор приобретает по-настоящему драматический характер, только когда Сократ оказывается перед Зевсом. Сильнее всего звучит упрек, который находит отзвук в собственной душе мятежного философа. Он отнимал у простодушных людей их незатейливую веру, но взамен привел их только в пустыню сомнений. – «Ты видел его – этот мертвый простор, оставленный живыми богами... <...> Ничтожный мусорщик, запачканный пылью разрушенных алтарей, - ты ли тот зодчий, которому суждено воздвигать новые храмы? На что же надеешься ты, отринувший старых богов и не знающий нового?..»

Соблазнение расценивается как тяжкий грех также и христианским учением: «А кто соблазнит единого из малых сих <...>, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской» (Матф.: XVIII, 6).

Это тяжелый упрек и страшная угроза. Но кто вложил в душу человека жажду истины? («Не вышняя ли воля / Дарует страсти нам?..» - спрашивал когда-то Баратынский.) Разве не дар Бога – испытующий разум? Его сохранил и возрастил в себе Сократ. Не Богу бояться сомнений, потому что Он разрешает все сомнения и «как солнце, светит сам, не угашая ничьего света». Только самозванец страшится вопросов. Разум и совесть подсказывают Сократу, что и разрушение нужно для того, чтобы на расчищенном месте воздвигся храм новой, лучшей веры. И когда это произойдет, -

«... я, скромный мусорщик, приду к нему и скажу: «Вот я, без усталости ползавший в прахе отрицания. Окруженному туманом и пылью, мне некогда было поднять глаза от земли, в моем уме лишь слабо рисовалась мечта будущего созидания... Отринешь ли ты меня, праведный, истинный и великий?.. <...> Я искал тебя, потому что ты в истине, я стремился к тебе, потому что ты в справедливости, я любил тебя, потому что ты в любви, для тебя я умер, потому что ты – источник жизни... <...> Итак, расступись же, мертвый туман, я иду своею дорогой к тому, кого искал всю мою жизнь...»

Краски символического финала притчи положены резко и уверенно. Тени богов быстро несутся по небесной лазури, «точно золотой узор на краях чьей-то ризы», и лучи восходящего солнца на вершине горы освещают фигуру человека, который в молчаливом восторге простирает руки навстречу новому дню. Языческие боги уходят, и человечество делает еще один шаг по дороге своих исканий. Тонкий и чуть-чуть насмешливый парадокс: даже в делах веры оказывается необходимо сомнение.

«Тени» могли бы показаться лишь апологией христианства, если бы завершались этой картиной. Но завершаются они словами учеников Сократа, откуда видно, как напрасны были надежды его врагов похоронить человеческую мысль вместе с дерзким философом:

«В глубоком молчании выслушали ученики погибшего философа странный рассказ Ктезиппа. Платон первый прервал молчание.

- Исследуем, - сказал он, - сон и его значение.

- Исследуем, - ответили остальные».

Любое завоевание человеческой культуры своим происхождением обязано сомнению. Даже для того чтобы построить первую хижину, кому-то нужно было усомниться в целесообразности обитания в пещерах. Сомнением движется наука, и сомнение ведет людей от одних верований к другим, заставляя искать лучшего, - или, наверное, точнее будет сказать: всё больше приближаться к постижению и пониманию, туда, где за гранью частных споров науки и религии лежит *Вера* - отношения человека с *Бесконечным*, определяющие цель и смысл его жизни. И такая вера, конечно, есть у Сократа и его учеников, - они свободны только от темных суеверий своих сограждан.

Ключевой вопрос, без ответа на который не может определиться ни одно мировоззрение: о мере свободы и связанности человека в детерминированном мире – поставил Короленко в *восточной сказке* «Необходимость» (1898).

Действительно, фатализм не успел еще отжить свой век, а уже нашлось для него новое удобное убежище в виде детерминистской доктрины, опиравшейся на авторитет науки. Все вещи имеют свои причины, все причины влекут за собой следствия. Писатели-реалисты «первого призыва», следом за романтиками, отдали дань представлениям о легковесности людских шансов поколебать эту железную последовательность.

«Люди мнят себя свободными, - говорил некогда Спиноза, - потому что знают свои желания, но им неведомо, откуда эти желания возникли». Простейшие физиологические предпочтения человека (как, например, выбор блюда за обедом) диктуются потребностями организма, его текущим биохимическим балансом. Избрание профессии предопределяется внутренними (наследственность) и внешними возможностями. Сложные психические и нравственные реакции – комплексом установок и предпочтений, сформированных в течение всей жизни перекрестными воздействиями среды.

Условно-обобщенные индийские декорации сказки Короленко поддерживают тему фатализма. Всё, что совершается, должно совершиться «в общей цепи событий», - с таких философских размышлений сказка начинается, и юный принц не знает даже, ему ли угодно то, что он хочет, - «или это хочет кто-то другой за меня».

В ответ принцу звучит рассказ о приключении двух мудрых браминов. Увлечшись поисками истины, Дарну и Пурана друг за другом приходят в древний заброшенный храм, где обитает божество Необходимости. Но дальше каждый из них ведет себя сообразно с собственной натурой. Дарну – строптивый упрямец, Пурана – покладистый лентяй. И когда Необходимость торжественно объявляет, что она правит людьми и предписывает все их чувства, мысли и дела, это откровение производит на мудрецов совершенно разное впечатление.

Дарну негодует. Ему отвратительно ощущать себя игрушкой Необходимости. Он собирается встать и уйти прочь. Но как только он начал расправлять члены, затекшие от многочасовой медитации, то увидел, что это его желание уже записано на стене храма Необходимости. И его голод, и его жажда, - все сосчитано и учтено. – «Бедный мудрец, тебе *необходимо* напиться», - глумится над ним богиня. – «999998 из тьмы твоих братьев делают это».

И окончательно расвирепевший Дарну отказывается от своего намерения. Он не пьет, не ест, не поднимается с места, чтобы утвердить свою свободу. Вот уже птицы начинают вить на нем гнездо, а его неподвижное тело обвивают ползучие травы... Но он почитает себя «свободным в высочайшей степени и даже близким к богам».

И тут до храма Необходимости наконец добирается Пурана. Богиня дает свое откровение и ему также, однако Пурану оно восхищает. Если благословенная Необходимость берется управлять его жизнью – в добрый час! Ему остается лишь в приятном созерцании наблюдать за ее усилиями. Пожалуй, нет надобности и срывать с дерева спелые смоквы: Необходимость позаботится о нем, раз уж пища необходима для человека. Чтобы облегчить ей задачу, Пурана даже раскрывает рот по направлению к смоковнице, - но плод не спешит падать в открытый рот, и понемногу мудрец погружается а такое же глубокое оцепенение, в каком уже пребывает его товарищ. Лентяй и строптивец, один - отрицавший необходимость, другой - покорившийся ей, - оба оказались в одинаковом положении.

А богиня смеется над ними, и Дарну, чье сознание погружается во мрак, видит, как длинный ряд цифр на стене храма начинает скользить и превращаться, и число 999998 прирастает еще двумя единицами. - «Понял ли ты, бедный мудрец? На сто тысяч слепых моих слуг всегда приходится один упрямец, как ты, и один ленивец, как Пурана... И вы пришли сюда оба... Привет вам, мудрецы, завершающие мои вычисления...»

Но он уже не в силах встать.

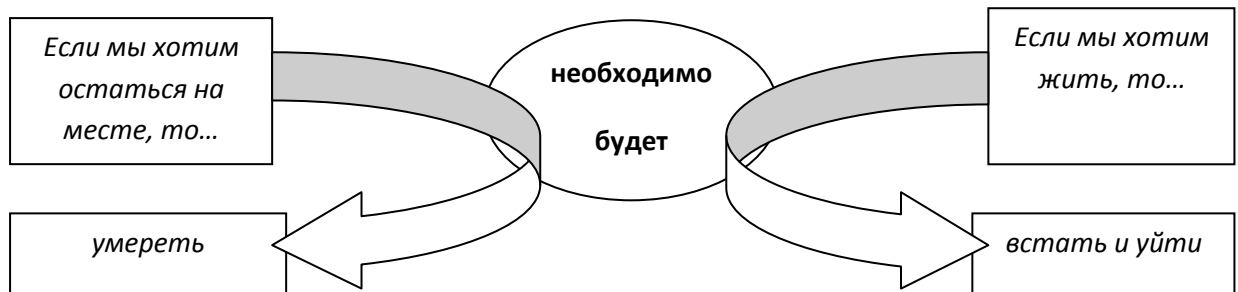
Однажды за стенами храма разражается гроза. Она загоняет под старую крышу пастуха и пастушку. Они переждали дождь, и перед тем как уйти, пастушка убрала цветами идола, почистила одежду и омыла лица почти окаменевших мудрецов, а потом от

полноты чувств еще поцеловала Дарну. И «крепкий поцелуй глупой женщины» раздул искру жизни, еще не успевшую угаснуть в сознании мудреца. – «Они, глупые, живут и любят, а мы с мудрым Пураной умираем, - говорит он себе. – В этом есть, может быть, необходимость, но очень мало смысла. <...> Если мы с Пураной умрем, это будет неизбежно, но глупо. Если мне удастся спасти себя и товарища, - это будет тоже необходимо, но умно. Итак, будем спасаться».

Собрав остатки сил, он встает и расталкивает оцепеневшего Пурану. И когда тот спрашивает указаний Необходимости: куда им идти? – Дарну отвечает:

« - Оставь в покое и храм, и его божество. Пойдем ли мы направо, это будет согласно с Необходимостию. Пойдем ли мы налево, это тоже с нею согласно. Разве ты не понял, друг Пурана, что это **божество признает своими законами все то, что решит наш выбор**. Необходимость – не хозяин, а только бездушный счетчик наших движений. Счетчик отмечает лишь то, что было. А то, что еще должно быть – будет только через нашу волю...»

Наглядно это рассуждение можно представить себе так:



Путь любого выбора так или иначе пролегает через необходимость, но это обстоятельство не отменяет самого выбора и его результатов.

Необходимость для Короленко – не более чем статистика, в столбцах которой для всего найдется место. Человек существует в кругу данных ему обстоятельств, но в пределах этого круга он свободен искать и находить свое, не философствуя праздно о свободе и необходимости: это лишь пустой спор о словах, за которыми не стоит ничего, кроме точек зрения, и только попадая в плен этих словопрений, человек действительно теряет свою свободу.

Сам Короленко меньше всего походил на отвлеченного кабинетного философа. Писатель, журналист, общественный деятель – он обладал чрезвычайно живым темпераментом, отзываясь на все важные события русской жизни. Его корреспонденции легли в основу книг о русской деревне «Павловские очерки» (1890), «В голодный год» (1893). Он печатно протестовал против «военно-скорострельной юстиции» («Бытовое явление. Заметки публициста о смертной казни», «Черты военного правосудия» - 1910). В лице Короленко нашли своего заклятого врага все шовинисты. Он выступил в защиту «инородцев», облыжно обвиненных в ритуальном убийстве: «Мултанское жертвоприношение» (1895-98) и похожее по содержанию «Дело Бейлиса» (1913); осудил еврейские погромы («Дом №13», 1905). Эти статьи имели в России такой же резонанс, как в Европе – выступления Эмиля Золя по делу Дрейфуса.

Мало кто из русских писателей столько ездил по России (и не только по ней), создал ее «портреты» такого широкого географического диапазона: от Якутии до Крыма. Наблюдения Короленко естественно подвели его к проблеме национального характера.

30.3. Русский национальный характер в изображении Короленко. Проблема «свое» - «чужое» в повести «Без языка»

Гордые, несгибаемые герои Короленко – мятежники и бунтари не только в силу своего романтического «генезиса». Романтика только подхватывает и высветляет черту, принадлежащую их реальной природе как героев **русских**: бескомпромиссность и максимализм.

Рассказ-очерк «Чудная» (1880) ведут два рассказчика: голос первого звучит в начале и в конце, обрамляя историю, поведенную вторым. Первый – молодой народник, которого везут в ссылку. Вторым – сопровождающий его жандарм. В темноте ночи, под шум завывающей под окном бури он негромко, недоуменно говорит: «Удивляюсь я вам <...>, люди благородные, образованные, можно сказать, - а как жизнь свою проводите...»

В душе этого человека поселилось то самое сомнение, с которого может начаться перемена жизни. Раньше все казалось ясно и просто - до встречи с той девушкой, о которой он сейчас рассказывает своему подневольному спутнику. Молодая «политичка», которую он вот так же сопровождал в ссылку несколько лет назад и жалел за ее юную хрупкость, - «чудная барышня», не принимавшая его робких попыток посочувствовать, помочь, не желавшая с ним разговаривать.

Для «чудной» жандарм – враг, даже если он пытается говорить с ней как человек. И печальнее всего, может быть, то, что она не видит в этом человеке вчерашнего крестьянина «из сдаточных», на которого надели солдатскую шинель. Он – один из тех, для которых «чудная» и ее товарищи пожертвовали покоем и всей жизнью, но она не видит его неумелых усилий что-то понять, пойти навстречу; не задумывается над тем, есть ли вина этого крестьянина в том, что он здесь оказался. – «Проклятые вы», - и в это «вы» попадают все: и царь, и министры, и прокуроры, и этот мужик в шинели. Ссылный Рязанцев с горечью говорит: «Настоящая вы боярыня Морозова...»

Рассказ «Чудная» - о трагедии народничества и народа, так и оставшихся автономными величинами. И это также рассказ о трагедии максимализма. Образ боярыни Морозовой занимал воображение Короленко: эта истинно национальная фигура возникает позже в его статье «Две картины. Размышления литератора» (1887). Предметом ее стали «Боярыня Морозова» Сурикова и «Христос и грешница» Поленова. Если в поленовском полотне отражен момент столкновения старой и новой веры, старой и новой морали, - то Суриков запечатлел драму большого нравственного подвига «ради мысли маленькой, бедной и темной». Мощная, героическая личность Морозовой растрчена (как видится Короленко) на фанатическую ненависть, на поддержку любой ценой идеи, отжившей свой век, - потому что когда-нибудь отживает **всё**. Поэтому господствующее настроение картины Сурикова – смятение и тоска. Такая же надрывная, пронзительная нота завершает рассказ Короленко:

« - И всё я эту барышню сердитую забыть не мог, да и теперь то же самое: так и стоит, бывает, перед глазами.

Что бы это значило? Кто бы мне объяснил! Да вы, господин, не спите? –

Я не спал... Глубокий мрак закинутой в лесу избушки томил мою душу, и скорбный образ умершей девушки вставал в темноте под глухие рыдания бури...»

Бескомпромиссность, принципиальность, максимализм, жесткость, негибкость, фанатизм, упрямство... – существует очень много смысловых оттенков для словесного определения любого свойства характера, и выражают они не столько объектные, сколько субъектные и ситуативные отличия: в оценках наблюдателей и в результатах – хороших или плохих – проявления этого свойства в конкретном жизненном контексте. Непримируемость Морозовой и «чудной» - черта, выросшая из русской истории (см. раздел «Национальное своеобразие русской литературы»). Очевидно, нельзя отвлеченно

определить ее как положительную либо отрицательную. Оценка любого качества зависит от степени его «дозировки», от того, к чему и как именно оно прилагается.

Нет хороших и плохих характеров у наций: есть доминирующие свойства, которые могут при различных обстоятельствах проявлять себя как хорошие или плохие. Абсолютную оценку их навязывает политическая мифология: всё «свое» – хорошее, всё «чужое» – плохое. Шовинизм в союзе с ксенофобией творят эти мифы: русские ленивы, французы легкомысленны, немцы тупы, англичане надменны, евреи пронырливы... Оценка заложена в слове – не в качестве, им обозначенном: его можно обозначить и иначе. **Одно и то же качество** проявляет себя (и оценивается) то как бескомпромиссность, то как фанатизм. Короленко создает не апологию и не разоблачение, но правдивый портрет.

Ассоциация с раскольниковством, возникшая в «Чудной», не была случайной. Герой рассказа-очерка «Яшка» (1880) – сектант-раскольник, брошенный за непризнание властей в тюрьму, в камеру для умалишенных, где он демонстративно стучит в дверь при появлении любого начальства. – «Обличаю начальников неправедных», - поясняет Яшка рассказчику. – «Какая же от этого польза?» - удивляется тот. – «Есть польза», - упрямо отвечает Яшка. – «Стою за Бога, за великого государя, за Христов закон, за святое крещение, за все отечество и за всех людей».

«Я понял теперь: Яков не искал реальных, осязательных последствий от своего стучания для того дела, за которое он «стоял» столь неуклонно среди глухих стен и не менее глухих к его обличениям людей; он видел пользу уже в самом факте «стояния» за Бога и за великого государя, стало быть, поступал так *для души*».

Из бесед с Яшкой мало-помалу выясняется, что его понятия о мире насквозь фантастичны. Не признавая гражданских властей, он признает государственную, но верит, что «великий государь в старом прав-законе пребывает», а «царь польский и князь финляндский» - в новом; и слуги антихристовы заманивают в свои сети того, кто не устоит перед их искушениями. Некий министр Финляндцев (так в его сознании преобразовалось безликое министерство финансов) ловит души, требуя отречения «от Бога и от великого государя»... Выслушивая эти доморощенные мифы, рассказчик понимает, что они влекут за собой самое реальное и несомненное страдание и в перспективе – гибель. И ему припоминается другой заключенный – камышинский мещанин, который так же упорно и яростно отрицал существование Бога и на вопрос: «а что же есть?» - отвечал: «Ничего!» - И за это *ничего* тоже готов принять свою неведомую меру мучений, как Яшка за своего «Бога и великого государя».

«Кто же это: непримиримые враги или союзники? Однородные ли это явления, или явления разных порядков? Что тут существеннее: пункты сходства или пункты разногласия, - общее у обоих отрицание существующих условий или религиозно-сектантские взгляды, которые есть у Якова и которые изгнал из своего обихода камышинский мещанин?» - Если видеть в героях Короленко национальные типы, то следует признать, что различия между ними периферийны, более того: эти невежественные люди очень похожи на интеллигентную народницу из рассказа «Чудная».

Через два года после публикации «Яшки» появляется рассказ Гаршина «Красный цветок», посвященный безумцу и его символическому подвигу. Но Гаршин рисует психологический портрет вечного героя, одинокого борца с мировым злом, трагического Дон-Кихота. Короленко в своем очерке заинтригован не столько *вечным*, сколько *национально-характерным*.

Когда после многолетней ссылки Короленко поселился в Нижнем Новгороде, это возвратило его в литературную среду, но вместе с тем отдалило от народа, общение с которым стало для него необходимым. Дочь писателя вспоминала, что работу свою Короленко постоянно прерывал путешествиями – пешком или на лодке по любимым рекам: Волге, Ветлуге и Керженцу. В июне 1887 года он с толпой богомольцев совершил

паломничество в Оранский монастырь, в 50-ти верстах от Новгорода. По впечатлениям этих дней написаны рассказы «За иконой» (1887) и «Птицы небесные» (1889).

Религиозность земледельца обладает естественно-природным истоком. – «Мужик... он кругом как есть в Божьей воле ходит», - объясняет один из паломников. – «Сейчас вот парит крепко, а из-за лесу вон уж туча глядит. Тебе это ни к чему, только что разве промокнешь. А мужик – уж он соображает, стало быть, к чему Господь батюшка эту тучу приспособляет. Вот теперь для хлебов она пользительна, и мы должны Бога благодарить. А иной раз бывает: хлеба налились, вдруг холодом пахнет, побежит-побежит градовое облако. Тут уж надо мужику ко Владычице прибегать, икону мы поднимаем, молимся: отвороти! И, стало быть, ежели может еще грехам нашим терпеть, то заступится, пронесет мимо. А ежели уж невозможно ей терпеть, мы должны бедствовать. Так-то...»

Глядя на следующую за иконой толпу, от которой исходят волны человеческого горя и надежды, автору думается, что источник исцеляющей силы веры – «в этом могучем потоке однородных человеческих упований, одной веры и одинаковых надежд». Оттого так печально и скучно, когда это единство раздробляется нелепыми спорами о том, как Христос сходил на землю: *воплоти* или *воплотит*? – и перекорами: «Никонова вера у вас!» - «А у вас Дунькина!»

Живописная фигура странника Автономова, полуюродивого-полумошенника, в конце рассказа «Птицы небесные» неожиданно вырастает и делается даже величественной, когда он грозит кулаком «кверху», стоя над трупом своего мертвого товарища. Где кончаются вера и терпение, там начинается бунт. Его природа также прилежит стихийным началам, на что косвенно указывает, например, название легенды о гайдамаках «Лес шумит» (1886). Завораживающая музыка лесного шума проходит через всю легенду. – «А шумит же лес крепко, - будет буря!»

Мотивный комплекс *лес – река – дорога* образует базу «русской темы» цикла «В пустынных местах. Из поездки по Ветлуге и Керженцу» (1890). Слово «пустынный» относится здесь не столько к безлюдью – пустыне, сколько к образу убежища – пустыни, к образам Светлояра и Китежа, народной мечты «о взыском невидимом граде». Но тайна скитов, когда-то воспетых Мельниковым-Печерским, теперь уже выдыхается: скиты разорили, к ним подступили разделанные поля и дороги с колокольцами... Русь «древлего благочестия» отступает. Она держалась «фанатическим усердием против не менее фанатического утеснения» и теперь умирает тихой смертью: «Гонения она выдержала. Не может выдержать равнодушия».

Заповедье еще сохранилось не здесь, а в глубине ветлужских лесов, которые живут своей таинственной жизнью, - и на фоне звуков, исходящих из глубины чащ, по-новому воспринимаются крестьянские рассказы о леших. Но и над понятиями этого «лесного мира» уже занесен топор, и сюда проник казенный полесовщик.

Образ путника, *проходящего*, образует фокус восприятия в рассказах-очерках Короленко. (Позднее этим же приемом воспользуется М.Горький – «По Руси» и др.) От его лица сделаны также *эскизы из дорожного альбома* (обозначение жанра принадлежит автору) «Река играет» (1892). И здесь, как во многих короленковских этюдах о русском характере, в качестве ключевого использован природный образ.

Разыгравшаяся после дождей Ветлуга неожиданно отрадным впечатлением стирает тяжелое, смутное душевное состояние рассказчика, который возвращается после паломничества к Светлому озеру. Там, где по легенде скрывается в светлых водах невидимый Китеж, он нашел только толпы скитников и сектантов разных толков, ведущих утомительные и бесплодные прения, и молитвы их чудятся заупокойной службой «над заснувшей навеки народной мыслью».

А здесь, на Ветлуге, все кажется когда-то уже виденным, родным и близким: «река с кудрявыми берегами, и простая сельская церковка над кручей, и шалаш, даже приглашение к пожертвованию на «колоколо Господне», такими наивными каракулями глядевшее со столба...

Всё это уж было когда-то,
Но только не помню когда... –

неволью вспомнились мне слова поэта».

Цитата из стихотворения А.К.Толстого задает уровень обобщения, на который возводится рядовое дорожное впечатление: это вечное содержание русской жизни, по-настоящему внятное и «мучительно милое» (Н.А.Некрасов) только человеку, рожденному здесь, на этой земле. Каждая страна за слоем универсальных общедоступных «красот» хранит нечто сокровенное, немое для «чужих». Прелесть кудрявых ракушек, своеобразной звенящей речки в клочьях пены подкупает своей интимностью, ощущается как «родное», присоединенное кровной связью.

И после этой пейзажно-поэтической увертюры звучат первые слова:

« - Гляжу я, братец, вовсе тебя заплескивает река-те. Это домой ходил. Иду назад, а сам думаю: чай проходящего-те у меня **понял** уж Ветлуга. Крепко же спал ты, добрый человек!»

Это говорит перевозчик Тюлин. (В диалектном говорке неожиданно оживает полузабытая этимология слов: *взять – поиметь – по[н]ять – уяснить, проникнуться*: между человеком и природным миром устанавливается как бы двойная связь, принадлежности и понимания.) Слегка обескураживает флегматичность, с которой Тюлин отпускает свое замечание; но дальше он так же хладнокровно обсуждает возможность лишиться лодки, которую тоже заливают волны: «Унесет у меня лодку-те... – говорит он, не двигаясь и взглядом знатока изучая положение дела. – Беспременно утащит».

Тюлинская личность обрисована с добродушным юмором. Ее недостатки – апатичность, бездейственная созерцательность – как на ладони. С другого берега надрывно кличут перевоз, но на Тюлина эти вопли не производят ни малейшего впечатления: он зовет сынишку Иванко, и на Тюлина-младшего зов отца точно так же не действует, пока не слышится: «А вот я сейчас вицей его, подлеца, вытяну».

« - Слышу. Давно уж зеват», - спокойно констатирует Тюлин, когда его внимание обращают на крики с другого берега. – «Может, еще и не надо ему. Может, еще и не поедет. Отчего бы такое голову ломит? – обращается он ко мне тоном самого трогательного доверия.

Угадать причину не трудно: от бедняги Тюлина водкой несет, точно из полуштофа <...>.

- Кабы выпил я, - говорит Тюлин в раздумье, - а то не пил.

Голова его опускается еще ниже.

- Давно не пью я... Положим, вчера выпил...

И опять Тюлин погружается в глубокое раздумье.

- Кабы много... Положим, довольно я выпил вчера... Так ведь сегодня не пил!

- Так это у тебя, видно, с похмелья, - пробую я вывести его на настоящую дорогу.

Тюлин смотрит на меня долго, серьезно и чрезвычайно вдумчиво. Догадка, очевидно, показалась ему не лишеною основания.

- Разве-либо от этого. Нонче же немного выпил я.

Пока таким образом Тюлин медленным, мучительным, но зато верным путем подходил к истинной причине своих страданий, мужик на той стороне окончательно лишился голоса».

Дальше в том же стиле разворачиваются переговоры: спорят о том, кому идти за шестами, кому отчаливать чалки... наконец, вся компания водворяется на пароме. На середине реки выясняется, что шесты короткие и не достают до дна, а длинные шесты дома («нешто мальчонка приволокет... двадцати-то четвертей?»). И в решающую минуту Тюлин совершенно преображается: теперь он внимателен, собран, активен. Минута проходит – и он потухает опять, избавив паром от опасности... навлеченной его же собственной беспечностью. – «Подлец мужичок, будь он проклят!» - припечатывает его случайный собеседник *проходящего*. – «А и то надо сказать: дело свое знает. Вот пойдет

осень или опять весна: тут он себя покажет... Другому бы ни за что в водополь с перевозом не управиться...»

Странно: описывая тюлинскую лень, похмелье, синяки после очередной пьянки с артелью, Короленко нигде не подпускает «критики», так же (и, возможно, по тем же основаниям), как не критикует он разгулявшуюся Ветлугу. Он позволяет себе рассматривать этого человека как неразложимую с природным миром целостность, которая существует по собственным стихийным законам:

«И я думал: отчего же это так тяжело было мне там, на озере, среди книжных народных разговоров, среди «умственных» мужиков и начетчиков, и так легко, так свободно на этой тихой реке, с этим стихийным, безалаберным, распущенным и вечно страждущим от похмельного недуга перевозчиком Тюлиным? <...>

Всё это уж было когда-то,

Но только не помню когда... –

Милый Тюлин, милая, веселая, шаловливая взыгравшая Ветлуга! Где же это и когда я видел вас раньше?»

Образ Тюлина мотивирован исключительно природными «контекстами», так же как образ лесковского Левши – исключительно социальными.

Природное и *социальное*, у Лескова соединившиеся в «Очарованном страннике», соединились у Короленко в повести «Без языка» (1895). Ее американский материал поставляет внешние критерии для самооценки. Раньше Россия сравнивала себя с Европой, иногда – с Азией; оппозиция «Россия – Америка» еще только начинала оформляться. Это повесть столько же о России, сколько об Америке – пожалуй, об Америке как вероятном *завтра* России. Так путешествие героя в таинственную заокеанскую страну оборачивается путешествием и во времени – в будущее. (Как выяснилось много позднее – на сто лет.) «Без языка» интересно еще и тем, что это одно из первых произведений, посвященных теме русской (неполитической) эмиграции.

Фамилия героя повести – Лозинский – общая у него со всеми односельчанами и идет от названия поселка Лозицы у подножья Карпат; поселок – от речки Лозовой, а речка – от густых зарослей лозы на ее берегах. Еще теснее связывают сельчан с природным и бытовым миром прозвища, которые позволяют отличать одного Лозинского от другого: «были Лозинские птицы и звери, одного звали Мазницей, другого Колесом, третьего даже Голенищем...». Матвея Лозинского зовут Дышлом, а его приятеля Ивана Лозинского – Дымой.

Короленко поселил своих персонажей на том же культурном славянском перекрестке, где родился сам. Там говорили «как будто по-малорусски, но на особом волынском наречии, с примесью польских и русских слов, исповедывали когда-то греко-униатскую веру, а потом, после некоторых замешательств, были причислены к православному приходу...». Своеобразно обобщена и «классовая принадлежность» лозищан, которые числят в своих предках реестровых казаков, некогда (по слухам) пожалованных дворянством, а теперь живут «ни мужиками, ни мещанами» и пашут землю. Это позволяет поднять героя повести на нужный уровень сопоставления: *американцы* и *славянин* (вместо частного-конкретного *русский крестьянин* или *казак*).

Начало повести припахивает Гоголем: муж Катерины Лозинской, уехавший в Америку, прислал ей письмо, и вот оно ходит по рукам лозищинского начальства: его читают и перечитывают писарь, учитель, священник и «много людей позначительнее, кому было любопытно». Но уже с первых страниц повести ясно, что главное в ней – не смешное. Одно слово в письме звучит как магическое заклинание, на которое откликаются лозищане: Матвей и Дыма. Это слово – *свобода*. Самое притягательное в нем – тайна, которой оно окружено.

Когда Матвея уже качает корабль, увозящий его за океан, на него наплывают непривычные мысли – оттого, что «перед глазами ходил океан и колыхался, и гремел, и сверкал, и угасал, и светился, и уходил куда-то в бесконечность...». И в одну из таких

минут он озабоченно спрашивает у спутника: «Послушай, Дыма. Как ты думаешь, все-таки: что это у них там за свобода?»

Что такое свобода – знают все и никто, потому что все объясняют ее по-разному. Свобода – это что-то, «о чем как будто бы знали когда-то <...> старые люди»... Была – вспоминает Матвей – над народом панская неволя. Потом пришла «воля», но свободы все как будто не было...

Письмо Катеринино мужа сообщает: «его, Лозинского Осипа, спрашивали недавно, кого он желает выбрать в главные президенты над всею страной. И он, Лозинский, подавал свой голос не хуже людей, и хоть правду сказать, сделалось не так, как **они хотели со своим хозяином**, а все-таки ему понравилось и то, что человека, как бы то ни было, спросили. Одним словом, свобода и все остальное очень хорошо». Это суждение разлагается надвое: один голос принадлежит простодушному персонажу, другой – автору. Выбор Осипа, оказывается, неотделим от выбора его нанимателя.

« - Рвут друг другу горла, - вот и свобода», - огрызается кабатчик в Гамбурге. – «И у нас это делают, как не надо лучше».

Свобода, - говорит старый чех, - это «такая медная фигура. Стоит выше самых высоких домов и церквей, подняла руку кверху. А в руке – факел»...

Свобода – это значит: «все равные, кто за себя платит деньги», - уверяет американский эмигрант, еврей Берк.

Все эти лица свободы увидит Матвей, начиная с медной женщины с факелом. И первая его иллюзия разрушится в то мгновение, когда пароход окажется под сенью этой медной фигуры. Он ожидал, что где-то здесь, на берегу Америки, будет сидеть со своим узелком его сестра. А пароход идет два часа мимо построек и пристаней, и город все развертывает над заливом «новые ряды улиц, домов и огней...»

Название повести – «Без языка» - подразумевает не только незнание английского. Матвею неизвестны чужие культурные коды, и это предопределяет его американскую судьбу. (Так, упоминая о публике, которая встречает лектора криками и свистом, автор вынужден прибавить: «в Америке это – выражение одобрения».) Герой мыслит «количественными» категориями: в Америке ему смутно грезится некая Россия обетованная, где такие же люди, только добрее, такие же мужики, только еще не забывшие о старых правах, и свитки на них тоньше и чище, и дети здоровее и все обучены в школе; лошади крепче и сытее, плуги берут шире и глубже, коровы дают по ведру на удой... «И такие же села, только побольше, да улицы шире и чище, да избы просторнее и светлее, и крыты не соломою, а тесом... а может быть, и соломой, - только новой и свежей...». И такие же начальники, только больше боятся Бога. Матвею мечтается такая страна, какой, по мнению Короленко, желал видеть Россию Лев Толстой.

А то, что герои увидели в Америке, с самых первых минут – просто **другое**. Грохот и лязг, воздушная железная дорога, пестрая компания жильцов в дешевом пансиончике, предвыборная борьба и торговля голосами... Дыма перестраивается с непостижимой быстротой и на другой же день появляется перед оторопевшим Матвеем подстриженным и одетым на американский манер. Десяток-другой английских слов – и он уже болтает и пересмеивается с соседями и даже Матвея начал называть «мистер Мэтью». Матвей недоверчив и насторожен. Его неприятно поражают притязания еврея Берко быть с ним на одной ноге и именоваться «мистер Борк». Состязание в боксе, которое неосмотрительно затеяли с ним ирландцы, чуть не кончается смертоубийством: что такое спорт, Матвею непонятно.

Уже в первый день друзьям становится ясно, что Америка - **не то**. Оба они – чисто славянские психотипы, но разные, и в каждом верх берет свое: в Дыме – замечательная способность к адаптации, в Матвее – консерватизм, приверженность привычному. – «Такая уже в этой стороне во всем образованность... Тут сердиться нечего, ничего этим не поможешь, а видно надо как-нибудь и самим ухитриться...» - рассуждает первый. Мнения второго располагаются в диапазоне от «наше худое лучше здешнего хорошего» - до

«пусть гром разобьет этот проклятый город <...> И пусть их возьмут все черти вместе с теми, кто продает им свою душу...». (Этот прием применен также в рассказе 1899 года «Марусина заимка», где писатель выведет два народных типа – «вольный» и «оседлый».)

Многое *свое* видится здесь другим, не всегда хорошим или хотя бы само собой разумеющимся. Русская девушка Анна проводит свою первую ночь в Америке рядом с еврейкой Розой, и у нее болезненно сжимается сердце, когда Роза говорит, что ее мать в России умерла во время еврейского погрома. Тем не менее, эта чужая земля пугает и отталкивает Анну. Матвей пристраивает ее в горничные к русской барыне, где жизнь течет для девушки точно так же, как текла бы на родине; но ей делается непонятно, зачем же тогда она ехала сюда, зачем мечтала... и хочется уйти и поискать иной доли, «может быть, дурной, да иной...» - Человек разрывается между тоской по привычному и жадной перемен. Старые связи уже тяготят, как путы, но рвутся с болью.

Чужбина не имеет языка для Матвея, пока он пытается вопреки очевидности видеть в ней то, что рисовал в своем воображении. Заблудившись, он идет по Бруклину и надеется, что за рекой «кончится этот проклятый город и начнутся поля», но город тянется и тянется, а потом начинаются пригороды... Матвей рассчитывает, что, добравшись до поля, возьмет у первого косца из рук косу, взмахнет, - а там уж «без языка поймут, с каким человеком имеют дело...» - Но когда, наконец, он видит поле, оно огорожено колючей проволокой, и по нему ползет железная машина. – «На что же теперь может пригодиться в этой стороне деревенский человек, вот такой пахарь, как Матвей Лозинский, на что нужна умная лошадь, почтенный вол, твердая рука, верный глаз и сноровка?» - Он идет в другую сторону, где сквозь зелень блестит вода, нагибается к ней... но и вода соленая. Это взморье. Кажется, что не только город, но и сама природа этой страны отвергает его.

Когда Нилов передает Матвею вопрос судьбы: «Как вам понравилась эта страна?» - Матвей, махнув рукой, в сердцах говорит: «А! чтоб ей провалиться». – «Он говорит, что ему нужно время, чтобы оценить все достоинства этой страны, сэр...» - дипломатично переводит Нилов. И, при всем комизме этой сценки, переводчик, в общем, оказывается прав.

Юмора и горечи поровну в описании поворотной для Матвеевой судьбы сцены, когда он тянется губами к руке полицейского, желая ее поцеловать, а в ответ получает удар дубинкой по голове, потому что американец принимает это за намерение укусить. «Язык», посредством которого русский человек выражает свое почтение власти, здесь непонятен, а сама живописная фигура Матвея ассоциируется с чем-то варварским. Журналисты вопят о «беспредельной ненависти к цивилизации и культуре», которая им чудится в этом кусачем дикаре, а досужий писак м-р Аткинсон на этом именно основании причисляет его к славянам. – «К сожалению, пустившись в дальнейшие гипотезы, мистер Аткинсон отнес к славянскому племени также „кавказских черкесов и самоедов, живущих в глубинах снежной Сибири“».

Ирония Короленко двунаправлена. Одна сторона в этом конфликте демонстрирует привычное холопство и невежество, другая – не менее привычную самонадеянность и то же невежество. Репортер, расспрашивая Матвея, нимало не сомневается, что все иностранцы обязаны понимать по-английски. Другой газетчик фотографирует Матвея в парке перед началом митинга безработных, заранее предвкушая, как бросятся на этот снимок консервативные газеты: «Первым явился какой-то дикарь в фантастическом костюме. Наша страна существует не для таких субъектов...» - Потом, заметив висящий на дереве труп самоубийцы, фотографирует и его, - этот снимок пригодится уже для рабочих газет: «Человек, который явился на митинг еще ранее... Еще одна жертва нужды в богатейшей стране мира...». Демократия, предмет справедливой гордости Америки, выглядит в этом эпизоде не столько как свобода мнений, сколько как свобода торговли мнениями. В газетный отчет о митинге привычно и бесцеремонно вторгается реклама:

«Едва прибыв на место, в сопровождении прекрасного хора м-ра Ивэнса (**Second avenue, №300**), <...> он начал свою речь блестящей импровизацией...»

Однако Короленко видит в чужом образе жизни также и заслуживающее уважения, действительно достойное именоваться *демократией*. Так, старый судья Дикинсон в торжественных случаях всегда надевает старую куртку каменщика, в которой начинал свою трудовую карьеру, и в ней отправляется на открытие банка: «Кто приглашает Дика Дикинсона, приглашает и его старую рабочую куртку...» - Не всякий человек поступит подобным образом, и не всякое общество примет и поймет такой поступок. Это эксцентрично даже в Америке, но вовсе немыслимо в России - той России, из которой приехал Матвей Лозинский. Он повстречался здесь с сыном своего бывшего барина, Ниловым, и Нилов говорит: «За то одно, что мы здесь встретились с вами... и с другими, как равные... как братья, а не как враги... За это одно я буду вечно благодарен этой стране...»

Повесть с таким сюжетом, как «Без языка», конечно, задерживается также на общей проблеме коммуникации, межчеловеческих связей и чувства солидарности, которые могут возникать даже помимо слов. Высокого драматического напряжения достигает эпизод ночной встречи Матвея с отчаявшимся безработным в Центральном парке. Он обращается к Матвею, прикорнувшему под кустом, - и «человек без языка шевельнулся на земле так, как недавно шевельнулся ему навстречу волк в своей клетке. Он подумал, что это <...>, может быть, садовый сторож, который прогонит его отсюда...» - Незнакомец уходит, и в какой-то момент Матвею хочется догнать его и вернуть. Но он решает, что это бесполезно, остается лежать и прислушивается к шороху дождя по листьям.

«Сначала этот шорох слышали два человека в Центральном парке, а потом только один.

Другого наутро ранняя заря застала висящим на одном из шептавших деревьев, с страшным, посиневшим лицом и застывшим стеклянным взглядом».

Но когда на митинге Матвей слышит речь оратора, он каким-то чудом понимает и его, и людей, среди которых стоит, - и впервые на этой земле испытывает прилив бодрости и силы. После стычки с полицией эти же люди берут его под защиту, уводят с собой и сажают на поезд, идущий в Миннесоту, - только это название им и удалось разобрать из всех слов Матвея.

Когда с помощью Нилова поправляются его житейские обстоятельства, Матвей признается ему, что мечтает скопить денег и вернуться на родину, пусть «последним работником», - потому что он продал все хозяйство, чтобы уехать в Америку. Нилов спрашивает, зачем же он ехал сюда, и Матвей сам удивляется, как трудно это объяснить. Конечно, хотелось клочок вольной земли, пару волов, хорошего коня, корову, крепкую телегу... Жениться (в его памяти выплывает лицо Анны)... Молиться бы по-старому в своей церкви... Мелькают еще в голове обрывки разговоров о свободе, - «но это было уже так неясно и неопределенно, что он не сказал об этом ни слова». - «Все это вы можете найти здесь!» - возражает Нилов. - «Зачем же вам уезжать?»

Однако сам Нилов возвращается. - «На родине мне хочется того, что есть здесь», - говорит он. - «Свободы, своей, понимаете? Не чужой... А здесь... Здесь мне хочется родины...»

Отчего-то Матвею после этих слов вспоминается море и непривычные, смутные чувства, неясные мысли, которые волновали его там, посреди океана. И он понимает, что за всем, о чем он только что сказал: за коровой, и хатой, и полем, и даже чертами Анны - «чудится еще что-то, что манило его и манит, но что это такое - он решительно не мог бы ни сказать, ни определить в собственной мысли... Но это было глубоко, как море, и заманчиво, как дали просыпающейся жизни...»

Герой Короленко - духовный наследник некрасовских крестьян и всех поколений правдоискателей, стремившихся обрести «справедную землю». Хочется верить, что где-то

она уже есть, что достаточно узнать это заветное место... Позднее Короленко подробно описал историю трех казаков, которые в 1898 году по решению станичников двинулись на поиски мифического Беловодья, или Камбайского царства (очерки «У казаков», 1901). Некогда так же стремились в Америку искатели сказочного Эльдорадо, земного рая. Многие нашли там гибель, иные – богатство... Рая не нашел никто.

Повесть закрывается задумчивой, ностальгической картиной. Матвей смотрит с пристани на корабли, приходящие из Европы. У него есть теперь все, за чем он ехал: и земля, и дом, и скотина... «Но он забыл еще что-то, и теперь это что-то плачет и тоскует в его душе...» - Эта печаль – оттого, что в нем родилось что-то новое, а старое умирает, и его до боли жаль; но все порвано, и назад пути нет. - «Многое умерло и не оживет вновь, а в Лозищах, в его хате живут чужие. А тут у него будут дети, а дети детей уже забудут даже родной язык...» - Он глядит на океан, туда, где вспыхивают огни над протянутой рукой «Свободы». Две чайки мчатся по ветру в туманную даль – как те, которые когда-то вот так же, отрываясь от мачт корабля, «неслись туда... назад... к Европе, унося с собой из Нового света тоску по старой родине...»

До конца своих дней Короленко работал над книгой воспоминаний «История моего современника». По замечанию Б.В.Аверина, в ней он стремился скорее не рассказать, **каковы** были его взгляды, и отстоять их истинность, а объяснить, **почему** он думал так, а не иначе. Мы видим, как меняются суждения ее героя-«современника» об окружающем мире в зависимости от того, каковы контакты и влияния, в круг которых он попадает. Для человека важно понять, что усвоенные им идеологические формулы диктуют соответствующую систему представлений о мире. Никто не может вполне освободиться от предвзятости, но из двух предвзятых людей более свободен тот, кому известны собственные предубеждения и их природа.

В вопросе о соотношении цели и средств Короленко никогда не изменял «классическому» гуманизму. В «Истории моего современника» он высказывается по этому поводу так: «Россия должна была пережить свою революцию, и для этого нужно было и базаровское бесстрашие в пересмотре традиций, и бесстрашие перед многими выводами. Но мне часто приходило в голову, что очень многое было бы у нас иначе, если бы было больше той бессознательной, нелогичной, но глубоко вкорененной нравственной культуры, которая не позволяет некоторым чувствам слишком легко, почти без сопротивления, следовать за «раскольниковскими» формулами. <...> Да, русские руки часто слишком уж легко подымались и теперь подымаются на многое, на что бы не следовало».

Короленко стал единственным писателем «золотого века», который дожил до революции и имел возможность оценить ее первые плоды. Широкую известность получили письма Короленко к А.В.Луначарскому. Писатель предостерегал от соблазна «схематического эксперимента». Он считал, что России предстоит пройти еще долгий путь к построению своего «рая» и здесь опасна спешка, опасен максимализм. Как и раньше, он протестовал против ограничений свободы слова и политической мысли: от кого бы они ни исходили, - от царя или от большевиков, - они представлялись Короленко одинаково неприемлемыми.

Незадолго до смерти Короленко писал: «Вообще я не раскаиваюсь ни в чем, как это встретишь среди многих людей нашего возраста: дескать, «стремились» к одному, а что вышло. Стремилась к тому, к чему нельзя было не стремиться при наших условиях. А вышло то, к чему привел «исторический ход вещей»...»

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чем выражается сентиментальная «окрашенность» прозы раннего Короленко? Какие признаки позволяют говорить о творческом восприятии романтической традиции?
2. Чем романтизм Короленко отличается от романтизма Гаршина? А в чем вы видите отличие характеров их типичных героев друг от друга?
3. Произведите сопоставительный анализ притчи Гаршина “Attalea princeps” и очерка Короленко «Мгновение».
4. Дайте характеристику мировоззрения Короленко по следующим пунктам: проблема путей борьбы со злом (на материале «Сказания о Флоре»), диалектика веры и сомнения («Тени»), мера свободы человека в детерминированном мире («Необходимость»). В чем своеобразие решения поставленных автором вопросов, если сравнить эти произведения с притчами Гаршина?
5. Какие черты русского характера Короленко прежде всего выделяет как типично национальные? Видите ли вы какую-либо разницу с тем, как русский характер представлен в произведениях Лескова?
6. Можно ли квалифицировать рассказ «Без языка» как утопию? Антиутопию? По каким признакам? Что означает заглавие рассказа?
7. Вспомните лотмановское определение *героев круга* и *героев пути*. Найдите в прозе Короленко представителей обоих типов.
8. Напишите доклад или подготовьте спецвопрос по одной из следующих тем, на выбор: «Журналистская деятельность В.Г.Короленко», «Короленко и Гаршин: два взгляда на действительность», «Категория героического в художественном сознании Короленко», «”История моего современника” В.Г.Короленко – творческое использование идейно-художественных установок книги А.И.Герцена “Былое и думы”».

Библиографический список

Основной

1. Бялый Г.А. В.Г. Короленко. - Л., 1983.

Дополнительный

1. Аверин Б.В. Владимир Короленко // История русской литературы: в 4 т. – Т.4. – Л., 1983. – С.143-176.
2. Каминский В.И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века. – Л., 1979.

Лекция 31. Антон Павлович Чехов (1860-1904)

Писатель, с фигурой которого связывается представление о «классическом» образе русского интеллигента, был потомком крепостных землепашцев, обитавших в селе Ольховатка Воронежской губернии. Первым грамотным человеком в семье сделался дед Антона, Егор Михайлович. Ему удалось выкупиться на волю. Его сын Павел поселился в Таганроге, невеликом портовом городе при Азовском море, где издавна велась оживленная торговля. Собрав крошечный капиталец, вписался в купеческое сословие и женился на девушке из рода Морозовых – тоже дочери купца «из крепостных».

Антон был третьим сыном в семье из шести детей. Отец – человек религиозный – дал им соответствующее воспитание. Вера Павла Егоровича была мрачная, тяжелая и не передалась сыновьям: только к церковному пению Антон сохранил теплое чувство в своей взрослой жизни. Из него отец хотел также вырастить коммерсанта и только после разорения (когда Антону было 16 лет) немного поколебался в своих понятиях об участии купца как величайшем из благ земных. Антон рос тихим, работающим мальчиком. Окончил таганрогскую классическую гимназию и поступил на медицинский факультет Московского университета – не без труда, потому что классическое образование шло мимо естественных наук, необходимых будущему медику.

В университете началось сотрудничество молодого студента с юмористическими журналами «Осколки», «Будильник», «Стрекоза». Там появились его первые вещицы, большей частью не особо высокопробные. Ранний Чехов – писатель «неровный», и позже, отбирая рассказы для прижизненного издания своих сочинений, он безжалостно выбросил половину «осколковских» текстов, в том числе даже такой несомненный шедевр, как «Письмо к ученому соседу». В современных изданиях собраний чеховских сочинений эти, забракованные автором, рассказы обычно помещаются отдельно, под грифом: «Произведения, не включенные А.П.Чеховым в собрание сочинений». От тома к тому (по хронологии) число их сокращается.

31.1. Ранняя проза Чехова. Переосмысление классических литературных схем

Представление о том, что почти весь «ранний Чехов» составлен из юморесок-однодневок, в принципе несправедливо. Правда, никогда у него уже не наблюдается такого наплыва рассказов, где доминирует юмор ситуаций, иногда совершенно водевильных: например, «Нервы» (1885) или «Роман с контрабасом» (1886).

Живые юмористические скетчи, не без приправы гротеска, но не настолько, чтобы в них не узнавался кусочек повседневной действительности, чем-то напоминали крыловские басни «поговорочного» типа: целью тех и других было не высмеять, а кристаллизовать в художественную форму знакомые житейские ситуации: малоудачная попытка фельдшера вырвать больной зуб у дьячка («Хирургия», 1884); страхи гимназического учителя, украсившего свою грудь чужим орденом, чтобы блеснуть на званом обеде («Орден», 1884); летняя скука провинциального городка, где зеваки, глазающие на скворцов, вызывают всеобщее смятение, завершившееся вызовом пожарной команды («Брожение умов», 1884). Своего рода чеховская версия «Вороны и лисицы» предложена в «Симулянтах» (1885), где лстивые пациенты старухи-генеральши, помешанной на гомеопатии, разнежив «благотельницу» своими восторгами, выпрашивают у нее подачки. В «Налиме» (1885) четверо мужиков и пятый барин с все возрастающим азартом ловят одну-единственную рыбешку, норovia ухватить ее «за зебры», но налиим победно удирает. Некоторые «особенности национальной рыбалки» представлены также в «Дочери Альбиона» (1883). В «Дорогой собаке» (1885) один офицер

пытается сплавить другому «чистокровного сеттера», причем и цена, и предполагаемые достоинства «дорогой собаки» делаются все скромнее по мере того, как тают шансы от нее избавиться. В «Драме» (1887) выведен изнывающий писатель, которого досужая дамочка допекает чтением своего нескончаемого сочинения. Герой «Тайны» (1887), озадаченный регулярным появлением на визитном листе подписи какого-то неведомого и никем не виденного Федюкова, превращается в убежденного сторонника спиритизма, - и вдруг выясняется, что подпись принадлежит дьячку, которого окружающие по его незначительности просто не замечают.

Как произошло и с баснями, эти ситуации часто превращались в нарицательные. Например, «Лошадиная фамилия» (1885) – тщетная попытка вспомнить ускользающую ассоциацию. Или «Сирена» (1887), где секретарь мирового съезда изводит пытающихся погрузиться в бумаги судей совершенно гоголевскими, сладострастными описаниями обедов:

« - Щи должны быть горячие, огневые. Но лучше всего, благодетель мой, борщок из свеклы на хохлацкий манер, с ветчиной и сосисками. К нему подаются сметана и свежая петрушечка с укропом. Великолепно также рассольник из потрохов и молоденьких почек, а ежели любите суп, то из супов наилучший, который засыпается кореньями и зелеными: морковкой, спаржей, цветной капустой и всякой тому подобной юриспруденцией...»

Гоголевские и щедринские ноты различимы и в сатирических рассказах. Некоторые из них вполне традиционно обличительны, как «Справка» (1883) или «Надлежащие меры» (1884), написанные на тему мздоимства. Следование традиции наблюдается и в создаваемых Чеховым типах: «хамелеона» из одноименного рассказа (1884) или унтера Пришибеева (1885). «Восклицательный знак» (1885) живописует смятение чиновника, который внезапно обнаруживает, что за сорок лет службы ему ни разу не пришлось поставить в бумаге знака, должностящего, в согласии с грамматикой, выражать «восторг, негодование, радость, гнев и прочие чувства». Очень современно звучат «Два газетчика» и «Общее образование» (1885): их объект – журнальная демагогия и магия рекламы (как сказали бы сейчас – пиар).

« - На вывеске должны быть нарисованы золотые и серебряные круги, чтобы публика думала, что у тебя медали есть, - поучает преуспевающий дантист коллегу-неудачника. – Продай последние брюки, а напечатай объявление. Печатай каждый день во всех газетах <...>, валяй с фокусами: вели напечатать объявление вверх ногами <...>, проси публику не смешивать тебя с другими дантистами, публикуй, что ты возвратился из-за границы <...>. Чтобы поученей казаться и пыль в глаза пустить, издай брошюрку «О содержании зубов». Сам не сумеешь сочинить, закажи студенту. <...> Зубной порошок изобрети. Закажи себе коробочки со штемпелем, насыпь в них, чего знаешь, навяжи пломбу и валяй: «Цена два рубля, остерегаться подделок». Выдумай и эликсир...»

Комическое недоразумение в рассказе «Оратор» (1886) основано на том, что герой, которому поручили прочитать речь на похоронах канцелярского секретаря, ограничивается уточнением: «Это пьяница-то?.. Пройдоха и бестия, царство ему небесное, каких мало...» - Получив утвердительный ответ, он публично оплакивает безвременную кончину Прокофия Осипыча, пока не выясняется, что скончался Кирилл Иваныч: очевидно, пьянство и пройдошливость – особенности вовсе не индивидуальные. Предполагаемый покойник, которому довелось прослушать речь, больше всего, впрочем, обижен похвалами своей честности: «Ваша речь, может быть, годится для покойника, но в отношении живого она – одна насмешка! Помилуйте, что вы говорили? Бескорыстен, неподкупен, взятка не берет! Ведь про живого человека это можно говорить только в насмешку-с...»

Подобные рассказы талантливо продолжают старую традицию. Но параллельно Чехов начинает полемику с этой традицией, подтрунивание над ней: сперва в ее «второсортных», а затем и в классических образах.

Юмореска «Что чаще всего встречается в романах, повестях и пр.?» (1880) предлагает реестр беллетристических штампов - сюжетных, портретных, пейзажных и пр.:

«Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обеднявший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайр и наследник из Америки. Лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные. Герой – спасающий героиню от взбешенной лошади, сильный духом и могущий при всяком удобном случае показать силу своих кулаков.

Вось поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!!

Белокурые друзья и рыжие враги. <...>

Слуга - служивший еще старым господам, готовый за господ лезть куда угодно, хоть в огонь. Остряк замечательный. <...>

Нечаянное подслушивание как причина великих открытий. <...>

Семь смертных грехов в начале и свадьба в конце...»

Молодой Чехов написал остроумные пародии на В.Гюго и Ж.Верна. В первом случае акцент сделан на романтическом стилевом штампе, во втором – на экстравагантно-фантастическом характере предприятий жюль-верновских героев. В *уголовном рассказе* «Шведская спичка» (1884) Чехов посмеялся над азартной жадой запойного читателя: употребить в дело все заполнившие его голову жанровые и психологические шаблоны. – «Что может иногда сделать человек, изгнанный из семинарии и начитавшийся Габорио, так уму непостижимо!» - гордо восклицает письмоводитель Дюковский, возмнив, что напал на разгадку таинственного исчезновения корнета Клязуова. Дюковского вдохновляет образ сыщика Лекока - героя детективов Габорио, некогда успешного соперника Шерлока Холмса. Отталкиваясь от одной-единственной обгоревшей спички, он выстраивает целую хитроумную систему дедукций. Впрочем, в дело идет и психология, и русская классика. Предполагаемые убийцы снабжаются тонко вычисленными мотивами:

« - Скромному молодому человеку не понравилось, видите ли, что не он верх взял. Самолюбие, видите ли... Мстить захотелось. Потом-с... Толстые губы его сильно говорят о чувственности. <...> Итак: оскорбленное самолюбие и неудовлетворенная страсть. Этого достаточно для того, чтобы совершить убийство. Двое в наших руках; но кто же третий? Николашка и Псеков держали. Кто же душил? Псеков робок, конфузлив, вообще трус. Николашки же не умеют душить подушкой; они действуют топором, обухом...»

В порыве вдохновения Дюковский прозревает: убийца - сестра Клязуова:

« - Она, староверка, убила его из фанатизма! Мало того, что она убила плевел, развратника, она освободила мир от антихриста – и в этом, мнит она, ее заслуга, ее религиозный подвиг! О, вы не знаете этих старых дев, староверок! Почитайте-ка Достоевского! А что пишут Лесков, Печерский!...»

Комическая кульминация наступает, когда эти рассуждения все-таки приводят сыщиков к Клязуову, - однако предполагаемый труп, оказывается, живехонек и отсыпается после очередной пьянки у своей любовницы.

Иронически переосмысляются знаменитые формулы русской литературы, традиционно наделяемые глубокомысленным содержанием. «Лишние люди» – рассказ о страданиях подмосковных дачников с их неустроенным бытом: жара, пыль, комары, гости... «Кто виноват?» (1886) – смешная история о котенке, которого хозяин – желчный и сухой преподаватель гимназии – энергично пытается приохотить к мышеловству, используя те же методы, при помощи которых он привык вдалбливать ученикам латинскую грамматику. Результаты блистательно одинаковые: котенок начинает трястись при встрече с мышкой, гимназисты - при виде классических текстов.

«Разговор человека с собакой» (1885) травестирует всю палитру «высоких» классических тем: угрызения пробудившейся совести, покаяние и искупление, смысл жизни человека, ценности истинные и ложные...

« - Человек есть прах, мираж, пепел...» - философствует вдрызг пьяный чиновник Романсов, «обходя помойную яму». – «Родимся в болезнях матери, едим, пьем, науки проходим, помираем... а для чего все это?»

Рассуждения Романсова прерывает рычание цепной овчарки.

« - Если бы ты могла в психологию проникнуть...» - изливается Романсов собаке. – «Тебе кажется, что я, Романсов, коллежский секретарь... царь природы... Ошибаешься! Я туняедец, взяточник, лицемер!.. Я гад!

Алексей Иваныч ударил кулаком себя по груди и заплакал.

- Наушник, шептун... Ты думаешь, что Егорку Корнюшкина не через меня прогнали? А? А кто, позвольте вас спросить, комитетские двести рублей зажил да на Сургучова свалил? Нешто не я? Гад, фарисей... Иуда! Подлипала, лихоимец... сволочь! <...> Хоть бы раз кто по морде съездил да выругал! Ешь, пес! Кусай! Рррви анафему! Лопай предателя!

Романсов покачнулся и упал на собаку.

- Так, именно так! Рви мордализацию! Не жалко! <...> Мерси, Жучка... <...> Рви и шубу. Все одно, взятка... Продал ближнего и купил на вырученные деньги шубу...»

Естественно, насмешка Чехова направлена не на драматические прозрения (толстовских, к примеру, героев), а на поползновения пошляка: примазаться к высокому строю чувств и мыслей.

Герой юморески «Мститель» (1887) выбирает в оружейном магазине револьвер, перебирая в уме варианты кровавой мести изменщице-жене и ее любовнику. Убить их – а может, лучше себя? Нет, сначала его, а потом уже себя. Жена пусть помучается. Нет, зачем же себя? С другой стороны, если убить только любовника, придется идти на каторгу «из-за какой-нибудь свиньи», а изменница, чего доброго, снова выйдет замуж. Лучше оставить их в живых и «казнить презрением». И размышления заканчиваются покупкой, вместо револьвера, ненужной сетки для ловли перепелов.

Свои притязания у всякого: «умный дворник» в одноименном рассказе (1883) углубляется в брошюру «Разведение корнеплодов. Нужна ли нам брюква»; девица рассуждает о тургеневском (!) «Обломове», который «против крепостного права» («В ландо», 1883). Никому не знакомый гость на свадьбе не желает объявлять свое имя, пока его не спустили с лестницы. После этого он подзывает кучера и приказывает себя отрекомендовать: он служит «в механиках по технической части», а звания своего не открывает перед всякими балбесами, потому что он человек гордый («Гордый человек» 1884). Герой рассказа «Писатель» (1885), сочиняющий рекламу для чайной лавки, торгуется о гонораре, напирая на то, что терпит моральный ущерб:

« - Того не понимаете, что я, может, когда сочинял эту рекламу, душой страдал. Пишешь и чувствуешь, что всю Россию в обман вводишь. <...> Отечество обманываю из-за куска хлеба! Эх!»

Рассказ «Загадочная натура» (1883). В купе вагона беседуют молодой чиновник – начинающий писатель и хорошенькая дамочка – «страдалица во вкусе Достоевского», как она себя аттестует. Дамочка с увлечением расписывает свою биографию: «Уродливое институтское воспитание, чтение глупых романов, ошибки молодости, первая робкая любовь... А борьба со средой? Ужасно! А сомнения? А муки зарождающегося неверия в жизнь, в себя?.. Ах!»

« - Чудная! – лепечет писатель, целуя руку около браслета. – Не вас я целую, дивная, а страдание человеческое. **Помните Раскольников? Он так целовал.**»

На жизненном пути дамочки, как выясняется далее, подвернулся «богатый старик-генерал». – «Ведь это было самопожертвование, самоотречение, поймите вы! Я не могла поступить иначе. Я обогатила семью, стала путешествовать, делать добро... А как я страдала, как невыносимы, низменно-пошлы были для меня объятия этого генерала...» - Героиню грела мечта о будущем с любимым человеком: быть его подругой,

«носительницей его идеалов»... И вот старый муж умер, - но возникает новое препятствие. Ах, сколько мук!.. – «Другой богатый старик...»

Писатель задумывается «с видом знатока-психолога», локомотив свистит, и «краснеют от заходящего солнца <или от этих пошлостей?> оконные занавесочки»...

Особенно много претерпел от молодого Чехова такой заслуженный литературный персонаж, как *маленький человек*. Пушкин и Гоголь согрели этот образ гуманистическим пафосом, Достоевский открыл в нем психологические глубины. Даже Щедрин относился сочувственно к своему Молчалину - постольку, поскольку видел в нем версию этого типа («Господа Молчалины»).

Первое впечатление от Чехова – невероятный регресс в теме: куда-то исчезло и сострадание, и глубина трактовки. Причина проста: изображен не *маленький человек*, а *мелкий*; акцент передвинулся из плоскости социальной в духовно-нравственную. Межсословные отношения в обществе получили относительно более цивилизованную форму, рабское подбострастие и трепет в прежних, демонстративно-преувеличенных дозах более не обязательны, - но *мелкий человек* по-прежнему пресмыкается и лебезит, просто повинуюсь зову своей холуйской души. Мелочны его радости, мелочны и печали. Коллежский регистратор Кулдаров бегаёт по знакомым, с восторгом размахивая газетой, где пропечатано его имя – как лица, в нетрезвом состоянии попавшего под лошадь («Радость», 1883). Другой регистратор – Стручков – пригласил на обед сослуживцев, но – вот беда! – у жены Стручкова сидит его начальник. Начальника сменяет генерал - картина для мужа, видно, привычная, но душа его тоскует. Не из-за жены, впрочем: в духовке подгораёт аппетитный гусь, но алчущей компании приходится ждать, когда удалится блистательный визитер («На гвозде», 1883).

«Смерть чиновника» (1883) перевертывает знаменитый гоголевский сюжет. Червяков тоже умирает оттого, что на него накричал генерал. Но тут жертвой выглядит именно «значительное лицо», а не *маленький человек*. Оба они слушают оперу (невозможно и вообразить Акакия Акакиевича участником такого апофеоза демократии), и Червяков нечаянно чихает на лысину впереди сидящего чиновника. И начальник-то «чужой», но Червякову нечем. Он допекает его бесконечными извинениями - в театре, на службе... до тех пор, пока потерявший терпение генерал не кричит: «Пошел вон!» - «Придя машинально домой, **не снимая вицмундира**, он лег на диван и... **помер**». – Даже в смерти Червяков остается чиновником. Смерти человека здесь как будто нет вовсе, на что прямо указывает и название рассказа, и малоуважительное словечко *помер*.

И когда прапорщик Вывертов в рассказе «Упразднили!» (1885) слышит, что вышел указ, «чтоб прапорщиков вовсе не было», он действительно чувствует себя уничтоженным. Недаром его собеседник пропускает в своем сообщении слово «чин»: *чин* неразрывно сросся со своим носителем.

Романтическая проза первой половины века активно использовала мотив *человек-марионетка / карта* (например, «Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником» В.Ф.Одоевского). В рассказе «Винт» (1884) этот мотив юмористически переосмыслен: чиновники во главе с начальником азартно режут в карты, которым присвоили свои собственные имена, разделив чины по достоинствам карт, а ведомства – по мастям. Через год Чехов написал еще один рассказ, действие которого тоже протекает в канун Пасхи: чиновник с «преподлейшей» фамилией Невыразимов дежурит в канцелярии и горестно скорбит по поводу своей неспособности добиться перевода «с шестнадцатирублевого места на восемнадцатирублевое»:

« - Украсть нешто? – подумал он. – Украсть-то, положим, не трудно, но вот спрятать-то мудрено... В Америку, говорят, с краденым бегают, а черт ее знает, где эта самая Америка! Для того чтобы украсть, тоже ведь надо образование иметь. <...> Донос написать, что ли? Прошкин донес и в гору пошел... <...> Донести-то можно, да как его сочинишь? Надо со всеми экивоками, с подходцами...»

Душевная смута Невыразимова наконец находит себе выход: он злобно прихлопнул спящего по столу таракана, и ему полегчало... «Мелюзга» - называется этот рассказ о чиновнике и таракане: величинах, очевидно, вполне соизмеримых. Невыразимые душевные муки Невыразимова отвечают и масштабу его фамилии, произведенной от распространенного эвфемизма для обозначения панталон: *невыразимые*.

«Толстый и тонкий» (1883) связан с еще одной повестью Гоголя - «Нос». Два старых гимназических приятеля, не видавшиеся много лет, осыпают друг друга воспоминаниями и новостями, пока между делом не выясняется, что между ними – пять ступеней Табели о рангах. Причем дружелюбия *толстого* не убавляется, когда он слышит, что его собеседник – всего-навсего коллежский асессор; но стоит ему упомянуть (в ответ на прямой вопрос), что он уже «до тайного дослужился» и две звезды имеет, - как с *тонким* происходит чудесная метаморфоза:

«Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились... <...>

- Я, ваше превосходительство... Очень **приятно-с!** Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие **вельможи-с!** **Хи-хи-с.**

- Ну, полно! – поморщился толстый. – Для чего этот тон? Мы с тобой друзья детства – и к чему тут это чинопочитание!

- Помилуйте... Что **вы-с...** – захихикал тонкий, еще более съеживаясь. – Милостивое внимание вашего превосходительства... вроде **как бы** живительной влаги... Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, **некоторым образом...**»

Тонкий только что представлял и жену, и сына – но сейчас рекомендует их заново, как если бы перед ним оказался другой человек, - да, собственно, так и есть. Он знакомил их с **приятелем**, но сейчас перед ним – **генерал**. В речь его тут же встроились «словоерсы» («-с») – присоединились даже к междометиям: «хи-хи-с!» – и обороты, маркирующие речевую (и социальную) неуверенность: *как бы, некоторым образом...* Они отмечают отказ говорящего отстаивать свои утверждения: *как бы* да, но *как бы* и нет, если вам это неудобно; «лютеранка некоторым образом» («*типа* лютеранка»).... В присутствии такой значительной персоны мелкий человек не осмеливается ничего утверждать однозначно. Смятение *тонкого* распространяется даже на его багаж, который корчится, подобно своему хозяину.

И опять: из этих двоих нормально держит себя именно *толстый*. Никакой чин не может воспрепятствовать человеку остаться человеком, если он захочет; и никакие демократические изменения в обществе не затронут души раба, если он не станет сам выдавливать из себя это рабство по капле (как однажды выразится Чехов). Портной, заработав оплеуху от клиента, блаженно улыбается сквозь слезы, вспоминая, как в былые времена знатные господа отвешивали ему такие же затрещины: «Люди деликатные, образованные...» («Капитанский мундир», 1885).

Это не означает, что старые стереотипы (*тонкий* – хороший, *толстый* – плохой) Чехов вывернул наизнанку (*толстый* – хороший, *тонкий* – плохой). *Мелкость* определяется не ступенькой на иерархической лестнице. Полицейский надзиратель Очумелов в «Хамелеоне» (1884) ничуть не «хамелеонистее» образованного *X-ого* общества, которое лебезит перед пьяным меценатом («Маска», 1884).

Не всегда это душевное убожество вызывает смех. В рассказе «Отставной раб» (1883) старик, бывший лакей, с восторгом расписывает молоденькой продавщице барскую жизнь; а спустя некоторое время видит покрашенную, разряженную Таню на панели и с умилением глядит ей вслед: «Ну, дай Бог ей... Она хорошая...»

Там, где *маленький человек* несет свою ношу без рабских восторгов, отношение автора к своему герою более привычно для читателя, воспитанного на Пушкине и Гоголе.

Иногда сострадание Чехова еле уловимо. В «Репетиторе» (1884) гимназист VII класса дает частные уроки. Учитель из него никакой. Но в конце рассказа, получив вместо гонорара очередную отговорку, он надевает свои **тяжелые, грязные калоши** и плетется на другой урок. Одна-единственная деталь по-новому освещает фигуру полуграмотного «репетитора», не от хорошей жизни мыкающегося по чужим домам. (Репетиторством занимался и сам Чехов, когда учился в гимназии: денежные дела семьи тогда уже заметно расстроились. Немало времени довелось ему провести и в отцовской лавке.)

В рассказе «Поленька» (1887) разговаривают приказчик галантерейного магазина и дочка содержательницы модной мастерской, покупающая товар для матери. Они беседуют (так, чтобы слышали окружающие) о стеклярусе и кружевах, а вполголоса приказчик упрекает девушку, увлекшуюся студентом: «... разве он к вам затем ходит, чтобы все честным образом кончить? Как же! Ведь они, студенты эти самые, нас и за людей не считают... Ходят они к купцам и модисткам только затем, чтоб над необразованностью посмеяться и пьянствовать...» - Поленька плачет, и испуганный юноша, заслоняя ее фигурку от покупателей, громко нахваливает новые кружева: «Испанские, рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые...»

Этими словами рассказ и оканчивается. Голос словно бы тает, картина расплывается и гаснет, погружаясь в темноту. Незаметные и повседневные драмы тоски, нищеты, унижений, болезни... Учителя, гувернантки, хористки, натурщицы, актеры, продавцы, мещане, ремесленники... Вот только тон Чехова сдержанный, сухой, особенно в заключительных фразах. Он словно опасается впасть в сентиментальность. Даже там, где дело идет о смерти:

«Доктор машет рукой и выходит из палаты. Токарю – аминь!» («Горе», 1885).

«Комик говорил, а Щипцов молчал, слушал и одобрительно кивал головой.

К вечеру он умер» («Актерская гибель», 1886).

Когда небогатая вдова-генеральша теряет единственную дочь, об этом событии сообщается посредством «фигуры умолчания»: случайный гость застаёт старушку в глубоком трауре. – «Пока я сидел в домике и потом уходил, Манечка не вышла ко мне, я не слышал ни ее голоса, ни ее тихих, робких шагов... Было все понятно, и было так тяжело на душе...» («Приданое», 1883)

Характеристика «раннего» Чехова будет неполной, если не сказать, что уже в эти годы обнаруживается мастерство будущего тонкого психолога. Ряд рассказов можно охарактеризовать исключительно как психологические этюды. Среди них есть и юмористические, даже фарсовые: о несходстве характеров («Контрабас и флейта», 1885); или о супер-осторожности: трусоватый седок на всякий случай припугивает ямщика пистолетом, так что в итоге остается один как перст в глухом лесу («Пересолил», 1885).

Чехов уделяет внимание как психологии состояний, так и психологии типов и характеров. К первой группе относятся такие произведения, как «Первый дебют», «Несчастье», «Страхи» (1886), «Тиф», «Володя» (1887). В них соответственно описаны: переживания начинающего юриста после первого публичного выступления. Тонкий механизм зарождения любовной страсти. Страх от встречи с непонятным: таинственный огонек, мерцающий на вершине колокольни; одинокий товарный вагон, среди ночи мчащийся неведомо куда по рельсам; черная собака, приставшая к рассказчику в лесу. Сознание лихорадящего больного во всех фазах болезни и восторг возвращенной жизни после выздоровления. Тяжелый кризис первого малоудачного эротического опыта и трагическое его завершение... Дремота героя в рассказе «Сонная одурь» (1885) создает картину двоящейся реальности: на события, происходящие в действительности, накладываются обрывки воспоминаний, и образуется субъективный «поток сознания», который современному читателю напоминает даже больше о стиле XX века, чем о Льве Толстом. А в мрачном рассказе «Спать хочется» (1888) измученная хроническим недосыпанием девочка-нянька душит грудного младенца, потому что страшное сужение

сознания оставляет в поле ее внутреннего зрения одну-единственную ясную мысль: причина ее страданий – ребенок, и она не сможет заснуть, пока он кричит.

В качестве примера второй группы (типы и характеры) можно привести рассказы «Художество», «Агафья», «Ведьма», «Шуточка», «Тайный советник», «Тяжелые люди» (все – 1886) и т.д. Образ деревенского пьянчужки, который раз в году купается в блеске своей всеми признанной славы первого мастера по сооружению Иорданской проруби для водосвятия, - отсюда уже немного остается до чеховской же «Скрипки Ротшильда» и до бунинских рассказов о деревне. Как и от деревенского ловеласа, пастуха Савки, или от женского варианта этого типа - чувственной, непобедимо притягательной жены деревенского дьячка, изнывающей в глуши, в одинокой, занесенной снегом хате.

Из далекой молодости героя «Шуточки» всплывает воспоминание: он с девушкой мчится на санках с ледяной горки и вполголоса говорит: «Я вас люблю!» - а потом искоса наблюдает за ее лицом: страх, восторг, сомнения... Оба упиваются: она – этими еле слышными (то ли они были, то ли нет?) признаниями, он – своей властью над ее чувствами... – «А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...»

Потрепанный жизнью вертопрах и бонвиван, почти анекдотически рассеянный и легкомысленный, изображен через восприятие маленького племянника, который разглядывает это невиданное им доселе чудо так жадно и любопытно, что и для читателя этот старый, хорошо знакомый тип тоже становится как бы впервые увиденным («Тайный советник»). Прием «глазами ребенка» Чехов также будет употреблять нередко.

Тяжелая, некрасивая ссора из-за денег разыгрывается между мелким землевладельцем «из поповичей» и его сыном-студентом («Тяжелые люди») – кажется, не столько оттого, что их среда «заедает», сколько из-за несносного характера, который сын тоже унаследовал от отца. – «Кто виноват, кто страдает более, кто менее, Богу известно...». *Социальное* в этом рассказе решительно потеснено *психологическим*: не «бедные люди», а «тяжелые». И таких произведений у Чехова много. «Хмурые люди» - называется один из ранних сборников его рассказов.

Наконец, у молодого Чехова обозначается проблема, которая сохранит свою важность не только в его поздних и даже последних произведениях, но станет одной из центральных в литературе (и жизни) XX века.

31.2. Проблема коммуникации в творчестве Чехова

Технический, социальный и т.п. прогресс (пусть даже скромный) принес с собой новые бытовые феномены, неизвестные или малораспространенные ранее формы «коллективности»: дачники, курортники, пассажиры, земские деятели... Появилось как будто больше почвы для контактов собственно «человеческих», потому что сосед (по даче, вагону и т.п.) может оказаться самый неожиданный. Толпа приезжих отдыхающих на Ялтинской набережной – совсем не та, что неизменная, иерархически скоординированная толпа гоголевского Невского проспекта, - пишет исследователь В.Б.Катаев. Но новых связей в результате не возникает - и не только потому, что «кастовая идея» надежно осела в сознании *мелкого человека* (см. уже упоминавшуюся «Смерть чиновника»). Отчуждение и взаимное непонимание только усиливаются, так как соприкосновение разных людей выявляет наличие культурных, языковых, психологических и прочих барьеров, обеспечивающих изоляцию еще надежнее, чем прежние социальные «табу».

Так, интеллигентный земский врач в рассказе «Неприятность» (1888) не сдержавшись, дает пощечину пьянице-фельдшеру. Ему мучительно стыдно за себя, но он не знает, как с достоинством выйти из положения, как работать дальше с оскорбленным им человеком, как вообще можно воздействовать на него? Извиниться? но люди, с

которыми он работает, примут его извинения только за проявление малодушия, и он утратит всякий авторитет. Он предлагает управе уволить одного из них, привлекает к разбору дела мирового судью... Судья решает дело очень патриархально и просто: требует от фельдшера клятвенного заверения, что тот бросит пьянствовать. И все довольны, кроме доктора: он не может делать вид, что ничего не случилось, не может понять такого отношения к жизни... А окружающие не понимают его переживаний.

Так же и в «Новой даче» (1899) благонамеренная, либеральная супружеская чета обосновывается в деревне, питая наилучшие намерения в отношении местных мужиков. Но те относятся к инженеру и его супруге с недоверием и враждебностью: за их предупредительность, намерениями починить дороги, построить школу – мужикам чудится какой-то подвох. Они на каждом шагу чинят мелкие пакости новым «помещикам», и напрасно инженер упрасивает относиться к ним «по-соседски»: его буквально не понимают. – «Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою», - увещевает он, а кузнец пересказывает жене: «Платить, говорит, надо... Монетой, говорит...». Когда же выведенный из терпения инженер заявляет мужикам: «Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать», - кузнец приходит в восхищение: «Я, говорит, с женой тебя призирать буду. <...> При всех обещал. На старости лет и... оно бы ничего. Вечно бы за них Бога молил...»

«Демократические» контакты разных по воспитанию и жизненным установкам людей принесли с собой только новые проблемы. Конфликты разгораются уже от столкновения не индивидуальных волей, а различных культурных дискурсов и вербальных стратегий. В монографии А.Д.Степанова приводятся характерные примеры речевой неуспешности чеховских героев в различных коммуникативных ситуациях:

- письмо: «Письмо к ученому соседу», «Ванька», «Письмо»;
- извинение: «Смерть чиновника», «В бане»;
- любовное объяснение: «Егерь», «Верочка»;
- жалоба, просьба: «Жалобная книга», «Темнота»;
- беседа: «Толстый и тонкий», «Почта»;
- допрос и показания: «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев», «Беда»;
- запугивание: «Пересолил», «Мечь»;
- исповедь: «Госка», «Огни»;
- проповедь: «Без заглавия», «Новая дача»...

Слова только разобщают людей, вместо того чтобы их соединять. Если возникает искра понимания, связи, - то поверх слов. В замечательном рассказе «На святках» (1900) деревенские старики прибегают к помощи писаря, чтобы отправить весточку в Петербург, замужней дочке; но после первых фраз о поклоне и родительском благословении запас слов у них иссякает. Было столько пережито, передумано - «Но как выразить это на словах? Что сказать прежде и что после?» - И писарь, отставной солдат, начинает изощряться от себя, пересказывая языком «Письма к ученому соседу» военный устав:

«В настоящее время, - писал он, - как судьба ваша через себе определила на Военное Попрыще, то мы Вам советуем заглянуть в Устав Дисциплинарных Взысканий и Уголовных Законов Военного Ведомства, и Вы усмотрите в оном Законе цивилизацию Чинов Военного Ведомства...»

Это удивительное послание дошло до адресата, - но Ефимья прочла только первые его строки. Заливаясь слезами счастливых воспоминаний, она целует сына и приговаривает: «Это от бабушки, от дедушки <...>. Из деревни... Царица небесная, святители-угодники. Там теперь снегу навалило под крыши... деревья белые-белые. Ребятки на махоньких саночках... И дедушка лысенький на печке... и собачка желтенькая... Голубчики мои родные!»

В повести «В овраге» (1900) семья получает письмо от сына, отбывающего срок на каторге. Письмо написано чужой рукой, каллиграфически, даже в стихах. А под стихами –

«некрасивым, едва разборчивым почерком одна строчка: *Я всё болею тут, мне тяжело, помогите ради Христа*».

Тема разобщенности, взаимного непонимания людей может быть у Чехова представлена в различных эмоциональных «ключках».

Комический пафос господствует в ранних юморесках. «Письмо к ученому соседу» (1880), отосланное некоему профессору «отставным урядником из дворян» Василием Семибулатовым, подкупает не только своей грамматикой и логикой, но и тем, как нетрудно вообразить выражение профессорского лица во время чтения этого поразительного послания:

«Вы пишете, что на луне т.е. на месяце живут и обитают люди и племена. Этого не может быть никогда, потому что если бы люди жили на луне то заслоняли бы для нас магический и волшебный свет ее своими домами и тучными пастбищами. Без дождика люди не могут жить, а дождь идет вниз на землю, а не вверх на луну. Люди живя на луне падали бы вниз на землю, а этого не бывает. Нечистоты и помои сыпались бы на наш материк с населенной луны. Могут ли люди жить на луне, если она существует только ночью, а днем исчезает? И правительства не могут дозволить жить на луне, потому что на ней по причине далекого расстояния и недосыгаемости ее можно укрываться от повинностей очень легко...»

Непроходимая глупость бывшего урядника шаржирует на самом деле очень заурадную, широко распространенную ситуацию: человек, рассуждающий о предметах, которые выходят из сферы его компетенции. (Похожий конфликт, только в менее гротескной форме позднее изобразит В.М.Шукшин в рассказе «Срезал!») Невежда – не тот, кто не знает: даже самый образованный человек за всю жизнь может усвоить лишь ничтожную каплю из океана окружающей его информации. Невежда – тот, кто не знает, **чего** он не знает; он судит и рядит о любых вещах, без тени сомнения распространяя на них свой ограниченный опыт. Василию Семибулатову известно, что всякий предмет без поддержки падает на землю; но он никогда не задумывался над тем, отчего это происходит и будет ли происходить то же самое в масштабах космоса. Он привык доверять своим глазам (днем луна исчезает) и авторитету власти, которая автоматически распространяет свое влияние на Солнечную систему, да, пожалуй, и на Вселенную – и вряд ли позволит обитать на луне. Чтобы объяснить ему его заблуждение, требуется для начала просветить его в области школьной физики и астрономии, - но кто и зачем бы взял на себя такой труд? Семибулатов и «ученый сосед» навеки и наглухо изолированы друг от друга.

Потрясающая логика автора письма на каждом шагу дает сбои, но он меняет предметы и точки суждений, даже не замечая того. Взявшись опровергать «ученого соседа», якобы сочинившего, что «человек произошел от обезьянских племен мартышек, орангуташек и т.п.», он аргументирует: у человека был бы тогда «хвост и дикий голос», и его «водили бы по городам Цыганы на показ, и мы платили бы деньги за показ друг друга...». Что цыгане, по этой логике, к людскому роду не принадлежат, понятно; но даже те, кто к нему относится, как-то странно раздваиваются: «Если бы наши прародители происходили от обезьян, то их не похоронили бы на христианском кладбище; мой прапрадед например Амвросий, живший во время оно в царстве Польском, был погребен не как обезьяна, а рядом с абатом католическим Иоакимом Шостаком, записки коего об умеренном климате и умеренном употреблении горячих напитков хранятся еще доселе у брата моего Ивана (Маиора). Абат значит католический поп», - поясняет Семибулатов «ученому соседу», в стремлении привести побольше фактов, которые, как ему кажется, обеляют его прапрадеда от подозрений в обезьянстве. Так же когда-то гоголевский Иван Иванович, доказывая, что он не гусак, ссылаясь на метрическую запись, сделанную при его крещении. Впрочем, герои по-своему правы: главным свидетельством принадлежности их к роду человеческому и вправду являются метрические записи да отсутствие хвоста.

Умственная нищета не позволяет чеховским героям достигнуть взаимопонимания даже в элементарных житейских ситуациях. Дьячок в рассказе «Канитель» (1885) блуждает и не в трех, а всего лишь в двух соснах, не в силах распределить по двум бумажкам имена, поданные для возглашения «о здравии» и «за упокой». Когда на бумажку «о здравии» попадает «новопреставленный младенец Герасим», а «за упокой» - сама подательница, «болящая Федосья», дьячок отчаивается разобраться в этом мудреном деле: «Пушай дьякон разберет, кто здесь живой, кто мертвый; он в семинарии обучался...»

Шедевр лаконизма – «Жалобная книга» (1884) – пестрая смесь досужих «проб пера», оставленных скучающими обывателями, брани, сплетен, доносов... Есть и жалобы, но все это повисает в пустоте без отклика. Немногочисленные записи-«ответы» только сгущают эту пустоту:

«Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно у меня слетела шляпа. И.Ярмонкин».

«Кто писал не знаю, а я дурак читаю».

«Проезжая через станцию и будучи голоден в рассуждении чего бы покушать я не мог найти постной пищи. Дьякон Духов».

«Лопай, что дают...»

«Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей. За начальника станции Иванов 7-й».

«Хоть ты и седьмой, а дурак».

Это смешно, и только. Отсутствие человеческого контакта, непонимание коренятся в малоумии и некультурности - и не вызывают сопереживания у читателя. Но постепенно начинают появляться рассказы, где комический элемент потеснен – а то и вытеснен – другим: драматическим, лирическим, даже трагическим. Возникают сложные эмоциональные сплавы.

В рассказе «Злоумышленник» (1885) судят мужичонку, пойманного за откручиванием гаек на железнодорожных рельсах. Следователь пытается объяснить ему, что состав может сойти с незакрепленных рельс, а «злоумышленник» бубнит в ответ: «Мы ведь не все отвинчиваем... оставляем... Не без ума делаем...» - и норовит втолковать следователю собственные резоны: лучше грузила, чем гайка, не найти, а без грузила рыба не пойдет на живца, - разве только шилишпер, да только шилишпер тут не водится... – «Для чего ты мне про шилишпера рассказываешь?» - сердится следователь. – «Чаво? Да ведь вы сами спрашиваете!» - удивляется мужичонка. Ему так и не суждено понять, отчего его не отпускают восвояси по окончании допроса, а отправляют в тюрьму, и он остается в убеждении, что страдает за братнины недоимки: «Кузьма не платит, а ты, Денис, отвечай...». Комизм ситуации здесь заглушен ее драматическим подтекстом: «злоумышленник» самым серьезным образом пострадает от своей темноты, в которой не виноват.

Еще один вариант этого сюжета Чехов создает в рассказе 1887 года «Беда», только героем его станет купец, по недомыслию подписывавший фальшивые ревизионные отчеты. В то время как у Толстого в «Воскресении» (сцена суда над Катюшей) акцент делается на мертвой, механической силе «закона», в чеховском рассказе особенно волнует и вызывает сострадание то, что герой не понимает происходящего, а окружающие реагируют на это непонимание равнодушием и насмешками.

Мужик в рассказе «Темнота» (1887) слезно умоляет доктора, делающего осмотр в арестантской палате, отпустить его брата Ваську: «женатый, и ребяенок есть... <...> Ревма-ревут, ваше благородие!» - Он обещает «отработать», валится в ноги – только мысль о том, что доктор не волен освободить арестантов, никак не хочет внедряться в его сознание: может быть, не только из-за его «темноты», но и оттого, что слишком уж неуютно и холодно человеку знать, что нет такого доброго и могущественного существа, к которому можно было бы обратиться со своим горем и получить милостивое и скорое решение – здесь и сейчас.

Похожий лирический подтекст смутно брезжит в хрестоматийном «Ваньке» (1886). – «Приезжай, милый дедушка... Христом Богом молю, возьми меня отсюда. <...> Пропадающая моя жизнь, хуже собаки всякой...» - Свою горестную жалобу Ванька надписывает знаменитой фразой: «На деревню дедушке» - и, подумав, добавляет: «Константину Макарычу». Его скудный детский опыт подсказывает, что на деревне не один дедушка, зато Деревня в его представлении одна. В пустоту уходят человеческие крики о помощи, не услышать их никаким добрым дедушкам, потому что людям не под силу понять, как мир устроен, и действия их бессмысленны и бесплодны. Этот «экзистенциалистский» оттенок в рассказе первым подметил, кажется, критик Ю.И. Айхенвальд в 1906 году. Но важно подчеркнуть, что это именно оттенок: рассказ не имеет никакого привкуса дешевой аллегии отношений человека с Богом.

И уже вовсе ничего комического не остается в «Тоске» (1886). У старика-извозчика умер сын. Прошла уже неделя, но ему не удалось никому излить душу: «поговорить с толком, с расстановкой». Седоки его обрывают или игнорируют: кому интересно слушать про беды старого Ионы? Извозчика грызет тоска, но его смутное сознание не в силах вычислить ее причин: «И на овес не выездил, - думает он. – Оттого-то вот и тоска. Человек, который знающий свое дело... который и сам сыт и лошадь сыта, завсегда покоен...». Собственное желание поделиться с кем-нибудь горем кажется Ионе имеющим чисто ритуальную природу: надо, принято рассказать о болезни и смерти, о похоронах; «слушатель должен охать, вздыхать, причитывать...». Он не думает о природе и смысле этого ритуала: человеческого контакта, который должен смягчить боль утраты.

Но Ионе не легче оттого, что он не понимает, почему такая тяжесть лежит у него на душе. И исполнить ритуал – хотя бы формально – тоже не удастся. Людям нет до него дела. Наконец Иона заходит на конюшню и начинает рассказывать своей кобыленке о том, что его гложет, применяясь к ее лошадиным понятиям:

« - Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина.

Иона увлекается и рассказывает ей все...»

Равнодушие, холод окружающего героя мира, где он не смог обрести даже той толики иллюзорного сочувствия, которое увидел в лошади, подчеркивается зимним пейзажем «Тоски»: вечерние сумерки и «крупный, мокрый снег».

Контакт в этой группе чеховских рассказов подменяется столкновением, приводит не к сближению, а к конфронтации героев. Тема «Тоски» варьируется во «Врагах» (1887). У доктора Кириллова умирает единственный сын, - и тут же неожиданный посетитель насильно волочит его к своей заболевшей жене. Очень понятен Кириллов, искренне говорящий, что он не способен в своем теперешнем состоянии исполнять врачебный долг; и так же понятен Абогин, у которого свой страх и свое горе, - а обратиться больше не к кому. Но красивые фразы Абогина о высоком призвании врача, о самопожертвовании только раздражают Кириллова: «Я едва на ногах стою, а вы человеколюбием пугаете!»

«Вообще фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных», - замечает повествователь. – «Влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной».

Когда же доктор все-таки приезжает к Абогину, выясняется, что абогинская жена сбежала с любовником. Тот с головой погружается в свое новое несчастье и обиду, а забытый им Кириллов чувствует себя оскорбленным, оплеванным: его грубо оторвали от его горя только для того, чтобы сделать участником какого-то нелепого фарса, а теперь просто игнорируют, как ставшую ненужной вещь. Излияния Абогина кажутся Кириллову пошлыми, оскорбительными, - доказывающими, что с его переживаниями хозяин этого богатого дома не считается. Ни один из героев, поглощенных своей бедой, не способен

почувствовать, что другому тоже несладко, - и скоро они начинают осыпать друг друга бранью.

« - Я врач, вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами», - кричит Кириллов; на что Абогин, в свою очередь оскорбленный, швыряет ему две бумажки и говорит: «Вам заплачено!»

«Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого», - комментирует повествователь. Под напором ненависти «врагов» даже начинают как бы деформироваться окружающие их предметы: озираясь кругом, Кириллов видит виолончель в футляре и кричит: «Играйте на контрабасах и тромбонах, жирейте, как капли, но не смейте глумиться над личностью!» Конечно, он в состоянии отличить виолончель от контрабаса (и тем более от тромбона), но ему хочется побольнее уколоть «врага», сказать что-нибудь обидное, пренебрежительное...

Никто из них не виноват в этой нелепой ссоре – каждого можно понять, хотя они не могут понять друг друга. И автор никого не обвиняет. Он только с грустью размышляет о том, из чего подчас рождается людская ненависть и непонимание. Уезжая из дома Абогина, Кириллов думает уже и не о своем горе, а о людях, живущих «в розовом полумраке и пахнущих духами». И мысли его автор называет несправедливыми и нечеловечно жестокими; в уме Кириллова складывается «крепкое убеждение об этих людях», которых он ненавидит и презирает до боли в сердце.

«Пройдет время, пройдет и горе Кириллова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы», - заключает Чехов. Эта же, видимо важная для писателя мысль повторяется в «Новой даче»: «В их деревне <...> народ хороший, смиренный, разумный, Бога боится, и Елена Ивановна тоже смиренная, добрая, кроткая, было так жалко глядеть на нее, но почему же они не ужились и разошлись, как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором?»

Проблема, поставленная на этом материале Чеховым, шире, чем социальные разрывы и непонимание людей, принадлежащих к разным общественным классам. Герой рассказа «Верочка» (1887) выслушивает признание в любви от девушки, которую сам признает прекрасной, - но не ощущает в себе ничего, кроме сострадания и неловкости. Он не виноват, что не любит, и прекрасно понимает это, но стыд и чувство вины: «из-за него страдает хороший человек» - от этого только растут. Он как будто и объясняет себе свою холодность (в привычных понятиях «человека и среды»): ранней старостью, «приобретенной путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни», - но у читателя создается ощущение, что Чехов не вполне согласен со своим героем и за этими объяснениями есть что-то еще, смутное, не поддающееся словесному выражению...

У Чехова, первого из русских писателей, возникает тема экзистенциальной взаимоотноужденности в том смысле, в каком это стал понимать XX век. Каждый существует как бы наедине с собственной судьбой и не может протянуть другому руку помощи, не может сам дотянуться до чужой руки. Особенно ярко эта тема обозначилась в двух чеховских шедеврах: повести «Скучная история» (1889) и позднем рассказе «Архиерей» (1902).

Важнейшая для Чехова тема впервые выходит из подтекста в маленьком рассказе «Володя» (1887). «Солнечный свет и звуки говорили, что где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтичная. Но где она?» И в поисках ответа на вопрос «где?» люди движутся вслепую.

31.3. Ранняя лирическая проза Чехова. Повесть «Степь»

В рассказе «Счастье» (1887), действие которого происходит в степи... Нет, не происходит: нет там никакого действия, а есть пребывание, созерцание: пасутся отары овец, и пастухи лениво следят за ними, а вокруг полынь, курганы и горизонт без конца... Возникает тонкое, типично чеховское переосмысление образа. Где-то здесь, в необъятных просторах, «счастья много, так много...». И люди искали его, но «так и умерли без счастья». Потому что искали они зарытый в земле **клад**, подобно тому как это делал незадачливый, обмороченный бесовской силой дед в веселой гоголевской повести «Заколдованное место». Только интонация чеховского рассказа совсем иная: задумчивая, щемяще-лирическая. Не случайно чеховские пейзажи так часто сравнивают с левитановскими («Тихая обитель», «Владимирка», «Над вечным покоем»). Объединяет их и символический подтекст образов. Необъятные просторы сопряжены с незадачливой судьбой: «Экая ширь, господи помилуй! Пойди-ка найди счастье!» Повествователь вторит герою: «ни в утре, которое повторялось аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи - ни в чем не видно было смысла». Короленко в очерке «Нирвана» (1914) рассуждает о летаргии духа, овладевающей человеком в степи. И вместе с тем степь у этих авторов прекрасна и приобщает сознание человека к природной и исторической вечности. По известному определению Д.И.Лихачева, это ВОЛЯ = СВОБОДА + ПРОСТОР. Свобода может быть и внутренней (так чувствует, например, Пьер во французском плену); для воли требуется пространство, на котором она может себя осуществить. Степь – самый наглядный, самый полный природный образ воли.

Образ степи, в которой таится человеческое счастье, годом позже развернулся у Чехова в знаменитой повести, о которой М.П.Громов пишет: «Собственно, описание пространства, если оно художественно, поневоле метафорично - оно включает в себе представление о времени и смене времен; великие пространства суть метафоры великой истории». И в то же время в повести Чехова, может быть, с наибольшей - во всей русской литературе - силой изображено то чувство, которое Кюхельбекер и Герцен пытались когда-то определить как чувство душевной тоски и желания, внушаемое только северной (в широком смысле слова) природой. Глубокое внутреннее напряжение, жажда чего-то непонятого определяют настроение повести, особенно в описании надвигающейся грозы. И сам Чехов это отчетливо понимал. В письме к Д.В.Григоровичу 5 февраля 1888 г., в период работы над «Степью», он писал по поводу сюжета (мысль о котором ему подал Григорович): «Самоубийство Вашего русского юноши есть явление специфическое. <...> Необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, сырость столиц, славянская апатия и проч. <...> В З.Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться... Вот что я думаю о русских самоубийцах...»

В пейзажах открытого пространства начинает высвечиваться новая содержательная сторона. Еще недавно понимаемые как наличие множества дорог, теперь они виделись как их отсутствие. «Эта земля, эта равнина, эта вселенная степи <...> может вызвать нигилизм духа, - пишет Р.-Л.Джексон по поводу чеховской повести. - Русский человек <...> должен все время приспосабливаться к дезориентирующему его пространству и нелегкому движению сквозь него». Распахнутый горизонт делает наблюдателя центром «земного круга», но одновременно заставляет человека переживать свое умаление в этом гнетущем просторе. Один чеховский рассказ, действие которого происходит тоже в степи, неожиданно называется... «В родном углу» (1897). Простор, красивое спокойствие «родного угла» сулят будто бы счастье, - но в то же время нескончаемая однообразная равнина пугает юную героиню, «и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто».

Чувство исторического тупика, переживаемое Россией в конце века, рождало впечатление о ложности дорог, которые выбирала страна в своих поисках, - и даже появилось сомнение в том, что выбор не был мнимым с самого начала. Знаменитое полотно В.М.Васнецова «Витязь на распутье» (1882) изображает обширную, тянущуюся до горизонта степь с низким закатным небом и всадника, в раздумье остановившегося у камня. На камне читается надпись: «Как прямо ехать живу не бывати нет пути ни проезжему ни прохожему ни пролетному». Бросается в глаза отсутствие альтернатив (по сравнению с былинным вариантом текста). «Нет пути» - болезненно переживалось нацией.

Степи, равнины, поля, леса, широкие реки, воспетые Гоголем и Тургеневым, - положительное содержание этих образов не отменяется, но корректируется. Изменения, произошедшие в содержании образа открытого пространства от середины до конца XIX века, становятся еще нагляднее, если сопоставить произведения двух русских художников-пейзажистов, выразивших по отдельности характерные настроения каждого из этих двух периодов: И.И.Шишкина и И.И.Левитана. Полотно Шишкина, изображает ли он поле или лес, - гимн русскому приволью. Простор же в картинах Левитана производит двойственное впечатление. Особенно это касается таких полотен, как «Владимирка» (1892) и «Над вечным покоем» (1894). «Каторжные сотни верст» владимирского тракта, по которому шли этапы в сибирскую ссылку, парадоксальным образом соединяют представление о *свободе* (прочное связанное с образом дороги) с представлением о *неволе*.

Еще ранее передал это чувство В.А.Слепцов в очерке «Владимирка и Клязьма» (1861): «... необъятность кругом и над головой, а ветер кажется такую грозную, поглощающей силой, что как будто исчезаешь перед ней. И сознаешь только, что вот что-то движется и заливаешь тебя, и какая-то невозможная для человека власть скрыта в этом движении. Идет ветер громадною, неизмеримою массой, и ничем его не остановишь, и будто видишь даже это движение — мертвое, окоченелое движение.

А дорога лежит впереди скучная, бесприютная... и ей конца тоже не видно; и вдруг она до такой степени опротивеет, что просто бы не глядел на нее, тоска смертная нападет...»

И сама степь тоже «сознает, что она одинока». Через чеховскую степь также проходит дорога, по которой едет бричка (повторение образа «Мертвых душ») - но... «Точно она ехала назад, а не дальше, путники видели то же самое, что и до полудня».

Взгляд повествователя сопровождает фигурку девятилетнего мальчика и часто подключается к его точке зрения: большая часть сцен представлена глазами Егорушки. Его везут «куда-то» в учение – «из N, уездного города Z-ой губернии». Природное пространство и время предельно конкретно, социальное – обобщено, и от него веет тоской. Повесть открывается цепью картин города, они проплывают перед глазами Егорушки: острог с решетками, кладбище, дым кирпичных заводов – образы неволи, смерти, тяжелого труда...

Критика долго не могла определиться с проблемой: как истолковать эту странную бессюжетную повесть. Репутация автора была репутацией сатирика, юмориста, и вдруг – серия степных пейзажей... Критик К.Ф.Головин предположил даже, что бессодержательность жизни и является философской идеей повести, произвольно сцепляющей ряд случайных сцен. Были и попытки опереться на пунктирные социальные мотивы: с мальчиком едут купец и настоятель N-ской церкви, они собираются продавать шерсть на ярмарке. Попутно заезжают на постоялый двор, идут разговоры о местном богаче Варламове, и сам он появляется мимоходом: малорослый серый человечек. Однако ему принадлежат овечьи отары, деньги, земли – сама степь; и в этой несоразмерности есть что-то вызывающее. О нем и говорят, как можно было бы сказать о коршуне: «кружится в этих местах... не упустит...».

Один из персонажей повести с вызовом заявляет: «вся жизнь у него в деньгах и наживе, а я свои деньги спалил в печке. Мне не нужны ни деньги, ни земля, ни овцы, и не нужно, чтоб меня боялись и снимали шапки, когда я еду. Значит, я умней вашего

Варламова и больше похож на человека!» - В этот момент кажется, что рассказ пойдет дальше по «толстовскому» пути: жизнь истинная и неистинная, подлинные и ложные ценности... Но фигура Варламова мелькает и исчезает, а остается степь.

Еще одна важная линия повести – «экологическая». При Чехове начинает уже появляться беспокойство о судьбах природы. В середине века казалось, что масштабы человеческой промышленной деятельности ничтожны и ничем не могут природе повредить, ресурсы ее неисчерпаемы. Это заблуждение уже стало развеиваться, когда Чехов пишет «Степь» и поэтизирует оказавшуюся под угрозой красоту.

Ребенок, глазами которого увидена череда степных пейзажей, становится связующим звеном между природой и человеком – он еще не успел утратить чувство близости к миру, понимание его языка, свежесть взгляда. Степь для Егорушки подлинно одушевлена: она «улыбается» заре; облако «хмурится», подсолнечники «спят»; одинокий тополь на холме вызывает вопрос: «Счастлив ли этот красавец?» - Слышно тихое пение, и Егорушке начинает казаться, что это поет трава, обжигаемая солнцем: «она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...». М.П.Громову этот фрагмент повести напоминает «Слово о полку Игореве»: «Ничить трава жалощами, а древо с тугою к земле преклонилось...». В авторе древнего «Слова...» тоже была жива пра-память, которую люди позднейших времен получают в наследство от предков, но уже теряют, повзрослев.

А Егорушка видит разлохмаченную тучу с «пьяным, озорническим выражением», и чернота на небе «раскрывает рот», чтобы «дыхнуть белым огнем». Гроза предстает живым действием могучего, одушевленного природного существа. К луне тянется грубое, неуклюжее черное лохмотье тучи, «похожее на лапу с пальцами». – «Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо». – Это сравнение – индивидуальное: так услышал отдаленный раскат грома ребенок; его нельзя повторить, оно сильно и выразительно своей единичностью, устанавливает своеобразную интимную эмоциональную связь природы и маленького «наблюдателя». И физическая связь тоже подчеркнута - люди, что называется, «метеозависимы»: перед грозой напрягаются нервы, Егорушка «срывается», кричит на Дымова.

Степь дышит вечностью, древностью – «новых» степей не бывает. Линейное, «человеческое» время малозначимо для природного мира, еле заметно в его существовании. В знойный полдень Егорушке кажется, что с утра прошло уже сто лет: «Не хотел ли Бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?» - Одинокие камни и придорожные кусты издали напоминают человеческие силуэты, в тишине ночи слышен крик неуснувшей птицы, от глубины неба кружится голова, а по пути курганы и каменные бабы отмечают забытые могилы печенегов и половцев. Но это древнее пространство прошито пунктиром современных телеграфных столбов с проволоками. Контрастное столкновение образов рождает лирическую тему повести. Глядя на дорогу, мальчик воображает колесницы, фигуры великанов, которые были бы к лицу этой степи (гоголевское: «здесь ли не быть богатырю, где есть место развернуться и пройтись ему...»).

Однако за подводой шагают не богатыри, а жалковатые люди: у одного козлиная бородка и «губчатая шишка под правым глазом», у другого плоская, как доска, спина и лицо, подвязанное тряпкой: от работы на спичечной фабрике у него распухла челюсть; в голосе и смехе третьего чувствуется «непроходимая глупость»... Ночью они сидят у костра, и подводчику с шишкой хочется спать «что-нибудь божественное», но голос у него застужен, и из груди вырывается только сип... Душа человека еще отзывается на красоту, но потеряла способ выразить себя.

Среди ущербных, покалеченных жизнью подводчиков выделяется чернобородый озорник Дымов, которого то и дело подмывает на злобные выходки. – «Жизнь наша

пропащая, лютая...» - бросает он мимоходом. В одном из своих писем Чехов обмолвился, что таких людей жизнь готовила для революции.

Ночные рассказы у костра – о разбойниках, о жизни в старые времена – вызывают повествователя на замечание: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить». Вся VI глава организована устойчивым мотивом смерти. Закат и звезды наводят на мысли об одиночестве, о равнодушии мира к короткой жизни человека: «приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...» - Слова эти явно принадлежат повествователю, но далее идут воспоминания Егорушки о смерти бабушки; невдалеке от костра стоит могильный крест, и сама трава вокруг него кажется печальней и наводит на мысли: не тоскует ли под крестом душа мертвого человека, хорошо ли ей в степи? И разговор подводчиков переходит на старые, страшные истории об убийствах.

«Степь» отличается сложным сплавом настроений, свойственным лирике. Нечто подобное (только на совершенно ином материале) мы найдем и в повести «Скучная история».

31.4. «Скучная история» Чехова: тема жизненных итогов

Название провоцирующее: читатель предупрежден, что завлекательного сюжета ожидать не приходится. Перед ним монолог-исповедь 62-летнего профессора-медика. Николай Степанович серьезно болен, знает, что жить ему осталось несколько месяцев, и размышляет над тем, как же прошла его жизнь, - с какими итогами он приближается к концу. Вот и все.

«Скучная история» вышла в свет спустя три года после появления толстовской «Смерти Ивана Ильича» и может рассматриваться как своего рода ответ Чехова Толстому. В.Б.Катаева сюжет повести вызвал на параллели с Гете («русский Фауст») и Экклезиастом: в письме Суворину Чехов сам упоминал о внутренней связи поэмы Гете и размышлений древнееврейского проповедника.

«Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, все – суета и томление духа! <...> Во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь. <...> Что будет иметь человек от всего труда своего и заботы сердца своего, что трудится он под солнцем? Потому что все дни его – скорби, и его труды – беспокойство; даже и ночью сердце его не знает покоя. И это – суета!» (Еккл. I: 14, 18; II: 22, 23).

Все пыльный сор да книги! Что мне в них?
И должен ли прочесть я сотни книг,
Чтоб убедиться в том, что в мире всё страдало
Всегда, как и теперь, и что счастливых мало?

(«Фауст», пер. Н.Холодковского)

Чеховский Николай Степанович не очень склонен к рассуждениям «вообще», но отстраненная, какая-то тусклая интонация, с какой он рассказывает о привычной колее своего существования, по своему общему настроению напоминает и Экклезиаста, и Фауста. Толстой видел ужасную ошибку своего Ивана Ильича – «среднего человека» - в жизни, прожитой «для себя», в потребительстве. Герой Чехова такой ошибки не сделал. Напротив: какую бы высокую мерку требований к человеку ни предъявить, он будет ей соответствовать. Николай Степанович не только знаменит – он знаменит заслуженно: он врач, спасавший человеческие жизни, профессор, имеющий учеников, муж и отец. Он самоотверженно служит науке, и даже на пороге смерти судьбы костного мозга интересуют его больше, чем конечная цель мироздания. Николай Степанович – не библейский «лукавый раб»: он в полной мере использовал отпущенный ему талант. И все же это не спасает его от опустошенности и чувства одиночества.

Повесть имеет подзаголовок: *Из записок старого человека*. И это очень важно. Чеховский герой представлен здесь не именитым ученым, даже не человеком, правильно (или, наоборот, неправильно) прожившим свою жизнь, а просто приближающимся к концу земного пути – *старым человеком*. Его положение – удел всякого, перешагнувшего определенный возрастной рубеж. Чехов предупреждал, что не стоит искать «в профессорских мыслях чеховских мыслей». Разумеется, именно такая попытка и была предпринята в первую очередь, и критика уцепилась за признание Николая Степановича:

«Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется **общей идеей, или богом живого человека**.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

«На беду себе написал г-н Чехов эти слова», - заметил П.П.Перцов. Особенно немилостивы к Чехову оказались народники. Еще Н.К.Михайловский (статья «Об отцах и детях и о г-не Чехове», 1890) свысока сожалел, что писатель вместе со своим героем отрекся от «общих идей отцов и дедов» и вот теперь только – с опозданием - спохватился. Это мнение в целом разделял и М.А.Протопопов («Жертва безвременья», 1892), упрекнувший вдобавок Чехова в «противоречии принципов и путанице понятий». П.П.Перцов («Изъяны творчества», 1893) был более снисходителен: не вина Чехова, что не далась ему эта *общая идея*: «он и сам понимает недостаток своего творчества...». И тут же заступает за обиженного Чеховым героя: как это у него «нет ничего», нет «бога живого человека»? – «Да ведь наука-то и будет для него этим богом. <...> А каким же образом и за что получил Николай Степанович свою славу и всеобщее уважение? Нет, воля ваша, г-н Чехов, а уж что-нибудь одно...». Критик искренне полагал, что человек, проживший жизнь с такой пользой и отдачей, как чеховский герой, просто не может на старости лет чувствовать растерянность и пустоту.

Е.А.Соловьев попытался защитить писателя от упреков Михайловского: хорошо уже то, что Чехов ощущает эту тоску по *общей идее* («Антон Павлович Чехов», 1900). В.Л.Кигн («Беседы о литературе», 1891) интерпретировал признание старого профессора как приговор, вынесенный писателем современной интеллигенции, страдающей, по выражению критика, «собачьей старостью». А В.П.Альбов простодушно сожалел о том, что писатель не указал, что именно он сам понимает под *общей идеей*, отсутствие которой столь губительно для личности («Два момента в развитии творчества Чехова», 1903).

Е.А.Ляцкий («А.П.Чехов и его рассказы», 1904) с неудовольствием писал, что для людей, которые хотят жить и знать, для чего они живут, не актуальны размышления «изнервничавшегося, больного старика» «перед раскрытой могилой». По сути, критик поставил Чехову в пример Льва Толстого: если бы Катя (приемная дочь героя «Скучной истории») обратилась за советом и утешением не к отцу, а к Толстому, - возможно, она была бы спасена. Еще более жесток Л.И.Шестов, который использует признание чеховского профессора как уличающий аргумент: если, заболев, он ощутил отсутствие *общей идеи*, - значит, никогда и не было у него никакой идеи, никакого мировоззрения (хотя Николай Степанович, собственно, говорит то же самое: «все, что я прежде **считал** своим мировоззрением...»). Более того, на Шестова страдания героя и их описание производят отталкивающее впечатление и даже вызывают желание «поскорее добить, уничтожить эту жалкую и отвратительную гадину» (!). Умираешь, так умирай прилично, не беспокоя людей: «Если нельзя помочь, то, стало быть, нужно забыть», - резюмирует критик («Творчество из ничего (А.П.Чехов)», 1905).

С.Н.Булгаков – в соответствии с собственным мировоззрением - охарактеризовал историю Николая Степановича как «драму религиозного банкротства» («Чехов как мыслитель», 1904). Однако автора Булгаков отделяет от героя: по его мнению, Чехов обрел для себя пресловутую *общую идею* в своеобразном стоицизме (критик называет его «оптимопессимизмом»): видит торжество зла, но призывает к борьбе. Напротив,

Д.С.Мережковский («Чехов и Горький», 1906) и А.С.Долинин («О Чехове (Путник-созерцатель)», 1914) видят в герое духовный портрет автора, который, по мнению Долинина, всю жизнь жаждал синтеза, но обладал талантом исключительно аналитической природы.

М.Неведомский («Без крыльев», 1906) нашел, что повесть Чехова – «просто» изображение постепенного упадка жизненных сил в больном старике, и вопрос о степени ценности *общей идеи* остается в ней не проясненным. По иронии судьбы, он счел такой результат вытекающим из художественной недоработки автора: Катя, по мнению Неведомского, изображена такой истеричной натурой, что и обладатель самой верной *общей идеи* не нашелся бы, что ей посоветовать.

Критика взвилась недаром: Чехов зацепил больное место. Вся классическая русская литература дорожила «идеями», лелеяла их, видела в них панацею от социальных и моральных недугов. И было крайне соблазнительно привязать душевный кризис героя (а иногда и автора) «Скучной истории» к утрате идейных ориентиров.

И здесь – в отношении к «идеям» – коренилось то новое, что внес в литературу еще молодой тогда Чехов. «Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.? <...> Для меня, как автора, все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их, она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. **Их нужно рассматривать, как вещи, как симптомы**, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их», - писал он А.С.Суворину (17 октября 1889).

С самого начала повести в нее вводится тема не то чтобы раздвоения, а некоего отчуждения: «Есть в России заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер; у него так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты величают его иконостасом...» и т.д. Потом становится ясно, что это говорит о себе – как о другом – сам Николай Степанович. И, описав то, что он называет «своим именем» в науке, герой добавляет: «Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам». Здоровье профессора сдает, и как врач он понимает, что дни его сочтены.

Как бы отделившись от своего имени и от себя самого, Николай Степанович начинает отстраненно видеть привычное движение своей жизни и людей, его окружающих. Чем-то «Скучная история» удивительно напоминает гоголевских «Старосветских помещиков»: большая часть ее протекает в «ежедневном настоящем» времени. Описывается то, что происходит с регулярностью, - каждый день, или месяц, или год. Описывается бесстрастным тоном, как симптомы в истории болезни:

«Как и прежде, по привычке, ровно в полночь я раздеваюсь и ложусь в постель. Засыпаю я скоро, но во втором часу просыпаюсь, и с таким чувством, как будто совсем не спал. Приходится вставать с постели и зажигать лампу. Час или два я хожу из угла в угол по комнате и рассматриваю давно знакомые картины и фотографии. Когда надоедает ходить, сажусь за свой стол. Сижу я неподвижно, ни о чем не думая и не чувствуя никаких желаний; если передо мной лежит книга, то машинально я придвигаю ее к себе и читаю без всякого интереса».

Николай Степанович сохранил всю свою профессиональную наблюдательность, в каждом его слове, в суждениях о вещах и людях чувствуется годами копившийся жизненный опыт (поразительно, что Чехов написал эту повесть от лица старика, когда самому ему не было еще 30-ти лет). Он смотрит, например, на своего друга и замечает, что «улыбаются у него, **как вообще у насмешливых людей**, одни только глаза и брови». Или: мнение о современных литературных новинках формулируется в убийственно лаконичном замечании: «Умно, благородно, но не талантливо; талантливо, благородно, но не умно; или, наконец – талантливо, умно, но не благородно». Замечаний такого рода в повести очень много, - но это не означает, что Чехов намеревался сделать ее сборником

изящных или едких афоризмов. Эти замечания – тоже своего рода «симптомы». Почти обо всем за годы жизни уже составилось у героя определенное мнение. И теперь его анализирующий ум сосредотачивается на природе его отношений с окружающими людьми и обнаруживает то, чего раньше не было (или он этого не хотел замечать, как утверждает Катя). Эти отношения свелись к автоматизму, к набору привычек и конвенциональных, знаковых действий, которые в действительности уже ничего не означают. С каким-то даже недоумением и все той же отчужденностью описывает Николай Степанович, как протекает его общение с коллегами:

«Первым делом мы стараемся показать друг другу, что мы оба необыкновенно вежливы и очень рады видеть друг друга. Я усаживаю его в кресло, а он усаживает меня; при этом мы осторожно поглаживаем друг друга по талиям, касаемся пуговиц, и похоже на то, как будто мы ощупываем друг друга и боимся обжечься. <...> Как бы сердечно мы ни были расположены друг к другу, мы не можем, чтобы не золотить нашей речи всякой китайщиной, вроде: «вы изволили справедливо заметить», или «как я уже имел честь вам сказать» <...>. Затем, когда Егор отворяет дверь, товарищ уверяет меня, что я простужусь, а я делаю вид, что готов идти за ним даже на улицу. И когда, наконец, я возвращаюсь к себе в кабинет, лицо мое все еще продолжает улыбаться, должно быть, по инерции».

Еще более мучительно для Николая Степановича чувствовать, что стена выросла между ним и близкими людьми. Когда-то маленькая дочка приходила к нему по утрам здороваться, и он, целуя ее пальчики, приговаривал: «сливочный... фисташковый... лимонный...», ласково поддразнивая ее пристрастием к мороженому. Эту привычку они сохранили оба, однако ушло то, что наполняло ее смыслом. Он по-прежнему целует пальцы уже взрослой Лизы и бормочет: «фисташковый... сливочный... лимонный...», но чувствует, что в душе «холоден, как мороженое», и ему стыдно.

Фальшь он начинает видеть во всем. Как будто растаяло все содержание жизни, и остались одни пустые ритуалы. Нерадивый студент ноет: «Профессор! Даю вам честное слово, что если вы поставите мне удовлетворительно, то я...»; друг увещевает: «Отчего же не лечитесь? Как можно так? Береженого, милый человек, Бог бережет». В какие-то мгновения прорывается ощущение абсурдности: от чтения важных и глупых псевдоученых статей, от семейных обедов, где присутствует Гнеккер – самодовольный пошляк, глубоко противный Николаю Степановичу: «Жена и прислуга таинственно шепчут, что «это жених», но я все-таки не понимаю его присутствия; оно возбуждает во мне такое же недоумение, как если бы со мною за стол посадили зулуса».

Самое дорогое – работа, лекции – сохранило свою ценность в глазах профессора, но силы у него уже не те: он чувствует, что стал читать хуже, чем раньше, и надо бы покинуть кафедру, – но у него недостает сил отказаться от того, что всегда составляло смысл его существования. Он знает, чувствует, что уходит из жизни, отрывается от живых, уже наполовину оторвался. Посреди лекции ему хочется «протянуть вперед руки и громко пожаловаться». Но жаловаться некому.

И одновременно через тяжелый кризис проходит приемная дочь Николая Степановича, Катя. Ее обманули мечты об актерской карьере, обманула любовь, и перед нею встает перспектива пустых, ничем не заполненных дней. Николай Степанович с болью видит у этой молодой девушки те же мрачные признаки душевного распада, какие начал замечать у себя только в старости: она начинает питать к людям злые чувства и говорить о них злые слова. Он сердечно привязан к Кате, но чувствует, что бессилен ее утешить. Его это угнетает и изумляет: «все мое участие в ее судьбе выразалось только в том, что я много думал и писал ей длинные, скучные письма, которых я мог бы совсем не писать. А между тем ведь заменял ей родного отца и любил ее, как дочь!» Случайно он узнает, что в Катю страстно влюблен его старый друг. Но всё бесполезно: оказывается, недостаточно любить, чтобы суметь помочь.

Последняя встреча героев обнажает это драматическое бессилие. Катя взывает к уму, знаниям, опыту Николая Степановича:

« - Помогите! – рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. – Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?»

- По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

- Давай, Катя, завтракать, - говорю я, натянуто улыбаясь. – Будет плакать!

И тотчас же я прибавляю упавшим голосом:

- Меня скоро не станет, Катя...

- Хоть одно слово, хоть одно слово! – плачет она, протягивая ко мне руки. - Что мне делать?»

- Чудачка, право... – бормочу я. – Не понимаю! Такая умница и вдруг – на тебе! расплакалась...

Наступает молчание».

Наверное, нигде так, как в этой сцене, не удручает нищета слов: они жалкие, ненужные, они ничуть не отражают и не могут отразить того, что творится в человеческой душе. В ответ на вопль о помощи Николай Степанович может только предложить (как щедринский Иудушка!) попить чайку. И вовсе не от бездушия. Он умный, добрый, любящий... Но нельзя жить за другого. И умирать тоже приходится одному. Признания («меня скоро не станет») Катя даже не услышала. Она уходит, и Николай Степанович подавляет желание спросить: «Значит, на похоронах у меня не будешь?» Он смотрит Кате вслед, надеясь, что она обернется на повороте... но нет. - «Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!»

В повести есть сцена странной, тяжелой ночи, когда Николай Степанович внезапно просыпается от гнетущего страха. За окном тихо и лунно, на небе ни облачка, пахнет сеном, - но ужас его не покидает. И в это же время от непонятного страха просыпается его дочь: рыдает, бросается ему на шею. – «Да помоги же ей, помоги! – умоляет жена. – Сделай что-нибудь!» Но что он может сделать? Николай Степанович садится писать ненужный, как он сам понимает, рецепт. А на дворе, в мертвой тишине, воет собака. И вдруг в окошко стучится Катя. Ей тоже, неясно отчего, тяжело и страшно: она не выдержала и пришла.

Профессор мимоходом подбирает подходящее материалистическое объяснение («влияние одного организма на другой»); но автора интересует, конечно, не сам описанный феномен. Страх смерти ступшевывает все разъединяющее; люди, вообще живые существа (у Тургенева есть на эту тему стихотворение в прозе – «Морское плавание») начинают пугливо жаться друг к другу. Ненадолго возникает позабытое переживание общности. Катя просит старого профессора взять у нее деньги, поехать лечиться: «все лицо озаряется, как светом, знакомым, давно невиданным выражением доверчивости». Но тот отказывается: «Деньги твои теперь для меня бесполезны». И приоткрывшаяся было щель снова замыкается:

« - Извините... - говорит она, понизив голос на целую октаву. – Я понимаю вас... Одолжаться у такого человека, как я... у отставной актрисы... Впрочем, прощайте...»

Именно сейчас Катя понимает своего приемного отца меньше, чем когда бы то ни было. Как будто в насмешку, призрак понимания, контакта возник, чтобы развести людей уже навсегда.

За полвека до А.Камю («Посторонний») и Ж.-П.Сартра («Тошнота») Чехов описал трагическое экзистенциальное одиночество человека перед лицом смерти, обнажающее, как он теперь понимает (или это ему кажется?), что он был не менее одинок перед лицом жизни.

31.5. «Рассказы прозрения» и особый характер чеховских финалов

Произведения, которые В.Б.Катаев обозначает как «рассказы прозрения», эпизодически появляются уже у раннего Чехова, хотя на видное место они выдвинулись только к концу 1880-х гг.

Тема прозрения была старой, даже избитой. И поначалу она выглядит у Чехова достаточно традиционно. Девушка в рассказе «Трагик» (1883), очарованная гастролями театральной труппы, становится женой трагического актера. Требуется немного времени, чтобы она поняла, как мало общего между человеком, за которого она вышла замуж, и его сценическими героями. В рассказе «Слова, слова и слова» (1883) скучающий бездельник читает мораль уличной девушке, так что ей кажется – увы, всего лишь на мгновение, – что он тронут ее печальной судьбой.

Постепенно тема жизни, возвращающей всё на свои места, получает характерное чеховское звучание. Если в вещах, подобных «Трагику», развязка неожиданна лишь для героев, но не для читателя, то позднее и читателя захватывает иллюзия (всего лишь иллюзия), что отныне все будет по-другому. Определяющий жанровый признак чеховской новеллы – не занимательность сюжета, а неожиданность развязки, разрушающей, казалось бы, оправданные ожидания. В.Б.Катаев характеризует тексты этого типа при помощи оппозиции: *казалось – оказалось*.

Рассказ «Знакомый мужчина» (1886) описывает печальную страницу жизни «прелестнейшей Ванды» (по паспорту – Настасьи Канавкиной). Она только что вышла из больницы, кончились деньги, нет ни шляпы, ни туфель, без которых не пустят в ресторан... Попытка перехватить что-нибудь у «знакового мужчины» заканчивается полным фиаско, и Ванда в отчаянии бредет по улице. Что-то произошло с ней: она стыдится сейчас уже не своей бедности, а жизни, которую ведет; думает об оскорблениях, «какие она переносила и еще будет переносить завтра, через неделю, через год – всю жизнь, до самой смерти...». И шепчет: «Как ужасно, Боже мой!»

До этого места рассказ развивается по гаршинско-толстовской «схеме» («Надежда Николаевна» и еще не написанный роман «Воскресение»). И вдруг – резкий поворот: последний абзац лаконично сообщает, что на следующий день она танцевала в ресторане в новой модной кофточке, красной шляпе и туфлях бронзового цвета. – «И ужином угощал ее молодой купец, приезжий из Казани». *Казалось*, что пережитое страдание станет для героини началом душевного переворота. *Оказалось* – ничего подобного. Мало прозреть, недостаточно испытать боль, для того чтобы дальше всё пошло по-другому.

Герой «Кошмара» (1886), молодой земский деятель Кунин, брезгливо косится на деревенского священника отца Якова: на его неприличную, как кажется Кунину, жадность, служебную нерадивость... И вдруг открытие: отец Яков с семьей живет на гроши, как и вся деревенская «интеллигенция», – в нищей деревне и священник, и дьякон, и врач с женой, по сути, голодают. Кунин делает было рывок – помочь, поддержать, – и тут вспоминает, что уже накатыл на отца Якова донос архиерею... – «Так **началась и закончилась** искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и не рассуждающих людей», – заключает автор. Там, где у другого писателя (прежде всего того же Толстого) было бы **начало**, толчок к новой жизни, новой деятельности, – у Чехова **конец**. – «Суждены нам благие порывы, / Но свершить ничего не дано...» – каялся в «Рыцаре на час» Некрасов. Эти строчки можно было бы сделать эпиграфом к «Кошмару», если бы Чехов имел вкус к эпиграфам.

По печальному поводу – трагическая гибель Гаршина – был написан рассказ «Припадок» (1889), помещенный в сборнике памяти покойного писателя. И здесь, как отмечал сам Чехов, он написал портрет человека «гаршинской складки», то есть не

«сытого и нерассуждающего», как персонаж «Кошмара», а неподдельного идеалиста с чутким сердцем и большой совестью. Изменится ли от этого что-нибудь?

В прекрасный, чистый, снежный зимний вечер двое студентов тащат своего приятеля Васильева к проституткам, и один из них поучает: «Пожалуйста, без философии! Водка дана, чтобы пить ее, осетрина – чтобы есть, женщины – чтобы бывать у них, снег – чтобы ходить по нем». И выходя из публичного дома, герой, потрясенный зрелищем человеческого падения, опять попадает в это ленивое, медленное кружение снежных хлопьев: «И как может снег падать в этот переулочек! – думал Васильев. – Будь прокляты эти дома!»

Он представлял себе «падших женщин» по Евангелию и романам Достоевского. Увидел же он вульгарных накрашенных девок в аляповатых интерьерах: диваны, рояль, дрянные картинки и зеркала в позолоченных рамах... И все, что он слышит от этих женщин, сводится к просьбам «угостить» то портером, то лафитом. На каждом лице – «только тупое выражение обиденной, пошлой скуки и довольства».

Васильева шокирует равнодушие окружающих (как шокировало оно несчастного Гаршина). Захлебываясь гневом, он обличает своих приятелей как убийц, содействующих сначала нравственному, а затем и физическому уничтожению этих несчастных женщин, поддерживая их «бизнес». Он лихорадочно перебирает в уме возможные пути их спасения: швейные мастерские (Чернышевский!), законный брак... Но даже если он женится на одной из этих несчастных, даже если убедит приятелей последовать его примеру, - куда девать остальных? А между тем ряды проституток пополняются изо дня в день. Нет, - решает Васильев: единственный выход – апостольство. Встать на углу этого проклятого переулка и обращаться к прохожим, взывать к их совести... Но здравый смысл подсказывает ему, что ничего из этого не выйдет.

Утром приятели застают его больным, полубезумным. Он рыдает, молит о спасении. Его везут к врачу; и наконец, выплакавшись, он рассматривает выписанные рецепты. Тяжесть на сердце постепенно тает; он мало-помалу успокаивается и лениво плетется к университету.

Такая развязка резко отделяет чеховский «Припадок» от назидательных произведений Гаршина и Толстого, чьи герои, единожды прозрев, уже не могут успокоиться: они падают под тяжестью своего открытия или переламывают жизнь. Между тем чаще всего (и об этом речь у Чехова) самые потрясающие прозрения лишь на минуту озаряют сумерки рутинного существования: сегодняшние благие намерения и клятвы на завтра развеиваются, как пыль на ветру. Ломать жизнь – тяжело, неудобно; и мощный инерционный механизм, встроенный в подсознание человека, успешно предают забвению неприятную, шокирующую правду. Это так даже в отношении чутких, совестливых людей, и тем более – когда открытие сваливается как снег на голову заурядного человека. Например, в рассказе «Княгиня» (1889) героиня великодушно «прощает» доктора, самым неделикатным образом просветившего ее относительно природы ее благотворительских побуждений; да и сам доктор рад взять назад все, что наговорил в приливе раздражения: как-никак, ссориться с благотворительницей – себе дороже...

«Рассказ неизвестного человека» (1893) строится как повесть-исповедь анонимного героя. Из прозрачных недомолвок в начале можно заключить, что это, очевидно, народник-нелегал, под вымышленным именем поступивший в лакеи к петербургскому чиновнику Орлову, чтобы иметь возможность подобраться к его отцу, известному государственному деятелю.

Герой выключен из контекста привычной для него жизни и погружен в иной, совершенно для него новый. Работа, утомительная физически, но не занимающая его сознания, оставляет время для размышлений. И *неизвестный* начинает ощущать, что есть своя прелесть в тихой, спокойной жизни; начинает мечтать о ней. Он списывает свое утомление на разгорающуюся чахотку.

Между тем положение его в доме Орлова достаточно щекотливое. *Неизвестный* принадлежит к тому же сословию, что и сам Орлов, но вынужден выдавать себя за простолюдина. Хозяин и его гости, не обвиняясь, говорят при нем по-французски. Но он-то понимает все их разговоры и невольно оказывается в неприятной роли соглядатая, свидетеля чужой частной жизни, в которую не имел намерения вторгаться.

В этот момент с Орловым случается несколько комичная катастрофа. Его любовница Зинаида Федоровна бросает мужа и переезжает к своему кумиру, даже не заметив, в какое замешательство привело Орлова ее появление. Ей кажется само собой разумеющимся, что любовник так же мечтает о неразлучном существовании, как она сама.

« - Зинаида Федоровна в простоте сердца хочет заставить меня полюбить то, от чего я прятался всю жизнь, - жалуется Орлов приятелям. – Она хочет, чтобы у меня в квартире пахло кухней и судомойками; ей нужно с шумом перебираться на новую квартиру, разъезжать на своих лошадях, ей нужно считать мое белье и заботиться о моем здоровье; ей нужно каждую минуту вмешиваться в мою личную жизнь и следить за каждым моим шагом, и в то же время искренно уверять, что мои привычки и моя свобода останутся при мне...» - Наполовину в шутку, наполовину всерьез Орлов винит в своей беде Тургенева, чьи романы внушили Зинаиде Федоровне убеждение, что «честно мыслящая девица» должна идти за любимым на край света, - впрочем, «весь свет со всеми своими краями помещается в квартире любимого мужчины». – «Всю жизнь отрекшись от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы, и вдруг... <...> Уверю честным словом, что я вовсе не герой <...>, но мне не верят. <...> Должно быть, в самом деле у меня в физиономии есть что-нибудь геройское», - сетует злосчастный любовник.

Приятель советует объясниться с Зинаидой Федоровной, но и этот путь закрыт. – «Это не жизнь, а инквизиция. Слезы, вопли, умные разговоры, просьба о прощении, опять слезы и вопли <...>. Можно смело говорить какую угодно правду человеку самостоятельному, рассуждающему, а ведь тут имеешь дело с существом, у которого ни воли, ни характера, ни логики. Я не выношу слез, они меня обезоруживают...»

Если бы чеховская повесть не выходила за пределы нравоописательной зарисовки, она была бы отличной иллюстрацией психологического конфликта между мужским и женским взглядом на любовь. Но автор идет далее. *Неизвестный*, наблюдая изо дня в день, как Орлов обманывает Зинаиду Федоровну, как отбрасывает последние церемонии в обращении с надоевшей любовницей, - проникается сочувствием к бедной женщине, которая не может даже пожаловаться, что обманута, ибо, как замечает (в общем-то, справедливо) Орлов, это сама она обманулась.

Неизвестного невольно захватывают эти перипетии чужой драмы, - и тут он внезапно натывается на случай, который раньше, когда поступал на это место, расценил бы как редкую удачу. К Орлову приходит отец, тот самый государственный деятель, который и был нужен герою для каких-то его (террористических?) видов. Не застав сына дома, он садится писать ему записку. А *неизвестный* стоит сзади и понимает, что такого везения больше не будет: употребить немножко силы, потом сорвать часы, для видимости ограбления, и уйти черным ходом. Но в своей душе он не может найти ни капли прежней ненависти. Ему нет дела до этого человека. И когда старый Орлов уходит, герой отдает себе отчет в том, что его пребывание в этом доме утратило всякий смысл. Если ему еще чего-то хочется, то просто жить, и еще – спасти эту бедную женщину.

Неизвестный разоблачает свое инкогнито перед Зинаидой Федоровной, открывает ей глаза на поведение Орлова и вместе с ней покидает его дом. Но пережитое Зинаидой Федоровной потрясение разрушило лишь ее отношения к Орлову: оно не затронуло ее веры в «необыкновенных людей». Сейчас таким человеком в ее глазах предстал уже *неизвестный*. Однако она видит в нем то, чем он был раньше, - не то, что он есть теперь. Когда Зинаида Федоровна не может больше скрывать от себя, что и здесь она обманулась, - ей больше не для чего жить.

Конец повести не реализует ни одну из возможных развязок, подразумеваемых ее началом (*казалось – оказалось*). Бывший террорист остается с чужим новорожденным ребенком на руках, и единственное, что сейчас его еще волнует, - судьба малышки, которую необходимо как-то пристроить. Таким образом, оба главных героя повести - хотя и с неодинаковыми для себя последствиями - переживают разрушение иллюзорного отношения к жизни. По выражению В.И.Камянова, «Рассказ неизвестного человека» есть прежде всего рассказ о неизвестности человека самому себе.

Изображенный Чеховым мир переживает кризис, заражен неблагополучием сверху донизу. Ощущение утраты смысла по-своему переживают и «верхи», и «низы» общества. И хотя чеховским героям не под силу изменить жизнь, однако это мучительное состояние хотя бы указывает на присутствие в них высших духовных запросов, отчего эти в общем-то невеселые истории не оставляют впечатления полной безнадежности. В рассказе «Бабье царство» (1894) выведена молодая женщина, которую дядюшкино наследство еще в детстве вырвало из рабочей среды, сделало богачкой и владелицей фабрики. Но она тяготится своим нелепым богатством, чувствует себя каким-то лишним, ненужным приложением к унаследованным деньгам, к фабричному делу, которого не знает и не любит, но почему-то с него кормится. Она пытается заняться благотворительностью, но сама остро чувствует, что ее попытки фальшивы и беспомощны, что деньги она разбрасывает вслепую. У Анны Акимовны зарождается мечта: стать женой хорошего, полезного человека - старшего рабочего Пименова. Пименов симпатичен ей, и она даже делает первые робкие шаги, - но все разбивается о глупый смех лакея Мишеньки, который принял ее слова о сватовстве за необычайно остроумную шутку: «Посадить бы его <Пименова> давеча обедать с Виктором Николаевичем и с генералом, так он помер бы со страху. <...> Он и вилки, небось, держать не умеет». И эти слова открывают перед Анной Акимовной всю ложность ее положения. Мечты ее о браке, возможно, и возвышенны, и благородны, - но это не делает их менее нелепыми, потому что ничтожные, заурядные люди, в чьем обществе она обедает ежедневно, ближе ей, чем Пименов, не умеющий держать вилки. Последнее слово – не за ее красивыми мечтами, а за пошлым замечанием лакея. И это как-то особенно обидно.

Своеобразную пару к «Бабьему царству» образует повесть «Моя жизнь» (1896). Если Анна Акимовна поднялась вверх по социальной лестнице и не нашла там ни счастья, ни даже удовлетворения, то Мисаил Полознев в «Моей жизни» спускается по ней вниз, причем – добровольно. Сын архитектора, к ужасу своего отца и к соблазну для всего города, делается маляром. Его душит узость, бездарность, нечистота провинциальной жизни. – «Пусть я виноват, - говорит он в ответ на возмущенную речь отца, - но зачем же эта ваша жизнь, которую вы считаете обязательной и для нас, - зачем она так скучна, так бездарна, зачем ни в одном из этих домов, которые вы строите вот уже тридцать лет, нет людей, у которых я мог бы поучиться, как жить, чтобы не быть виноватым? <...> Город лавочников, трактирщиков, канцеляристов, ханжей, ненужный, бесполезный город, о котором не пожалела бы ни одна душа, если бы он вдруг провалился сквозь землю».

Но и сойдя «вниз», Мисаил не чувствует победительного торжества. Ценой многих страданий и неприятностей он завоевал себе некое подобие уважения среди обывателей даже в своем «презренном» малярном звании. Но это, пожалуй, единственное завоевание героя. Семейная жизнь его не сложилась, и труд, хотя и честный, не приносит большого удовлетворения. Очевидно, ни место в обществе, ни перемещение с одного места на другое, предположительно более достойное, не могут обеспечить чеховским героям желанный душевный комфорт.

Прозрение не является привилегией интеллигентных персонажей. В «Скрипке Ротшильда» (1894) его переживает герой самый неподходящий: гробовщик Яков Бронза, способный, на первый взгляд, только к вечному высчитыванию своих настоящих и мнимых «убытков». В графу убытков попадают и больные, умершие в другом городе, и

праздничные дни, когда нельзя работать, и даже гроб, сделанный Яковом для собственной жены, ценой в 2 рубля 40 копеек, но за который, понятно, ему никто не заплатит.

И однако этот угрюмый и скупой, совершенно бессердечный по видимости человек наделен по воле автора неожиданным и вроде бы совсем не идущим к нему талантом музыканта – скрипача. Из всех музыкальных инструментов за скрипкой, пожалуй, закрепились самая романтическая «репутация». Ее естественно видеть в руках вдохновенного бледноликого артиста с отрешенным взглядом, но в руках скупердяя-гробовщика?!

Чехову важно оставить за своим героем этот духовный резерв, чтобы подчеркнуть, что человек не исчерпывается ни своей социальной, ни психологической, ни какой бы то ни было еще ролью. Любовь к скрипке позволяет Якову, несмотря ни на что, оставаться человеком. И сами неостывающие мысли об убытках неожиданно направляются в новое русло. Он начинает недоумевать, отчего жизнь его «прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря»? Зачем люди срубили березняк и сосновый бор? Зачем пропадает даром богатая река? Зачем он всю жизнь тиранил свою «старуху»?

«Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

И, умирая, Яков неожиданно для себя самого завещает свою драгоценную скрипку бедному смешному еврею, с которым иногда играл в оркестре и которого всегда презирал и третировал.

За три года до выхода толстовской повести «Отец Сергей» Чехов написал рассказ, герой которого тоже попадает в ловушку собственной фарисейской гордыни и малопомалу начинает поклоняться лишь собственной праведности. Глаза открываются у него только после того, как он совершает грех (тот же, что совершит и отец Сергей); и он смиренно принимает урок. Этот рассказ называется «Убийство» (1895). Но, в отличие от повести Толстого, история Якова в «Убийстве» никак не исчерпывает сюжета. Более того, она включена в сюжет только мимоходом, в качестве рассказа героя: он преследует поучительную цель, но этой цели не достигает. Слушателям неинтересно повествование Якова, и собственный его двоюродный брат, которого он пытается предостеречь от такой же ошибки, лишь раздражается, выслушивая его надоедливые поучения и попреки. Наконец неприязнь достигает такой степени, что Матвей в порыве гнева убивает брата и попадает на каторгу.

И там, на каторге, узнав многих людей, нагнав себя на чужие страдания и настрадавшись сам, Матвей, «как ему казалось» (очень типичная чеховская оговорка!), узнает наконец настоящую веру. Но об этом сказано как бы между прочим, а главное все равно непонятно и рождает мучительный вопрос:

«Всё он уже знал и понимал, где Бог и как должно ему служить, но было непонятно только одно, почему жребий людей так различен, почему эта простая вера, которую другие получают от Бога даром вместе с жизнью, досталась ему так дорого, что от всех этих ужасов и страданий, которые, очевидно, будут без перерыва продолжаться до самой его смерти, у него трясутся, как у пьяницы, руки и ноги? <...> ... И хотелось жить, вернуться домой, рассказать там про свою новую веру и спасти от гибели хотя бы одного человека и прожить без страданий хотя бы один день».

Чехов дистанцируется здесь от своего персонажа не только этим «казалось». То, о чем мечтает сейчас Матвей, уже попытался сделать его брат: «спасти от гибели хотя бы одного человека». Но он не спас, а погубил – и его, и самого себя. И рассказ завершается не размышлениями героя, а нейтральным описанием от повествователя, намеренно не несущим никакой «идеологической» нагрузки: «Было слышно, как на пароходе убрали якорную цепь. Дул уже сильный, пронзительный ветер, и где-то вверху на крутом берегу скрипели деревья. Вероятно, начинался шторм».

Чеховские рассказы не предлагают рецептов спасения, ответов на вопросы: напротив, ставят вопросы новые. В развязках нет идеологической завершенности, часто – даже завершенности сюжетной. Это развязки-перемены, развязки-многоточия, где отсутствует какая бы то ни было окончательность. Молодой следователь Лыжин, приехавший в глухую деревню для расследования самоубийства («По делам службы», 1899), в какой-то момент неожиданно отчетливо осознает, что желать для себя светлой и счастливой жизни посреди людей, на которых жребий взвалил все самое темное и тяжелое, – «значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой». Но к чему приводят его эти новые мысли, и приводят ли к чему-нибудь – этого мы из рассказа не узнаем.

Типична в этом отношении и знаменитая «Дама с собачкой» (1899). Банальный курортный роман перерастает в настоящее чувство неожиданно для обоих героев, а особенно для Гурова, который с изумлением открывает для себя, что «только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил по-настоящему – первый раз в жизни». Он отыскивает Анну Сергеевну, – но Чехов и здесь подчеркнул отсутствие разрешенности их положения. Последний абзац «Дамы с собачкой» снова открывает некую отдаленную перспективу:

«И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

Пустота жизни открывается чеховским героям по-разному и с разными результатами. В рассказе «Именины» (1888) это чувство приходит к молодой женщине после неудачных родов; в «Ворах» (1890) – к уездному фельдшеру, позавидовавшему яркой, насыщенной, как ему представляется, жизни бандитов, в чью избу он случайно завернул во время метели. «В родном углу» (1897) его испытывает девушка-институтка, вернувшаяся в родовое гнездо, чтобы томиться от ничегонеделания. В «Случае из практики» (1898) доктор приезжает к занемогшей дочери фабриканта, наследнице огромного состояния, – и ему понятно, что ее давит тяжелая хандра, что единственный, кто счастлив здесь, рядом с этой фабрикой, – это глуповатая пожилая гувернантка. – «Работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру». – «Но это так кажется, она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь все делается, – это дьявол», – размышляет доктор. Практически одновременно с А.И.Куприным (повесть «Молох» напечатана в 1896 году) здесь появляется образ бездушной, жестокой силы, которая непонятно отчего присвоила себе право владеть людьми и поглощать их жизни.

Другая параллель Чехову – И.А.Бунин. Бунинские повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911) есть развитие темы русской деревни, какой ее увидел Чехов: «Бабы» (1891), «Мужики» (1897), «В овраге» (1900).

«Бабы» – чеховская версия сюжета, использованного в «Грозе» и «Леди Макбет Мценского уезда», только с иначе расставленными акцентами. Мерилом оценки нравственного «климата» народной жизни становится женская судьба, как бы в соответствии с известным тезисом о том, что любое общество цивилизовано ровно настолько, насколько гарантированы в нем права женщины. В центре рассказа – ужасная история несчастья и гибели Машеньки, полюбившей «от мужа» другого человека. Эту историю рассказывает сам машенькин соблазнитель, и самое в ней потрясающее – то искреннее фарисейское негодование, с которым он клеймит женскую неверность и неразумие. Позабавились – и будет, – внушает он Машеньке, – надо покаяться перед мужем, как-никак венчанная жена, Бога надо бояться. – «Как будто мне было внушение от ангела небесного, прочитал я ей наставление и говорил так чувствительно, что меня даже слеза прошибла». – И страшную развязку машенькиной истории он комментирует в том же нравоучительном тоне: «Допрыгалась баба, наказал Бог...»

Лейтмотивом деревенской темы у Чехова является образ физической нечистоты, нравственной пустоты или ожесточения, нигилизма. – «Грех так грех, а лучше пускай гром убьет, чем такая жизнь...» - Так преломляется образ «грозы». Впрочем, даже само понятие греха смутно. В «Мужиках» религиозность сводится к запрещению в пост есть скоромное, но детей не учат молиться, ничего не говорят им о Боге. Все любят Священное писание, - «но не было книг, некому было читать и объяснять». (Еще в 1879 году в одной из деревень Новгородской губернии по приговору мирской сходки публично сожгли женщину, обвиненную в колдовстве.)

Бедность, темнота, пьянство, грязная брань и побои, какая-то равнодушная и привычная жестокость – так выглядит «свободная» от крепостного права деревня. Развеялись только старые робкие надежды - вот от них-то мужики подлинно освободились. И последним свидетельством неизменившейся жизни звучит неизменный вопрос: кто виноват?

« - **Земство, - говорил Осип. – Кто ж?**

- Известно, земство.

Земство обвиняли во всем – и в недоимках, и в притеснениях, и в неурожаях, хотя ни один не знал, что значит земство. <...>

Поговорили о том, что Бог не дает снега: возить дрова надо, а по кочкам ни ездить, ни ходить. Прежде, лет 15-20 назад и ранее, разговоры в Жукове были гораздо интереснее. <...> Говорили о грамоте с золотой печатью, о разделах, о новых землях, о кладях, намекали на что-то; теперь же у жуковцев не было никаких тайн, вся жизнь была как на ладони, у всех на виду, и могли они говорить только о нужде и кормах, о том, что нет снега...

Помолчали. И опять вспомнили про кур и овец, и стали решать, кто виноват.

- **Земство! – проговорил уныло Осип. – Кто ж!»**

Обсуждение проблемы оказывается мнимым, оно замыкается «в кольцо». От чего жуковцы отталкиваются, к тому они и приходят: к обвинению того самого земства, про которое ни один не ведает, что оно такое.

Герои повести «В овраге» - семейство Цыбукиных, зажиточных мещан села Уклеева. Они-то уж не страдают от бедности. Молодая невестка Липа, недавно вошедшая в семью, простодушно восхищается: «У них варенья много – четыре банки. <...> Богато живут. Чай с белой булкой; и говядины тоже сколько хочешь». Впрочем, у Цыбукиных не только варенье: есть у них и лавка, они торгуют лесом, имеют землю, где собираются ставить кирпичный заводик. Но ради этого самого заводика вторая невестка, Аксинья, убивает новорожденного сына Липы, убивает прилюдно, на глазах у матери. И эта публичность преступления – может быть, самое страшное. Во «Власти тьмы» Толстого зло еще пряталось, ползло по углам. Здесь оно спокойно, нагло себя утверждает. На похоронах ребенка Аксинья, нарядная и напудренная по торжественному случаю, кричит на плачущую Липу и приказывает ей убираться из дома. – «Завтра чтоб и духу ее тут не было!» - распоряжается она и, **засмеявшись**, направляется в лавку.

Старший сын Цыбукиных, сыщик Анисим (позднее сосланный на каторгу за фальшивомонетничество) как-то между прочим, нечаянно «озвучивает» ту самую формулу, которая составляла идеологическое ядро рассуждений Ивана Карамазова:

« - Да и откуда мне знать, есть Бог или нет? Нас с малолетства не тому учили <...>. И старшина тоже не верит в Бога, - продолжал он, - и писарь тоже, и дьячок тоже. А ежели они ходят в церковь и посты соблюдают, так это для того, чтобы люди про них худо не говорили, и на тот случай, что, может, и в самом деле Страшный суд будет. <...> Я так, мамаша, понимаю, что все горе оттого, что совести мало в людях. <...> Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. **И вся причина, потому что не знают, есть Бог или нет...»**

Но это внезапно вырвавшееся рассуждение никак не акцентировано, растворяется в потоке других реплик и событий. Налицо тоже своеобразный «полифонизм», хотя

совершенно иной природы, чем у Достоевского. У того всякая идея обладала собственной значительностью; у Чехова же они уравниены в правах именно своей «приглушенностью».

Все эти произведения – «Бабы», «Мужики», «В овраге» - завершаются образом дороги. Он отчасти смягчает мрачное впечатление от нарисованной картины и намекает на некую незавершенность судьбы этих людей.

Чехов часто навлек на себя обвинения в общественном индифферентизме. Н.К.Михайловский в своей оценке использовал название чеховского же рассказа: «холодная кровь». Его шокировала видимая равновеликость наблюдаемых писателем фактов: «Вон быков везут, вон почта едет, колокольчики с бубенчиками пересмеиваются, вон человека задушили, вон шампанское пьют», - возмущался критик («Об отцах и детях и о г-не Чехове», 1890).

Между тем личный вклад Чехова в русскую общественную жизнь сравним разве только с деятельностью Льва Толстого. Он совершенно безвозмездно исполнял обязанности земского врача, боролся с эпидемиями, дважды (в 1891-92 и 1898 г.г.) организовывал помощь голодающим крестьянам, участвовал в переписи населения (и получил за это медаль), на собственные средства построил три школы. За свою деятельность в области народного просвещения Чехов был пожалован орденом св. Станислава. А в 1890 году он по собственной инициативе предпринял поездку на «каторжный» остров Сахалин для сбора сведений о жизни ссыльных поселенцев. Исключительную личную отзывчивость Чехова, его неизменную доброжелательность отмечали все знавшие его люди.

Упреки в безразличии, «холодной крови» подкреплялись только непонятным для критики (особенно народнической) нейтральным тоном, когда речь в чеховской прозе заходила о так называемой «злобе дня». «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно», - писал Чехов издателю А.С.Суворину (1.04.1890). Так же некогда Пушкин игнорировал претензии толпы: «О чем бренчит? Чему нас учит?..» («Поэт и чернь»)

Нежелание читать прописную мораль, объявлять себе адептом той или иной политико-экономической доктрины вытекало из общего скептического отношения писателя к абстрактным теориям. Не каким-то отдельно взятым, а к теориям как таковым. И в творчестве Чехова эта тема получила самостоятельное значение.

К концу XIX века русская литература располагала уже настоящим цветником всякого сорта и рода идей, из которых многие претендовали на универсальность. И любая из них была доказуема – впрочем, в своей собственной системе координат. Достоевский критиковал рационалистический подход Чернышевского к пониманию человеческой природы, а Короленко энергично доказывал несостоятельность доктрины непротivления злу. Чехов подвел под этой полемикой своеобразную черту. – «Что делать? Куда деваться? Проклятый, назойливый вопрос, на который давно уже готово много ответов и, в сущности, нет ни одного», - признается себе героиня рассказа «В родном углу».

31.6. Теории и жизнь в прозе Чехова («Палата № 6», «Черный монах» и пр.)

Чехов не хотел ничего «провозглашать». Он был равнодушен к довольно популярному у его современников жанру притчи, и почти единственный раз обратился к нему, демонстративно назвав рассказ «Без заглавия» (1888). Вот его сюжет. Старик настоятель монастыря, желая напомнить заблудшим мирянам о Боге, покидает стены обители и уходит в город. Возвращается он вне себя и, задыхаясь от негодования и скорби, рассказывает братии, как погрязли люди в роскоши и разврате, как упиваются наслаждениями, не боясь ни Бога, ни дьявола, ни смерти. Греховная жизнь этих

несчастных расписана в ярких красках. Оцепеневшие слушатели внимают его страстному монологу. Наутро в монастыре не остается никого, кроме настоятеля: монахи сбежали в город. Итак, эффект налицо, но не тот, какой ожидался.

Проповеди, полагал Чехов, не меняют мира по той же причине, по какой его не совершенствуют общие теории. – «Если вы зовете вперед, - заметил он как-то раз, - то нужно указывать направление, потому что, согласитесь сами, монах и революционер пойдут при слове «вперед» в разные стороны». Для него имело очень небольшое значение, **во что** его герои верят, зато было очень важно, **как и кто**.

В рассказе 1886 года «Необыкновенный» солидный, положительный господин приглашает к своей жене акушерку, но возмущается назначенной ценой – пять рублей. – «Вашего мне не нужно, но и лишнее платить я не намерен», - назидательно замечает герой. Повитуха готова уже согласиться на три рубля, но принципы необыкновенного посетителя, как видно, очень ему дороги: он уходит и возвращается только после безуспешных поисков другой акушерки. Но вот, наконец, роды благополучно состоялись, и акушерка поздравляет счастливых родителей.

« - Да, приятно, - говорит Кирьяков, сохраняя деревянное выражение лица, - хотя, впрочем, с другой стороны, чтобы иметь лишних детей, нужно иметь лишние деньги. Ребенок не родится сытым и одетым.

На лице у роженицы показывается виноватое выражение, точно она произвела на свет живое существо без позволения или из пустой прихоти».

Проходя через столовую, акушерка видит, как маленький гимназист, сын Кирьякова, пьет чай, а отец стоит рядом и ровным голосом поучает:

« - Ты умеешь есть, умей же и работать. Ты вот сейчас глотнул, но не подумал, вероятно, что этот глоток стоит денег, а деньги добываются трудом. Ты ешь и думай...»

Испуганная акушерка торопится прочь и уже на улице вспоминает, что забыла получить свои три рубля. Но возвращаться ей не хочется.

Все, что говорит Кирьяков, разумно и справедливо, но тем не менее ненормально – своей полной неуместностью. Чудится, словно говорит не человек, а автомат, выкладывающий заложенную в него программу вне всякой связи с тем, что происходит. Он и в самом деле сражается не столько за рубли, сколько за принципы, но не замечает, во что превратилась жизнь его домашних. История, конечно, скорее юмористическая. Но позже в рассказе «Жена» (1892) Чехов даст анализ этого типа, представив его «изнутри». Инженер Асорин рассказывает об инженере Асорине, о его нескладывающихся отношениях с людьми, притом что он полон лучших намерений и ему вроде бы не в чем себя упрекнуть. Обоих героев – и Кирьякова, и Асорина – жены характеризуют почти одинаковыми словами:

«Необыкновенный»	«Жена»
<p>«Он честен, справедлив, рассудителен, разумно экономен, но все это в таких необыкновенных размерах, что простым смертным делается душно. Родня разошлась с ним, прислуга не живет больше месяца, знакомых нет, жена и дети вечно напряжены от страха за каждый свой шаг. Он не дерется, не кричит, добродетелей у него гораздо больше, чем недостатков, но когда он уходит из дому, все чувствуют себя здоровее и легче».</p>	<p>«Вы прекрасно образованны и воспитаны, очень честны, справедливы, с правилами, но все это выходит у вас так, что куда бы вы ни пошли, вы всюду вносите какую-то духоту, гнет, что-то в высшей степени оскорбительное, унижительное. У вас честный образ мыслей, и потому вы ненавидите весь мир. Вы ненавидите верующих, так как вера есть выражение неразвитости и невежества, и в то же время ненавидите и неверующих за то, что у них нет веры и идеалов; вы ненавидите стариков за отсталость и консерватизм, а молодых – за вольнодумство».</p>

Если в «Необыкновенном» сочувствие вызывало только запуганное семейство, то в «Жене» и сам герой озадачен, даже угнетен пустотой, которую создает вокруг себя, смутно подозревает свою эмоциональную, человеческую бездарность. Поскольку Асорин неглуп, то умом постигает то, чего не может постичь сердцем: он не любит «ни людей, ни жизни», и это бессилие, как в зеркале, отражается даже в его инженерном творчестве: в «ничтожных, конечных, робких и жалких» линиях его проектов. «Правильные» идеалы Асорина, хорошая профессиональная выучка – ничего не стоят без любви. В какой-то момент Асорину удается даже понять, что те мерки, с которыми он подступает к людям, ничего не проясняют в них – напротив, все запутывают.

Самый знаменитый из чеховских рассказов, где этот человеческий тип выведен, – конечно, «Дом с мезонином» (1896). Спор рассказчика, молодого художника, с Лидой Волчаниновой: нужны ли в деревне аптечки и школы? – хотя и занимает большую часть текста, существует, тем не менее, на поверхности, так что сквозь него просвечивает главное: разное человеческое содержание этих героев. Художник критикует народнические идеалы Лиды с позиций уязвимых: то ли утопических («сделайте для них ненужным грубый животный труд»), то ли толстовских («возьмите на себя долю их труда»); притом что сам он ничего подобного делать вовсе не намерен. Но Лида, которая в этом споре, пожалуй, и права, без колебаний разрушает зарождающуюся любовь своей сестры к человеку, посмевавшему оспаривать ее правильные убеждения. Дом с мезонином пустеет, и рассказ обрывается летящим в пространство жалобным призывом: «Мисюсь, где ты?»

Жестокая, тупая самоуверенность, на которой человек основывает свое право вмешиваться в судьбы других людей, позволять или запрещать им любить, не может быть оправдана преклонением даже перед самыми справедливыми теориями. Больше того, она бросает на них тень. Чехову свойственно оценивать людей, а не идеи. Старый перевозчик Семен Толковый («В ссылке», 1892) проповедует свободу от всякой зависимости («могу голый на земле спать и траву жрать»), но свою настоящую окраску этот персонаж получает через то злорадство, с которым он относится к попыткам других людей получить от жизни толику счастья.

Чехов не полемизирует с какими-то конкретными идеями: его беспокоит скорее склонность людей облеплять вещи ярлыками и этикетками, за которыми уже трудно что-либо различить. На минуту-другую зрение может проясниться, но вырваться из инерции привычных суждений не так-то просто. – «Я давеча назвал нашу жизнь счастьем, но это подчиняясь, так сказать, литературным требованиям. В сущности же ощущения счастья еще не было», – мимоходом бросает герой рассказа «Соседи» (1892). И тут же возвращается к своей обычной риторике. А приятель, искоса поглядывающий на него, видит перед собой человека, просто-напросто испортившего жизнь себе, да и любимой женщине в придачу. Кажется, что идеи встроены в героев подобно механизму, отчего действия и слова их начинают отзываться машинообразием. Власич в «Соседях» без конца твердит про свои «честные, светлые минуты»; Лида в «Доме с мезонином» мерным и громким, как граммофон, голосом диктует ученице крыловскую басню.

Среди этих фанатиков и рабов, прикованных к колесницам излюбленных идей, выделяется фигура мученика *идеи как таковой*, что ни день опьяненного какой-то новой манией. Лихарев («На пути», 1886) родился на свет словно специально для того, чтобы поклониться по очереди всем богам. Способность верить Лихарев считает чертой очень русской («Если русский человек не верит в Бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое»). Его комичная и печальная исповедь перед случайной слушательницей начинается с воспоминания, как мать внушала ему в детстве, что «главное в жизни – суп»; как, наслушавшись нянькиных сказок, он пытался вывести домовых с чердака при помощи сулемы...

« - А когда я научился читать и понимать читанное, то пошла писать губерния! Я и в Америку бегал, и в разбойники уходил, и в монастырь просился, и мальчишек нанимал,

чтоб они меня мучили за Христа. <...> Беспокойнейшее было детство, я вам доложу! А когда меня отдали в гимназию и осыпали там всякими истинами вроде того, что земля ходит вокруг солнца, закружилась моя головушка! <...> Как шальной, ходил я по дому, по конюшням, проповедовал свои истины, приходил в ужас от невежества... <...> Но я не долго увлеклся. Штука в том, что у каждой науки есть начало, но вовсе нет конца. <...> Я ударился в нигилизм с его прокламациями, черными переделами и всякими штуками. Ходил я в народ, служил на фабриках, в смазчиках, бурлаках. <...> Был я славянофилом, надоедал Аксакову письмами, и украинофилом, и археологом... <...> Пять лет назад я служил отрицанию собственности; последней моей верой было непротивление злу. <...>

Каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело. <...> Мне теперь сорок два года, старость на носу, а я бесприютен, как собака, которая отстала ночью от обоза. Во всю мою жизнь я не знал, что такое покой. <...> Я изнывал от тяжкого беспорядочного труда, терпел лишения, раз пять сидел в тюрьме, таскался по Архангельским и Тобольским губерниям... вспоминать больно! Я жил, но в чаду не чувствовал самого процесса жизни. Верите ли, я не помню ни одной весны, не замечал, как любила меня жена, как рождались мои дети. <...> Для всех, кто любил меня, я был несчастьем... <...> Ни разу в жизни я умышленно не солгал и не сделал зла, но нечиста моя совесть! <...> Я не могу даже похвастать, что на моей совести нет ничьей жизни, так как на моих же глазах умерла моя жена, которую я изнурил своею бесшабашностью...»

Монолог Лихарева длинный и страстный, полный горечи и самообвинений. Но завершается он панегириком во славу кроткой и многотерпеливой женщины; и ясно, что сейчас он стал адептом новой веры и будет ей служить все с той же исступленной страстью. Меняются его кумиры, но не он сам, и оттого ничего не может измениться в его нескладной судьбе.

Чем более страстно чеховский герой желает осмыслить жизнь, построить какую-то непротиворечивую ее концепцию, где все было бы увязано, тем глубже он запутывается:

« - Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней?

- Страшно то, что непонятно.

- А разве жизнь вам понятна?» («Страх», 1892)

«Палата №6», опубликованная журналом «Русская мысль» в 1892 г., принесла Чехову настоящую славу, но вызвала и бурные споры.

В провинциальную больницу прибыл новый доктор, Андрей Ефимыч Рагин. Ему является удручающая картина: беспорядок, грязь, невежество, воровство. Все это за долгие годы возвело само себя в систему и стоит крепко.

Рагин «чрезвычайно любит ум и честность». Но Чехов идет не от характеристики взглядов героя, а от его натуры. Доктор - человек мягкий и одергивать вороватого зрителя стесняется. На первых порах он усердно взялся за прием пациентов, но скоро понял, что толком обследовать 40 человек с утра до обеда невыносимо; что в самих условиях его труда уже заложена невозможность нести его добросовестно, ибо тратиться на приличное содержание больницы город не намерен.

И вот когда он убедился, что перед ним – настоящие авгиевы конюшни, тут-то и пошла в ход философия. Да, недаром доктор учился в университете! Он вынес оттуда широкий взгляд на вещи и запас мыслей, которые сейчас можно употребить с пользой.

Ничего не бывает без причины: если люди открыли такую больницу и терпят ее у себя, стало быть, это зачем-либо нужно и со временем, возможно, переработается «во что-нибудь путное, как навоз в чернозем». Разве не в этом смысле Гегель когда-то именовал всё действительное разумным? Зачем облегчать страдания, раз уверяют, будто они ведут человека к совершенству? Что будет без них с религией и философией? И великие люди страдали; отчего ж не поболеть какой-нибудь Матрене Савишне, жизнь которой была бы совершенно пуста и бессодержательна, если бы не ее болячки? И вообще, социальное зло

есть продукт эпохи, смерть – законный конец каждого, и всё пустяки в сравнении с вечностью.

Когда Андрей Ефимыч окончательно пришел к этому заключению, ему случилось разговориться с одним из больных: Громовым. Тот не поддержал широких докторских взглядов – совсем напротив; но он образован, неглуп, – и Рагин буквально оживает. Наконец-то собеседник, с которым можно пообщаться, поспорить!

«Покой и довольство человека не вне его, а в нем самом», – уверяет Рагин. За спиной у него – поддержка могучих авторитетов, от Евангелия и стоиков до Льва Толстого включительно. Громов резко, однако как-то очень убедительно огрызается: «Идите, проповедуйте эту философию в Греции, где тепло и пахнет померанцем, а здесь она не по климату». Стоицизм Андрея Ефимыча представляется ему книжным и дешевым: живое существо по природе своей должно реагировать на страдание, а не «презирать» его, тем более что это значило бы презирать саму жизнь:

« – Разве вы страдали когда-нибудь? Вы имеете понятие о страданиях? <...> От природы вы человек ленивый, рыхлый и потому старались складывать свою жизнь так, чтобы вас ничто не беспокоило... <...> Философия, самая подходящая для российского лежебока <...>: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь...» – сердится Громов. – «Страдания презираете, а небось прищепили вам дверью палец, так заорете во все горло! <...> А вот если бы вас трахнул паралич или, положим, какой-нибудь дурак и наглец, пользуясь своим положением и чином, оскорбил вас публично и вы знали бы, что это пройдет ему безнаказанно, – ну, тогда бы вы поняли, как это отсылать других к уразумению и истинному благу».

Здесь у читателя повести может мелькнуть мысль, что Чехов зачем-то пожелал «открытым текстом» осудить Рагина – и Громов говорит от лица автора, тем более что его нечаянное пророчество вполне и очень мрачно сбудется. И аргументы громовские – веские: туманные общие фразы Рагина он атакует с самых конкретных позиций. Симпатичный, в общем, чеховский доктор в сущности повторяет тактику щедринского Иудушки. То, что он говорит, может быть и справедливо – вообще, да не врачу бы это говорить и не больному – слушать.

Есть только одно маленькое «но»: так справедливо и убедительно разоблачающий доктора-философа Громов – пациент палаты №6, где лежат сумасшедшие.

Громов, пожалуй, еще в большей мере «гаршинский» тип, чем герой «Припадка», посвященного памяти Гаршина. Чем-то он напоминает благородного безумца из «Красного цветка». – «Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, которая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников», – сочувственно замечает повествователь и добавляет: «Когда он говорит, **вы узнаете в нем сумасшедшего и человека**. Трудно передать на бумаге его безумную речь».

Это вполне можно было бы сказать о герое «Красного цветка». Собственно, только это и можно о нем сказать: «сумасшедший и человек». Отсюда – а не от трагической смерти персонажа – вся горечь гаршинского рассказа. Нужно быть вполне сумасшедшим, чтобы быть человеком тоже вполне.

Речи Громова – иные, чем у Рагина, но они такие же общие. В повести описано и то время его жизни, когда он был здоров, жил в городе, ходил на службу.

«О чем, бывало, ни заговоришь с ним, он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов... <...> В своих суждениях о людях он клал густые краски, только белую и черную, не признавая никаких оттенков; человечество делилось у него на честных и подлецов; середины же не было. О женщинах и любви он всегда **говорил страстно, с восторгом, но ни разу не был влюблен**».

Итак, Громов рассуждает о любви так же, как Рагин рассуждает о страдании!

Его мысли о зле, которым полон мир, – печальные, но в целом справедливые. Сколько в жизни жестокости и неправды! И любой может пострадать от них. Отчего бы и

не он сам? Разве мало бывает случаев, например, судебных ошибок? – Чем больше Громов убеждает себя, что эти мысли – пустяки, что у него расстроены нервы, - тем больше он волнуется, тем более подозрительным кажется ему поведение окружающих. И чем меньше он способен скрыть свой страх, тем чаще на него действительно начинают поглядывать с удивлением... и Громов попадает в палату №6 со всеми симптомами мании преследования.

Его привела сюда утрата способности оценить, насколько общая «теория» мировой неправды имеет шанс сработать в его конкретной жизненной ситуации.

И однако он отлично видит эту же мыслительную (ошибку? недобросовестность?) в соображениях своего оппонента, который тоже рассуждает **вообще**, но не **в частности**.

В самый разгар их дискуссий вмешиваются третьи лица.

Коллегам Рагина его беседы с пациентом палаты №6 давно кажутся странными. Наконец, они заключают о необходимости врачебного осмотра. Не то чтобы они желали Рагину какого-то зла, вовсе нет: но они действуют под влиянием еще одной *общей идеи*: человек, разговаривающий с сумасшедшим, должно быть, и сам сумасшедший. Они так в этом уверены - уже заранее, - что экспертиза носит характер чистой формальности и ее заключение предопределено. Рагин попадает на соседнюю с Громовым койку и получает неповторимую возможность проверить на собственном опыте теорию о пользе страдания. Но эксперимент не слишком затянулся. В первый вечер Андрея Ефимыча избивает больничный сторож, а во второй он умирает от апоплексического удара.

«...А вот если бы вас трахнул паралич или, положим, какой-нибудь дурак и наглец, пользуясь своим положением и чином, оскорбил вас публично и вы знали бы, что это пройдет ему безнаказанно, - ну, тогда бы вы поняли, как это отсылать других к уразумению и истинному благу...» - За краткое время своего пребывания в палате Рагин это понял, но его понимание ничего уже не может изменить. И человек, нечаянно предрекший его судьбу, тоже сидит в этой палате и будет сидеть до конца своих дней. Ничего не было в повести Чехова от трагической просветленности финала толстовской «Смерти Ивана Ильича», написанной шестью годами ранее.

Еще современная Чехову критика обычно рассматривала рядом две его повести: «Палату №6» и «Черного монаха» (1894). Иногда в них видели просто своеобразные психиатрические этюды, вклад «доктора Чехова» в литературу о безумцах. Но со временем все чаще отмечали, что чеховские сумасшедшие по совместительству еще и философы. Это побуждало к сравнениям с героями-идеологами Достоевского (см., например, «Книгу о Чехове» М.П.Громова). Указывали и на иные параллели: гетевский «Фауст», обойма романтических текстов на тему «гений и толпа».

В повести два персонажных центра. Первый – это садовод Песоцкий и его дочка Таня. Второй – магистр Коврин и Черный монах, его двойник. – «Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли», - говорит Коврин в минуту озарения.

Что же внушает Коврину его «Мефистофель»? Идею избранничества, служения «вечной правде». Коврин, оказывается, «один из тех немногих», которые носят на себе печать высокого предназначения, благословения, почившего на людях. Иными словами, у чеховского героя развивается мания величия. И когда дело доходит до лечения и призрака монаха временно перестает являться Коврину, тот горько упрекает близких:

« - Зачем, зачем вы меня лечили? Бромистые препараты, праздность, теплые ванны, надзор... <...>. Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я – посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной! Я видел галлюцинации, но кому это мешало? <...> Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения!..»

« - Я с отчаянием вспоминаю то время, когда, по твоему мнению, я находился в сумасшествии!» - восклицал герой «Сильфиды» В.Ф.Одоевского. Как раз сходство этих

упреков побуждало критиков считать «Черного монаха» продолжением той линии романтических текстов, которые отождествляли «нормальность» с филистерским, приземленным существованием. Даже бред сумасшедшего лучше, чем «гнетущая душу действительность», - писал В.П.Альбов («Два момента в развитии творчества Чехова», 1903). Черный монах внушает Коврину, что «здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди».

Но зачем бы понадобилось Чехову спустя полвека повторить романтиков?

Здесь также есть гаршинское эхо. В «Черном монахе» воспроизводится даже «фирменный» гаршинский финал - высокая и торжественная нота, на которой уходит из жизни герой:

«Ночь»	«Красный цветок»	«Черный монах»
Восторг этот родился в сердце, вырвался из него, хлынул горячей, широкой волной <...>. ...Начинался день. Его спокойный серый свет <...> освещал <...> человеческий труп с мирным и счастливым выражением на бледном лице.	Утром его нашли мертвым. Лицо его было спокойно и светло; истощенные черты с тонкими губами и глубоко впавшими закрытыми глазами выражали какое-то горделивое счастье.	Невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо. <...> Когда Варвара Николаевна проснулась и вышла из-за ширм, Коврин был уже мертв, и на лице его застыла блаженная улыбка.

К герою «Ночи» понимание смысла его жизни приходит в самую критическую минуту: на пороге самоубийства. Но прозрение это, оказывается, уже не для жизни. Безумец из «Красного цветка» умирает, осуществляя привидевшееся ему призвание: очистить мир от зла. Как уже было сказано ранее, особая гаршинская горечь – от понимания объективной безнадежности этого порыва. Герой гибнет в неравной борьбе, и наградой ему становится возможность до конца сохранить свои благородные иллюзии. Гаршинский финал – это реквием. По-иному у Чехова.

М.П.Громов подчеркивает, что самый любовно выписанный образ в повести – сад. Для Чехова за ним стояло очень многое. Сад – это природа и человек в их творческом взаимодействии, это связь поколений, память и надежда. Это дело жизни Песоцких. И этот прекрасный сад гибнет, во многом по вине Коврина, который поддался вкрадчивым напевам Черного монаха. Лелея свою предполагаемую избранность, Коврин делается не только равнодушен – даже жесток к своим близким. В самом деле, если ты призван ошастливить все человечество, стоит ли церемониться с отдельными людьми?

Из планов Коврина – лекции, диссертация – не состоялось ничего. Единственное, что действительно породил его мозг, - наваждение, призрак Черного монаха, внушивший ему как раз то, что он всегда хотел слышать. Коврин – Черный монах – губит не только сад, но разрушает жизнь Песоцких: жены и тестя. Подобно гаршинскому безумцу, Коврин умирает в счастливом обольщении, под шепот Черного монаха. Но невозможно возродить погибающий сад, вернуть жизнь старику Песоцкому и счастье - его дочери.

Образ Черного монаха в повести – персонифицированное олицетворение *общей идеи*, ее разрушительной силы. Не случайно Коврин – магистр философии, самой абстрактной из наук. Не случайно и то, что призрак монаха исчезает именно в тот момент, когда Коврину приходит в голову задать ему **конкретный** вопрос: «Что ты сумеешь под вечную правдой?»

Медицинское образование и опыт Чехова не только помогли ему нарисовать клинически достоверную картину помешательства. Врач всегда помнит о том, что нет болезней вообще – есть конкретные больные, и лекарство, целительное для одного, может погубить другого. – «Самое лучшее, по-моему, - это объяснять каждый случай в

отдельности, не пытаясь обобщать. Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай».

Эта реплика звучит в рассказе «О любви» (1898), входящем в так называемую «маленькую трилогию» вместе с «Человеком в футляре» и «Крыжовником». О связи этих внешне очень разных рассказов будет сказано несколько ниже.

Молодой помещик Алехин рассказывает двум своим друзьям невеселую и довольно обычную историю. Он влюбился в замужнюю женщину, жену своего приятеля. Алехин часто посещает Лугановичей; ему известно, что чувство его взаимно, но о своей любви оба они молчат. – «В городе уже говорили о нас Бог знает что, но из всего, что говорили, не было ни одного слова правды». Анна связана сознанием долга перед мужем и детьми, а он – опасениями, что не сможет дать ей ничего, что бы оправдало ее возможную жертву.

И вот когда Лугановичи уезжают и Алехин приходит прощаться на вокзал, на одно мгновение они остаются вдвоем в купе вагона. Их взгляды встречаются, и Алехин обнимает Анну.

«Целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, - о, как мы были с ней несчастны! – я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье и несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе».

Последняя фраза героя кажется прямым отрицанием морали «Евгения Онегина» или «Анны Карениной». Но ни в коем случае не следует упускать, что это именно фраза героя, но не автора, - как бы красиво и убедительно она ни звучала. Чехов не собирается ни подтверждать, ни оспаривать величие идеи верности и долга. Просто то, что является наилучшим выбором для Татьяны Лариной, может быть ошибкой для другого человека, потому что он – **другой**.

Истина, обретенная Алехиным, - его личная, и она не обязательно будет справедлива в других ситуациях и с иными действующими лицами. Не случайно слушатели проявляют довольно умеренный интерес к этой истории, а развязка (для Чехова типичнейшая!) явно преследует цель смягчить впечатление, возможно произведенное на читателя выводом героя. Рассказ медленно затухает в своеобразном *diminuendo*. Буркин с Иван Иванычем выходят на балкон, смотрят на открывающийся с него вид, сожалеют о пропадающих в этой глуши талантах Алехина и думают, «какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он прощался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи. Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой».

Это нейтральное, холодноватое заключение дистанцирует автора от страстных слов героя, не позволяет принять их как очередную универсальную истину, отрицающую то, что ей предшествовало. – «Я буду век ему верна...» пушкинской Татьяны – не отменяется алехинским «не нужно рассуждать вовсе». Нильс Бор однажды сказал: существует два вида истины: большая и малая. Вы можете легко опознать малую истину, поскольку противоположностью ее является ложь. Противоположностью большой истины является другая большая истина.

Можно сказать: нет ничего выше долга, - и это будет правда. Но можно сказать: нет ничего выше любви, - и это тоже будет правда. В фундаментальных вопросах человеческой жизни несовпадение мнений показывает лишь разность в структурах личности. Здесь ничего не решит спор, и не поможет чужой опыт. (По утверждению писательницы Л.А.Авиловой, фабульную основу рассказа «О любви» образовала история ее личных отношений с Чеховым в 1890-х гг.)

«Трилогией» эти рассказы Чехова называются не только из-за формального приема: три приятеля, по очереди рассказывающие свои истории. Все они имеют

однотипное завершение: выстраданная, согретая страстью мысль, «красиво» облеченная в слова, растворяется в монотонном, будничном, чуть грустном финале:

« - Видеть и слышать, как лгут <...>; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, - нет, больше жить так невозможно!

- Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иванович, - сказал учитель. – Давайте спать.

И минут через десять Буркин уже спал. А Иван Иванович все ворочался с боку на бок и вздыхал, а потом встал, опять вышел наружу и, севши у дверей, закурил трубочку («Человек в футляре»).

В «Крыжовнике» финал вообще занимает целую страницу (при общем объеме текста 9 страниц). Известно, что здесь слово-вывод рассказчика вызвало горячее сочувствие Льва Толстого, пожелавшего включить его в «Круг чтения», и оно действительно по духу очень «толстовское». Но заключение и здесь как бы снимает с автора ответственность за преподнесение человечеству еще одной всеобъемлющей истины:

« - Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!

И все это Иван Иванович проговорил с жалкой, просящей улыбкой, как будто просил лично для себя».

Расхолаживает уже эта ремарка; а дальше описывается молчание слушателей, на которых рассказ нагнал скуку: им хочется спать, и наконец они расходятся по спальням, укладываются...

«Иван Иванович молча разделся и лег.

- Господи, прости нас грешных! – проговорил он и укрылся с головой.

От его трубочки, лежавшей на столе, сильно пахло табачным перегаром, и Буркин долго не спал и все никак не мог понять, откуда этот тяжелый запах.

Дождь стучал в окна всю ночь».

Именно эта факультативная подробность, а не пылкий призыв «делать добро» венчает рассказ.

В каждой из трех историй, поведенных в «маленькой трилогии», яркое жизненное впечатление, сохранившееся в душе и памяти рассказчика, почти не задевает его слушателей («Слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно...»). Личный опыт каждого человека полноценен только для его собственной души. И этот единый для всех рассказов итог своеобразно поддерживает тему «футлярности», которая громко звучит в жизнеописании Беликова, изолировавшего себя от мира и своим зонтиком, и циркулярами, и древнегреческим языком. Очевидное продолжение темы содержит рассказ «Крыжовник», герой которого – новоиспеченный помещик, с головой погрузившийся в счастье обладания вожделенной усадьбой и двадцатью кустами крыжовника: это его «футляр». – «То, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр?» - спрашивает Иван Иванович. Но ведь такой же фатальный, хотя менее очевидный футляр создают для себя даже герои рассказа «О любви» из своих благородных, однако предвзятых взглядов на жизнь.

Все многообразие проблем, обозначившихся в прозе 1880-х – начала 1890-х годов, сведено воедино в повести «Дуэль».

31.7. Повесть Чехова «Дуэль»: человек в зеркале литературы

«Дуэль» была напечатана в «Новом времени» А.С.Суворина. К тому времени Чехов был уже писателем «с именем». Его рассыпные журнальные публикации переиздавались сборниками с 1884 года, когда вышли «Сказки Мельпомены. Шесть рассказов А.Чехонте». В 1886 г. появилась книга «А.Чехонте (Ан.П.Чехов). Пестрые рассказы». В 1887 г. за ней последовали сборники «В сумерках. Очерки и рассказы» (за него Чехов получил Пушкинскую премию) и «Невинные речи». В 1888 г. – сборник «Рассказы». В 1890 г. – «Хмурые люди». Критики, знакомые – все убеждали Чехова написать что-нибудь «крупное»: тогда казалось, что роман – единственно солидная, достойная безусловного уважения форма.

Но романа Чехов так и не написал. Самое большое свое произведение – «Драма на охоте» (1884) – он даже не включил в собрание сочинений (хотя через сто лет оно получило широкую известность благодаря экранизации с броским заглавием «Мой ласковый и нежный зверь»). Из прочих повестей только три – «Степь» (1888), «Дуэль» (1891) и «Три года» (1895) – имеют объем около ста страниц. И так же, как «Степь», «Дуэль» нашла в критике преимущественно прохладный прием.

«Дуэль» выделяется на фоне чеховской прозы и еще по одному признаку: частотность упоминания имен философов, писателей, литературных персонажей... Всего таких упоминаний около ста, в среднем по одному имени на каждую страницу текста. Вдобавок к XVII главе имеется эпитафия из Пушкина – концовка элегии «Когда для смертного умолкнет шумный день...». Эпитафия у Чехова – явление крайне редкое.

И сама ситуация дуэли, образующая основную сюжетную коллизию, воспринимается ее участниками как нечто «литературное». Герой вспоминает, что «накануне смерти надо писать к близким людям», а секунданты натянуто шутят, пытаются припомнить правила поединка: «Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова?.. У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там...»

Дуэлянты – главные герои повести – тоже вполне традиционно и ожидаемо оказываются людьми разных характеров и отношений к жизни. В кавказский приморский городок приезжают два сторонних человека. Зоолог фон Корен прибыл сюда для научной работы. Относительно второго – Лаевского – не так просто сказать, кто он и что здесь делает. Лаевский окончил университет, затем, возможно, служил; продолжает служить и здесь (в первом же абзаце повести он появляется «в фуражке министерства финансов и в туфлях»), но никакого энтузиазма в это занятие не вкладывает. На Кавказ он приехал с чужой женой, движимый смутным желанием экзотики и описываемой в книгах правды «простой» жизни, но с первого же дня понял, что обманывался. – «Мы бежали, в сущности, от мужа, но лгали себе, что бежим от пустоты нашей интеллигентной жизни», – откровенничает Лаевский.

В крошечном городе два заезжих интеллигента постоянно сталкиваются и вынуждены поддерживать отношения. Но оба раздражают друг друга. Особенно негодует фон Корен: в бездельнике и повесе Лаевском он усматривает социально опасную болезнь. Что он сделал за два года жизни в этом городке? Научил обывателей играть в винт; ему же они обязаны сведениями по части разных сортов водок, «так что с завязанными глазами они могут отличить теперь водку Кошелева от Смирнова №21». Если до сих пор здесь жили с чужими женами тайно, то Лаевский и тут подал пример бесстыдства. И все это освящается авторитетом образованного, университетского человека! Весь круг духовных интересов Лаевского, – продолжает негодовать фон Корен, – сводится к сексу; и ведь такие экземпляры еще имеют успех у женщин, грозят размножиться!

И еще бесит зоолога упорная привычка Лаевского употреблять при самохарактеристиках множественное число: «Ловкая штука! – распутен, лжив и гадок не

он один, а **мы...** «**мы** люди восьмидесятых годов», «**мы** вялое, нервное отродье крепостного права», «**нас** искалечила цивилизация...» - «Не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат не распечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека. <...> Одним словом, мы должны понять, что такой великий человек, как Лаевский, и в падении своем велик <...> и что перед Лаевским надо лампаду повесить, так как он – роковая жертва времени, веяний, наследственности и прочее».

Лаевский сам знает за собой эту привычку и знает даже ее причину: «Для **нашего брата**-неудачника и лишнего человека все спасение в разговорах. Я должен обобщать каждый свой поступок, я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах, в том, например, что мы, дворяне, вырождаемся...». (Но и сам фон Корен, рассерженный неуместным замечанием по поводу его занятий зоологией, незаметно для себя повторяет ту же формулу: «Так судят **нашего брата** все макаки».)

Герои более или менее сознательно выстраивают свою биографию и подыскивают мотивировки своих действий, ориентируясь на авторитеты и культурно-исторические модели. Причем это касается не одного Лаевского, примеряющего одна за другой импонирующие ему литературные маски, но и его оппонента – только для последнего образцом служат великие естествоиспытатели и путешественники, а в его манере поведения, в позе проступает нечто наполеоновское («Фон Корен, скрестив руки и поставив одну ногу на камень, стоял на берегу около самой воды и о чем-то думал»).

Знакомство с многообразными концепциями жизни – естественнонаучными, философскими, литературными – помогает обоим многое понять в окружающем мире. С большинством их суждений без колебаний можно согласиться. Но, во-первых, и здесь общая теория бывает неприменима к частной ситуации. Так, когда Самойленко советует Лаевскому жениться на своей любовнице, то получает в ответ совершенно неуязвимый с «общетеоретических» позиций моральный постулат: «Жениться без любви так же подло и недостойно человека, как служить обедню, не веруя». Лаевский, по-видимому, не хочет отдавать себе отчета в том, что в его конкретном случае это не более чем казуистика. Самойленко же чувствует, что это безупречное нравственное правило каким-то удивительным образом не подходит к отношениям его друга с женщиной, которую он увез от мужа и поставил в полную зависимость от себя, - но сформулировать свою мысль и тем более доказать ее собеседнику, с его эрудицией и красноречием, ему не под силу.

Во-вторых, герои, соотнося свои наблюдения со знакомыми им историческими и литературными шаблонами, с их помощью часто могут очень верно судить о людях. Они дают друг другу меткие характеристики. Но реальность, по видимости так легко и удачно укладывающаяся в их готовые схемы, готовит им ошеломительный сюрприз: ключевые элементы этой схемы, оказывается, определены неверно, и вся конструкция рушится. По видимости правильные рассуждения приводят к ошибочным выводам. – «Если бы я мог предвидеть эту перемену...» - недоумевает фон Корен в финале.

Зная многое, **всей** правды они не знают даже о себе, и в первую очередь о себе. Лаевский, который затеял дуэль и кричал: «Ненавижу!» - обреченно стоит под дулом пистолета и отчетливо понимает, что «даже вчера, в минуту сильной ненависти и гнева, он не мог бы выстрелить в человека». Больше всего он боится теперь, что как-нибудь нечаянно выстрелит и попадет в противника. Фон Корен верно предсказал поведение своего врага во время дуэли («Лаевский великодушно в воздух выстрелит, он иначе не может...»), но не предвидел той ненависти и презрения, которые захлестнут его самого и заставят целить Лаевскому в лоб, - хотя еще накануне вовсе стрелять не собирался: «Попадать под суд из-за Лаевского, терять время...»

Книжное знание людей и жизни видится Чехову обманчивым не потому, что оно ложно само по себе, а потому, что создает **иллюзию** полноты. Выражаясь при помощи известной юридической формулы, герои знают «правду, и только правду», но не «всю

правду», а вся правда и не может быть исчерпана ни литературными, ни биологическими моделями мира. Отсюда трижды повторенное в финале повести: «Никто не знает настоящей правды...»

Дело не в том, что Лаевский может ошибиться, подыскивая для себя литературного двойника, - а в том, что он не может не ошибиться. Сравнивая себя с Гамлетом или с Рудиным, желая в некотором роде приобщиться к их обаянию, Лаевский становится в жалкую и невыигрышную позицию, в которой всегда и неизменно находится человек, созерцающий себя на фоне своего кумира. Рудин честен и искренен – Лаевский менее всего может этим похвалиться. Рудин чужд пошлости – для Лаевского пошлость сделалась нормой жизни. Фон Корен потому так и презирает его, что невольно принимает предложенный им самим масштаб для сравнения. Человеку нужно знать, что есть он сам, - но именно это он редко хочет и может узнать. Неудивительно, что наиболее комичное и жалкое впечатление Лаевский производит в те моменты, когда пытается взобраться на пьедестал, своей монументальностью только подчеркивающий мизерность его фигурки.

Но разве не так же смешон был и сам Рудин, цитирующий «Дон-Кихота»: «Свобода, друг мой Санчо, одно из самых драгоценных достояний человека...». Дон-Кихот произносит эти слова, покидая герцогский дворец, где над ним жестоко посмеялись, но не смогли, в сущности, заставить уронить себя; Рудин же бесславно бежит от Ласунских после своего афронта. Более того, герой Тургенева проигрывает даже при самом нелестном для него сопоставлении! На замечание: «По-вашему, Рудин – Тартюф какой-то», - Лежнев отзывается: «В том-то и дело, что он даже не Тартюф. Тартюф, тот по крайней мере знал, чего добивался; а этот...»

Если же оценивать Лаевского не по отношению к кому бы то ни было, а самого по себе, оказывается, что ему дано то, чем не обладали ни Рудин, ни даже Гамлет: способность начать жизнь сначала, найти в себе силы усвоить горький опыт. Рудин же способен лишь умереть, пусть даже героически, - следуя тем же путем, каким шел всю жизнь. Нет смысла спорить, какая из этих двух способностей достойнее и значительнее: они – разные, и даны разным людям.

В ночь накануне поединка Лаевский вспоминает свою жизнь: теперь она видится только цепью утрат и разрушений. Не случайно этим воспоминаниям автор предпослал пушкинский эпиграф:

... в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

О двойственности этого «не смываю» уже говорилось выше (раздел «Философская лирика Пушкина»). Отголосок темы необратимости времени и поступков – во внутреннем монологе Лаевского: «Если бы можно было вернуть прошлые дни и годы...». Но попытка просто зачеркнуть отрицательный жизненный опыт ведет в тупик. А принять его – значит обрести новое знание и новую силу жить.

Именно это последнее и удастся Лаевскому: он впервые перестает видеть себя «рядом» и в сравнении с кем-то. В речь повествователя вторгается пафосная лексика героя, эмоционально выделяя эту часть монолога: «Он столкнул с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночной тьмой; она уже не вернется на небо, потому что **жизнь дается только один раз и не повторяется**».

Банальная истина оживает здесь новым смыслом: это не просто напоминание о смертности, придающей повышенную ценность каждой минуте жизни человека, но и признание принципиальной невозможности судить всех людей единой меркой. У героя

масса недостатков, и он не выдерживает сравнения со своими литературными «предшественниками», - но парадокс в том, что и они не выдерживают сравнения с ним. Способность начать новую жизнь – дар редкий, что простодушно подтвердил еще Мышкин в «Идиоте», рассказывая Епанчиным о приговоренном к казни, о его мечте «воротить жизнь» и уж больше ни одной минуты ее времени не потратить даром. Но после помилования жизнь снова входит в привычную свою колею.

Даже в сознании героев Толстого, людей незаурядных, переоценка ценностей происходит долго и мучительно. И критика приняла финал чеховской повести с недоумением и недоверием. Перерождение Лаевского считали надуманным и художественно неубедительным. В.Кривенко (1902 г.), предполагая указать автору на его слабое место, нечаянно сформулировал одну из самых важных особенностей чеховского творчества: «Разве действующие лица – тип в том смысле, как мы привыкли понимать этот литературный термин? Нет, это **отдельные особи**».

По мнению рецензентов, человек с воспитанием и привычками Лаевского, детерминированный (а как же иначе?) своей средой и образом существования (деспотичная, властная мать, кое-как дотянутые годы в гимназии и в университете – сначала на одном факультете, после на другом, - случайные связи, пьянство, пустая, бессодержательная жизнь), - такой человек не имел задатков для духовного перерождения. Критика, по существу, впала в ту же ошибку, что и персонажи Чехова: фон Корен, объявляющий о его «неисправимости», и сам Лаевский, одержимый манией перемены мест: в Петербурге он мечтает о Кавказе, на Кавказе – о Петербурге, точно внешняя рамка способна изменить его внутреннее содержание: «Честным, умным, возвышенным и чистым можно быть только там, а не здесь...». (Впрочем, такая же неприкаянность присуща многим чеховским героям и отчасти даже их автору.)

Лаевский в ряде отношений представляет определенные тенденции и умонастроения своей эпохи; если угодно, он может рассматриваться и как тип, одна из завершающих фигур в галерее *лишних людей*, - но это не самое существенное. Напротив, «типичное» в нем маскирует это самое существенное. Как пишет современный исследователь (В.И.Тюпа), характеры действующих лиц у Чехова обычно неадекватны их внутреннему бытию. Характер – «всего лишь внешнее, по преимуществу ложное, искаженное *инобытие* личности для других».

Вопреки надеждам Лаевского, за ним не водится никаких особых талантов, и Кавказ не виноват в его безделье, как, впрочем, и Петербург. Внезапно открывшаяся в нем способность к изменению своей жизни никак не мотивирована средой и внешними обстоятельствами его существования – и это отделяет Чехова от традиционного «детерминистического» реализма с его железной связью личности и среды. Да, потрясение, испытанное перед возможной смертью, повлияло на Лаевского – но не изменило же оно человека, о котором рассказывал Мышкин! Да и сам Чехов не раз изображал такой ложный катарсис, когда лучшие порывы и искренние клятвы, вызванные не менее серьезными потрясениями, были забыты на другой же день («Припадок», «Кошмар» и др.)

Признание относительности и неполноты любой, самой многоаспектной «концепции» человека, притязавшей на знание структуры его личности и прогнозирование его действий, размывало привычные представления о типе и характере. Не случайно создатели киноверсии повести (сценарий и постановка И.Хейфица, 1973), поддавшись искушению, заменили нейтральное чеховское заглавие более эффектным, как раз с семантикой «размытости»: «Плохой хороший человек».

Наиболее далекими от истины в своих оценках и самооценках оказываются, таким образом, как раз те персонажи, что привыкли к системам и классификациям. Закономерно, что даже простодушные, но не зараженные этой болезнью Самойленко и дьякон точнее видят ситуацию. Самойленко стесняется обнаружить перед образованным другом свое незнакомство с Толстым; но читавший Толстого Лаевский делает из его произведений

наихудшее возможное употребление: превращает их в зеркало, в которое не без удовольствия смотрится: «В прошлую ночь, например, я утешал себя тем, что все время думал: ах, как прав Толстой, безжалостно прав! **И мне было легче от этого**». Точно Толстой писал ради утешения Лаевского! (Интересно, что фон Корен по воле автора и здесь неведомо для себя копирует поведение своего врага, только уже в буквальном смысле: он имеет обыкновение любоваться на себя в зеркале - на свое лицо, бородку, широкие плечи, франтовской костюм.)

Вместе с тем, когда фон Корен начинает – в своем роде вполне доказательно – рассуждать о необходимости истребления социально опасных особей типа Лаевского (во имя интересов «цивилизации»), Самойленко, нимало не впечатленный ни этой научной аргументацией, ни авторитетом собеседника, безапелляционно заявляет: «Если людей топить и вешать, то к черту твою цивилизацию!»

Молоденький смешливый дьякон, впервые серьезно задумавшись о причинах их взаимной ненависти, размышляет гораздо более здраво, чем сами враги. Если бы они с детства знали нужду, росли бы среди людей алчных, невоспитанных, черствых сердцем, если бы не избаловала их жизнь в кругу избранных, - как бы ухватились они друг за друга, как умели бы ценить то хорошее, что есть в каждом из них! – «Правда, Лаевский шалый, распушенный, странный, но ведь он не украдет, не плюнет громко на пол, не попрекнет жену: «Лопаешь, а работать не хочешь», не станет бить ребенка вожжами или кормить своих слуг вонючей солониной – неужели этого недостаточно, чтобы относиться к нему снисходительно?» Не лучше ли направить ненависть и гнев «туда, где стоном гудят целые улицы от грубого невежества, алчности, попреков, нечистоты...»

Впрочем, Чехов, и здесь снимает избыточный пафос финала маленькой комической деталью: рассуждая о преодолении гордыни как о величайшей победе человека, дьякон в умилении восклицает: «Боже мой, какие люди! Воистину десница Божия насадила виноград сей!» Эту ошибку – замещение старославянского *вертограда* на *виноград* дьякон допускает дважды. Патетичность и в другом случае вызывает чеховскую улыбку: дама, желающая наставить на путь истинный бросившую мужа Надежду Федоровну, торжественно возглашает:

« - Доверьтесь мне, я не обману вас и не скрою от взоров вашей души ни одной истины. Слушайте же меня, дорогая... Бог отмечает великих грешников, и вы были отмечены. Вспомните, костюмы ваши всегда были ужасны!

Надежда Федоровна, бывшая всегда самого лучшего мнения о своих костюмах, перестала плакать и посмотрела на нее с удивлением».

Чеховское отрицание универсальных авторитетов и идей в XX веке легло в основу нового взгляда на человека, являющегося в первую очередь не представителем тех или иных социально-психологических типов и категорий, а неповторимой индивидуальностью, существующей в поле напряжения постоянного личного выбора.

31.8. Обыденное и обывательское в художественной системе Чехова

В оценке личности ключевым для Чехова является понятие в высшей степени ёмкое и многоаспектное – *культура*. Само слово «культура» утвердилось в русском языке только в середине XIX века: у Пушкина или Лермонтова оно не встречается. Что подразумевал под культурой Чехов, уясняется в достаточном объеме лишь из содержания всего его творчества; однако в общих чертах он изложил свое представление об этике повседневной жизни в знаменитом письме брату-художнику Николаю (март 1886 г.).

«Ты часто жаловался мне, что тебя «не понимают!!» На это даже Гете и Ньютон не жаловались... Жаловался только Христос, но тот говорил не о своем «я», а о своем

учении... Тебя отлично понимают... Если же ты сам себя не понимаешь, то это не вина других... <...>

Все твои хорошие качества я знаю, как свои пять пальцев <...>. Ты одарен свыше тем, чего нет у других: у тебя талант. <...>

Недостаток же у тебя только один. <...> Это – твоя крайняя невоспитанность. <...> Сказывается плоть мещанская, выросшая на розгах у рейнского погребца, на подачках. Победить ее трудно, ужасно трудно.

Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

- 1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя, не говорят: с вами жить нельзя! <...>
- 2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом. <...>
- 3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.
- 4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. <...> Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет в его глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии... Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... <...>
- 5) Они не унижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздохали и нянчились с ними. <...>
- 6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями <...>. Они смеются над фразой: «Я представитель печати!!» <...> Делая на грош, они не носятся с своей папкой на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пустили... <...> Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...
- 7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой... <...>
- 8) Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки. Они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт. <...> Они не трескают походя водку, не нюхают шкафов, ибо знают, что они не свиньи...»

Моральный «кодекс» Чехова, изложенный в этом письме, включает, как видим, целый ряд требований. Терпимость, тактичность, отзывчивость, искренность, скромность (в сочетании с самоуважением), чувство вкуса, неприятие пошлости...

Ранняя чеховская проза выводила «формулу» культуры по принципу «от обратного». Чеховские *мелкие люди* - чиновники Червяковы, унтеры Пришибеевы, всех сортов «хамелеоны» - суть воплощенная антикультура, отрицательные примеры, наделенные фамилией и / или чином.

Ничтожность их человеческого содержания выражается не только через действие, но также через слово, через отношение к слову – бытовому и художественному, через речевую характеристику и восприятие литературы, вообще идей и идеологии.

Чеховские мещане (в нравственном, а не социальном смысле слова) компрометируют себя двояко: и претендуя пристроиться к культуре, заявить свои на нее права, - и агрессивно ее отрицая. Несовместимость их с культурой высвечивается в обоих случаях, подобно тому как уже в первых строках «Письма к ученому соседу» для читателя делается ясна фигура «автора». В юмореске «Чтение» (1884) начальник канцелярии предпринимает неудачную попытку прихотить своих подчиненных к изящной словесности. Злосчастный чиновник Мердяев, которому выдали для ознакомления «Графа

Монте-Кристо», наутро выходит на службу заплаканный. – «Четыре раза уж начинал, - сказал он, - но ничего не разберу... Какие-то иностранцы...» - Культура, даже в виде Дюма, превышает духовные возможности мещанина.

В рассказе «Экзамен на чин» (1884) старый приемщик почтового отделения вынужден сдавать – проформа! – экзамен на первый классный чин, коллежского регистратора. – «Всё приготовил-с, но ничего не помню», - бормочет он в страхе. – «Ганг, это которая река в Индии текет... река эта текет в океан...» - Экзаменаторы снисходительны к старику, вожделенный чин получен, - но одно досадное обстоятельство омрачает торжество Фендрикова: «Зачем я стереометрию учил, ежели ее в программе нет? Ведь целый месяц над ней, подлой, сидел. Этакая жалость!» Даже школьная «ученость» воспринимается как экзекуция, божье наказание: даром наказан – еще бы не досадовать!

Становой пристав Прачкин, герой крошечной юморески «Не в духе» (1884), обрисован исключительно посредством раздраженных реплик, которыми он отзывается на попытки сынишки выучить заданный в гимназии отрывок из «Онегина». Прачкин накануне продулся в карты, и пушкинское описание зимы так и подбивает его на злобные комментарии, которые перемежаются с сокрушенными воспоминаниями о проигранных восьми рублях:

- «Зима... Крестьянин, торжествуя... - монотонно зубрил в соседней комнате сын станowego, Ваня. – Крестьянин, торжествуя... обновляет путь...» <...>

- «Торжествуя»... - продолжал размышлять Прачкин. – Влепить бы ему десяток горячих, так не очень бы торжествовал. Чем торжествовать, лучше бы подати исправно платил... Восемь рублей – экая важность! Не восемь тысяч, всегда отыгаться можно...

- «Его лошадка, снег почуя... снег почуя, плетется рысью как-нибудь...»

- Еще бы она вскачь понеслась! Рысак какой нашелся, скажи на милость! Кляча – кляча и есть... <...> Поскачи только мне, так я тебе такого скипидару пропишу, что лет пять не забудешь!.. И зачем это я с маленькой пошел? Пойди я с туза трэф, не был бы я без двух...

- «Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая... бразды пушистые взрывая...»

- «Взрывая... Бразды взрывая... бразды...» Скажет же этакую штуку! Позволяют же писать, прости господи! А все десятка, в сущности, наделала! Принесли же ее черти не вовремя!

- «Вот бегают дворовый мальчик... дворовый мальчик, в салазки Жучку посадив... посадив...»

- Стало быть, наелся, коли бегаёт да балуется... А у родителей нет того в уме, чтоб мальчишку за дело усадить. Чем собаку-то возить, лучше бы дрова колот или Священное писание читал... И собак тоже развели... ни пройти, ни проехать! <...>

- «Ему и больно и смешно, а мать грозит... а мать грозит ему в окно...»

- Грози, грози... Леня на двор выйти да наказать... Задрала бы ему шубенку, да чик-чик! чик-чик! Это лучше, чем пальцем грозить... А то, гляди, выйдет из него пьяница... Кто это сочинил? – спросил громко Прачкин.

- Пушкин, папаша.

- Пушкин? Гм!.. Должно быть, чудака какой-нибудь. Пишут-пишут, а что пишут – и сами не понимают. Лишь бы написать! <...>

Когда Ваня кончил урок и умолк, Прачкин стоял у окна и, тоскуя, вперил свой печальный взор в снежные сугробы. Но вид сугробов только растеребил его сердечную рану. <...> Он не вынес.

- Ваня! – крикнул он. – Иди сюда, я тебя высеку за то, что ты вчера стекло разбил!»

Само слово «идея» для обывателя звучит ругательством. Рассказ «В бане» (1885) изображает завязавшуюся в парилке дискуссию между цирюльником и каким-то тощим длинноволосым субъектом, которого задела нападки на «образованность». Цирюльник бежит доносить на крамольника, но выясняется, что патлатый – вовсе не нигилист, а отец

дьякон. Сконфуженный поборник благонамеренности плетется назад – извиняться: «За то, что я подумал, что у вас в голове есть идеи!» Другой диалог, помещенный в этом же рассказе, послужит позднее одним из источников водевиля «Свадьба»: неудачливый отец жалуется, что одна за другой распадаются помолвки, заключенные его дочерью по страстной взаимной любви: то жениха не устроило количество родственников, то не могут сторговаться в приданом: «Так и разошлись из-за трехсот рублей. Уходил, бедный, и плакал. Уж больно любил Дашу!» Триста рублей остаются самодовлеющей, не подвергаемой никаким сомнениям ценностью: как античный рок, они встают между «влюбленными»; было бы кошунством от них отказаться, – стало быть, предстоит крушение этой великой любви.

Чеховские обыватели, потребители, пошляки с головой выдают себя, стоит им только открыть рот. Даже если они не декларируют своих взглядов, скудный лексикон и фантастическое словоупотребление маркируют общий «культурный уровень», несуразный синтаксис – отсутствие способности выстраивать элементарную логику. К.И.Чуковский приводит целую россыпь таких изречений, где, по его выражению, «нет ни логики в мыслях, ни смысла в словах»:

«Ай да мужчина! Настоящий Вальтер Скотт!»

«Позвольте вам выйти вон!»

«Я хоть и маленький человек, а все-таки я не субъект какой-нибудь, и у меня в душе свой жанр есть!»

«Желал бы сочетаться узами игумена, то есть вступить в законный брак...»

«Я кормлю своего младенца бюстом...»

Из полицейского рапорта: «Повесившийся труп мертвого человека, назвавшийся, как видно из его бумаг, Степаном Качановым...»

Такие персонажи могут быть обрисованы более или менее контурно, с различным привкусом шаржа – как сосед «ученого соседа», или Беликов, или ожиревший герой «Крыжовника», который, кажется, «вот-вот хрюкнет в одеяло». Но у зрелого Чехова портреты этого типа все чаще наливаются красками, насыщаются подробностями. Рашевича, героя рассказа «В усадьбе» (1894) даже собственные дочери называют «жабой»: он злословит всех и вся, особенно нападая на современные нравы и на засилье «чумазных», «черной кости», призывает дать им «в харю!» Под стать Рашевичу и Жмухин в рассказе «Печенег» (1897). – «О чем женщина может думать? – размышляет вслух «печенег». – Ни о чем. Я женщину, признаться, не считаю за человека». Эти люди уже не смешны – они страшны, и отвратительны, и – местами – жалки. Больше того: в какие-то мгновения читателю становится ясно, что они незадачливы и по-своему несчастны. «Человек в футляре» – тот ни на какое сочувствие не вызывал: он даже в гробу лежит с умиротворенным выражением на лице, точно радуется, что наконец-то попал в самый надежный из всех футляров. За что, собственно, его жалеть?

Не способна, пожалуй, вызвать сочувствия и Ариадна в одноименном рассказе (1895). Холодная, бессердечная вымогательница, абсолютно потребительски относящаяся к жизни и людям (подчеркнуто выразительная деталь – ее великолепный аппетит), она провоцирует Шамохина, сделавшегося ее жертвой, на горькие обобщения в адрес всех женщин вообще и на рассуждения в духе толстовской «Крейцеровой сонаты». Осторожно-нейтральные замечания рассказчика, которому Шамохин излагает перипетии своего несчастного романа, показывают, что он сочувствует Шамохину и понимает его раздражение, но понимает также и предвзятость его выводов. Мещанство для Чехова – категория не социальная, не классовая, не гендерная. Это черта отдельной личности (могущей встретиться в любом сословии) – вернее, личности недоразвившейся или развившейся уродливо. От человека, в конечном счете, зависит, каким ему быть.

Это и есть тема знаменитого «Ионыча» (1898). Исследователь Г.А.Бялый отмечал, что в ранних юморесках, подобных «Толстому и тонкому», мы видели конечный результат деградации личности, и это было смешно. В «Ионыче» мы делаемся

свидетелями постепенного процесса «опускания», - и это уже страшно, как всё непонятное. Отчего это происходит именно с доктором Старцевым? Когда он попадает в город С., он на голову выше тамошних жителей и снисходительно поглядывает на местных интеллигентов Туркиных. В обычаях и привычках туркинского семейства действительно есть нечто печально-механистическое, одинаковое: неталантливые романы матери, неталантливое музицирование Котика; однообразные шуточки хозяина и такие же однообразные «представления» лакея Павы. Но всё же это люди, и они остались людьми. А вот Старцев стал неузнаваем. И никакими внешними, специально-неблагоприятными обстоятельствами автор не пожелал этого объяснить. Катализатор распада личности – добровольная капитуляция человека перед этими обстоятельствами, которые неблагоприятны более или менее для всех, - но только пожелавших сдаться они поглощают окончательно.

«Учитель словесности» (1889) зафиксировал момент пробуждения героя, обнаружившего себя – не на краю пропасти, но увязающим в болоте. Тема здесь – испытание буднями. Есть грань между *обывательским* и *обыденным*. Обывательщина – эгоцентрический способ существования, признающий лишь собственный «футляр» и его права – у остального мира есть только право обеспечивать благополучное существование обитателя футляра. Обыденность – это будни, повседневность, никого от себя не отпускающая: ни обывателя, ни *лишнего человека*, ни героя. Это необходимость есть, спать, печься о мелких житейских нуждах. Без этого нельзя обойтись, но всегда существует опасность неприметно раствориться в этом полностью, перейти грань. Когда остается только это, и ничего другого – обыденное существование превращается в обывательское. Учитель словесности Никитин женится по любви, счастлив: сигналы неблагополучия кажутся пустячными, вроде раздражающих его собак, которые наполняют дом Шелестовых, да назойливо всплывающей фразы: «Вы не читали Лессинга!» Его не смущает даже манера жены, подбирая кусочек засохшего сыра, говорить: «Это съедят в кухне».

Но что-то неуловимое надламывается в душе у Никитина, когда его обожаемая Маня выражает простодушную убежденность, что он должен был на ней жениться, раз ходил к ним в дом. И всё начинает видеться в новом свете: и жизнь с молодой женой, и работа – как он сейчас понимает, нелюбимая. – «Где я, Боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»

То особенное впечатление, которое производит «Душечка» (1899) – оно от стирания границы: *обыденное* и *обывательское* в этом рассказе слились неразлично, не только для героини, но в каком-то смысле и для читателя. Оленька растворилась в буднях, стала добровольным приложением к чьей-то чужой жизни. У нее нет ни собственного внутреннего содержания, ни голоса: она только эхо чужих голосов. С мужем – театральным антрепренером она повторяет его суждения о публике и репертуаре; выйдя за лесоторговца – о тарифах на лес. «Мы с Ваничкой» заменяется на «мы с Васичкой»; а когда она теряет и второго мужа, то в скором времени начинает рассуждать о проблемах ветеринарного надзора, - и понятно уже, что она прибилась к Володичке, ветеринарному врачу. Но ветеринар уезжает со своим полком, и «душечке» уже совершенно не о чем говорить. Тянутся серые, бессмысленные годы, пока она не прикипает душой к чужому мальчику Сашеньке, - и снова жизнь наполняется значением, и Оленька начинает повторять Сашенькины разговоры об учителях и уроках.

Душа – Психея – изображалась крылатой. И Душечка тоже сравнивается с птицей – с курицей. Крылья ее души не в силах оторвать ее от земли. «Душечкой» ее называют все: при виде мягкой белой шеи, полных розовых щек и плеч. Ее тело точно более духовно, чем душа. (Испанский философ Х.Ортега-и-Гассет в работе «Человек и люди» (1939-56) высказал мысль, что душа женщины имеет более телесный, плотский характер, чем у

мужчины; а тело ее, напротив, одухотворено: телесное и духовное у женщины взаимопроникают. Так и кажется, что он пришел к этому заключению, прочитав «Душечку»!)

Что и говорить, «моральному кодексу» Чехова эта героиня не соответствует. Но она и не могла бы быть иной. Можно сказать, что она ограничена, - но свой скромный талант Душечка развила вполне. Что ж делать, если ей дан только один дар: принадлежать другому человеку! Эта чеховская героиня очень нравилась Л.Н.Толстому: он включил рассказ (с некоторыми купюрами) в «Круг чтения». Отношение Толстого к Душечке лишено той двойственности, какая есть у Чехова: Оленька в глазах Толстого – идеал женщины, женского семейного «служения». Однако и Чехову, у которого не все так ясно с идеалами, очевидно, что приспособительство Душечки – иной природы, чем у Ионыча.

Много хуже, когда человек пытается «воспарить» над бытом, не имея для этого оснований, оторваться вовсе от материальной жизни, якобы грубой и презренной. В этом случае получается трагедия, описанная в «Черном монахе», или не менее впечатляющая драма «Попрыгуньи» (1892).

Жена доктора Дымова, как и Душечка, носит имя Ольга. На этом сходство заканчивается. Ольга Ивановна хочет жить ярко, насыщенно – и, кажется, имеет на это полное право. Но реализуется это желание в лихорадочной погоне за талантами – артистами и художниками, в беспорядочной богемной жизни. Чехов не удержался от желания отметить фальшивость эстетических порывов Ольги Ивановны: обустроив квартиру, она забивает гостиную китайскими зонтиками, мольбертами, кинжалами, бюстиками, фотографиями; в столовой - лубочные картинки, лапти и серпы, коса и грабли; в спальне – венецианский фонарь и фигура с алебардой. Эта чудовищная мешанина – претенциозность, дурновкусие, но Ольга Ивановна совершенно счастлива. Она порывается писать картины, затевает любовный роман с художником – и всё обрывается болезнью и смертью мужа. Только когда он лежит на смертном одре, Ольга Ивановна, вынужденная выслушивать неприятные для себя вещи от сослуживцев Дымова, открывает для себя, что ее неприметный муж был талантливым, великим человеком. – «Прозевала! прозевала!» - звучит у нее в ушах. Самоотверженная жизнь, преданная любовь, талант – все это было рядом, под рукой, и прозябало незамеченным, пока она гонялась за мишурным блеском, пренебрегая тем, что казалось заурядным и повседневным. Крайности сходятся: желание подняться над «низменной» стороной жизни оказывается таким же разрушительным, как полное слияние с ней.

Во второй половине 1880-х гг. формируется основной корпус лирических произведений Чехова.

31.9. Лирическая проза Чехова

Количество этих рассказов невелико, хотя лирическое звучание отчетливо во многих зрелых чеховских вещах. Вот, например, рассказ «Мечты» (1886). Двое сотских ведут под конвоем бродягу, не помнящего родства. Он мечтает, как поселится в Сибири, обзаведется домом, семьей... Но мечты обрываются суровым замечанием одного из конвоиров: «... не доберешься ты до привольных мест. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь». - Бродягу передергивает, и дальше все трое молча шагают по грязной, бесконечной дороге. Или «Пустой случай» (1886) – нечаянная встреча женщины с человеком, которого когда-то она страстно любила и до сих пор любит, - а он не смог ответить на ее чувство, не смог солгать. Рассказчик смотрит на ее некрасивое лицо – и ему досадно «на правду и ложь, играющих такую стихийную роль в личном счастье людей». Через год в «Верочке», а позже в «Огнях» и «Страхе» Чехов вернется к этой теме: почему то, что так смертельно серьезно для одного человека, - другому одна

докука; почему любовь, самое драгоценное, что есть на свете, расточается в пустоту? Эта тема перейдет во все пьесы писателя.

Классический рассказ «настроения» - «Святою ночью» (1886). В пасхальную ночь рассказчик переправляется через реку к праздничной службе в монастырь, и монах-паромщик рассказывает ему, что днем умер его друг, иеродьякон Николай, у которого был дар писать акафисты. Об этих акафистах он говорит со слезами восторга. Но в монастыре никто почти не ценил таланта Николая. Потом герой добирается до монастыря, слушает обедню, и ему жалко, что ее не слышит монах-паромщик, так умеющий ценить «красоту святой фразы»: отчего его не сменят, отчего он плавает сейчас один по темной реке и тоскует по умершем друге? А потом он плывет обратно, с тем же паромщиком. Вот и весь рассказ. Собственно рассказывания тут нет – его хочется назвать очерком или маленькой поэмой в прозе: мотивы природы, искусства, таланта, красоты, смерти и бессмертия сплетаются в пасхальной теме.

Очень дороги искры понимания, сочувствия, когда они проскакивают в привычно холодных, отчужденных отношениях людей. В рассказе «Мороз» (1887) описан публичный каток в губернском городе в морозный зимний день. В числе наблюдающих за катанием - губернатор, архиерей и городской голова. Мороз наводит их на воспоминания о голодной и холодной молодости. Они растроганы воспоминанием о пережитом, им внезапно думается, как должны мерзнуть играющие на морозе музыканты, зашедший в павильон с улицы молодой околоточный (полицейский)... - «Старики задумались. Думали они о том, что в человеке выше происхождения, выше сана, богатства и знаний, что последнего нищего приближает к Богу: о немощи человека, о его боли, о терпении...» - Губернатор отпускает музыкантов и неожиданно для себя предлагает околоточному выпить глинтвейну.

Сопереживание, сочувствование природа может вызывать и в отношении к себе. Природная тема, естественно, сильна в лирической прозе. (Она тоже найдет свое место в драматургии Чехова, особенно в «Дяде Ване» и «Вишневом саде».) «Свирель» (1887) – это разговор приказчика и пастуха в осеннем лесу. Повымирала дичь, рыба; сохнут реки, вырубаются леса... И народ стал «слаб».

« - Жалко! <...> И, Боже, как жалко! <...> Ежели одно дерево высохнет или, скажем, одна корова падет, и то жалость берет, а каково, добрый человек, глядеть, коли весь мир идет прахом? Сколько добра, господи Иисусе! И солнце, и небо, и леса, и реки, и твари – все ведь это сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено. Всякое до дела доведено и свое место знает. И всему этому пропадать надо!»

Рассказ мог бы стать своего рода экологической «декларацией»; но необходимую для полноценного произведения сложность тона ему обеспечивает слияние грустных и светлых нот, хотя эти последние неявны, затушеваны. Этим мужикам небезразлична судьба мира, и вызывает она у них заинтересованность не лично-корыстную: печалятся они о гибели красоты, разумности, заложенных в план творения. Природное чувство органично и ненавязнуто сливается с религиозным.

По духу близок «Свирели» рассказ «Красавицы» (1888). Ожесточенные жизнью, загрубевшие люди притихают и задумываются при виде красоты, и при виде этого повествователю и радостно, и печально.

Даже в одном из самых мрачных произведений Чехова – «В овраге» - есть некая «особенная минутка». Забитая, несчастная Липа бредет ночью по дороге, неся из больницы своего мертвого, варварски убитого ребенка. У костра ей встречаются двое мужиков, и один из них, старик, смотрит на нее с состраданием и нежностью. – «Ты мать, - говорит он. – Всякой матери свое дите жалко». – И всё. А через минуту:

« - Вы святые? – спросила Липа у старика.

- Нет. Мы из Фирсанова.

- Ты давеча взглянул на меня, и сердце мое помягчало. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые.

- Тебе далече ли?
- В Уклеево.
- Садись, подвезем до Кузьменок. Тебе там прямо, нам влево».

Паразителен обыденный тон этого диалога. Люди, ничего, кажется, в жизни своей не видавшие, кроме злобы других таких же людей, жестокости, нищеты и грязи, - ничуть не сомневаются, что есть и ходят по земле святые и запросто можно их встретить на дороге. Критик С.Н.Булгаков писал когда-то («Чехов как мыслитель», 1904), что лучше вопроса Липы – только ответ на этот вопрос. Слышавший его ничуть не удивился; в его словах содержится только фактическая поправка: именно они - не святые, просто мужики из Фирсанова. Но никакого сомнения в том, будто бы святые найдутся в здешних местах, не прозвучало. Наверное, только и можно жить, тем более в таких условиях, опираясь на веру в сверхчеловеческое Добро: это «дает опору и для веры в добро человеческое, для веры в человека» (С.Н.Булгаков).

Почти всегда мягкие лирические мотивы слышатся в рассказах о детях. («Дети святые и чисты, - писал Чехов брату (2 января 1889). – Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине».) О событиях их жизни, веселых и грустных, великих (для них) и маленьких (для взрослых), Чехов повествует с неизменным соблюдением масштаба: мы получаем возможность видеть их во всей их для маленького человека серьезности. Малыши играют в лото («Детвора»). Трехлетнего карапуза выводят на прогулку («Гриша»). Мальчик впервые убедился, что взрослые могут обмануть, нарушить слово («Житейская мелочь»). Другой мальчик начал курить; отец озабочен и ломает голову, как убедить маленького сына: доводы не помогают, но неожиданно помогает «самодельная» сказка («Дома»). Еще один малыш заболел, его кладут в больницу, и он с любопытством обследует новую область жизни («Беглец»). Двое гимназистов собираются удрать в Америку, охотиться на тигров («Мальчишки»). У кошки родились котята («Событие»). А вот кухарка «женится» на извозчике, и семилетний Гриша, преисполнившись сочувствия к заплаканной, раскрасневшейся невесте, одаряет ее яблоком («Кухарка женится»). К лирической прозе эти произведения можно отнести по признаку доминирования эмоционального начала над событийно-«проблемным», - причем Чехов обходится без умиленности и пафоса. Такое же сердечное, искреннее внимание и наблюдательность светятся в рассказах о животных: «Каштанка» (1887), «Белолобый» (1895).

«Гусев» (1890) – признанный чеховский шедевр, которым восхищались Бунин, Чайковский, Вирджиния Вулф, - обладает музыкальным композиционным строением. Темы смерти, моря, природы, памяти и воспоминаний скрепляются как бы вполголоса поведанной историей, невеселой и заурадной, но отчего-то производящей впечатление поэтическое. С Сахалина через Индийский океан возвращается в Россию судно, везущее бессрочноотпускных (демобилизированных) солдат; в их числе – умирающий от чахотки Гусев. Рядом с ним в лазарете лежит еще один чахоточный - Павел Иваныч, страстный борец и протестант. Даже на пороге смерти (в приближение которой он не хочет верить) Павел Иваныч возмущается и негодует: на невежество народа, на порядки в армии, на чиновничью коррупцию...

« - Вижу произвол – протестую, вижу ханжу и лицемера – протестую, вижу торжествующую свинью – протестую. <...> Убей меня – буду являться тенью. Все знакомые говорят мне: «Невыносимейший вы человек, Павел Иваныч!» Горжусь такой репутацией...»

Потом он умирает, тихо и незаметно. – «Царство небесное...» - зевая, бормочет Гусев. Он проваливается все время в болезненное лихорадочное забытие, его одолевают сны о родной деревне, о семье... Потом Гусев засыпает крепко и спит два дня, «а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета. Его зашивают в парусину...» - и тут только читатель понимает, что «он» - это уже не бывший рядовой Гусев, а только его тело. Над ним читают поминальную молитву и бросают в море.

Сверток погружается, идет ко дну; подплывает акула и разрывает парусину одним касанием зубов.

«А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно».

Так заканчивается рассказ. В критике он вызвал ассоциации с пушкинским:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

В прозу такие поэтические сентенции непереложимы: они становятся тупыми и грубыми. И Чехов в «Гусеве» воздерживается от комментариев и плоских сопоставлений, оставляя читателя наедине с предельно выразительным визуальным рядом. В 1915 году И.А.Бунин напишет своего «Господина из Сан-Франциско», где будет некое сходство с рассказом Чехова; однако социальные акценты, выраженное в тексте авторское присутствие, сама постановка проблемы делают его более традиционным и близким к толстовской линии. Чеховский «Гусев» напрямую соединяет пушкинскую тему с художественными приемами еще не наступившего XX века.

Пейзаж – камертон лирической прозы Чехова. Для рассказов «Мороз» и «Святою ночью» он определяется уже самой темой. Действие «Свириели» происходит, как уже было сказано, в осеннем лесу; для «Гусева» принципиально важен морской фон, море – один из героев рассказа. На первых ролях существуют степные пейзажи в «Счастье» и в повести «Степь». «Студент» (1894) прикреплен к картине холодной поздней весны в страстную пятницу.

Студент духовной академии идет вечером домой, в деревню, через поля. Дует морозный ветер, сгущаются сумерки. И ему думается, «что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом...». Время точно застыло. В печальных размышлениях он проходит огороды, где возятся две бабы. Горит костер. И вдруг это заставляет студента вспомнить: «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр».

Неожиданно для себя он начинает рассказывать этим женщинам о том, как Иисус предсказал Петру его отречение, как он молился, один, в Гефсиманском саду; и о поцелуе Иуды, и о предательстве Петра. И о том, как запел петух, - и Петр вспомнил слова Иисуса и горько заплакал. – «Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине сада слышатся глухие рыдания...»

Взглянув на женщин, студент видит, что они плачут. Им – и ему – жаль Иисуса и жаль Петра. Вопреки всему, как чудо, в жизни появляется сочувствие и сопереживание. То, что происходило «девятнадцать веков назад», безразлично людям и таинственно связано с нынешней жизнью. Стало быть, прошлое породнено с настоящим не так, как казалось еще недавно, - тьмой и нищетой: человеческую жизнь направляют «правда и красота». Это неразрывная цепь, и он только что видел оба ее конца: дотронулся до одного, и «дрогнул другой». Это главное в человеческой жизни «и вообще на земле». И жизнь кажется студенту чудесной, осмысленной, светлой.

«Студент» (вместе со «Скрипкой Ротшильда» и «Дуэлью») принадлежит к тем немногим рассказам Чехова, где героям удается проломить стену отчуждения, - и человеческие связи воскресают. Предчувствие счастья, овладевающее юношей, накладывается на ожидание Христова воскресения, на уверенность, что запоздалая весна

все равно возьмет свое. Как было и в рассказе «Святою ночью», религиозно-гуманистические мотивы звучат в унисон с природными.

К предпасхальной неделе приурочено и действие «Архиерея» (1902). Преосвященный Петр (как и профессор в «Скучной истории») может с чистой совестью дать отчет за прожитую им жизнь, однако его точит смутное чувство какой-то недостаточности, неясности; и угнетает почтительная пустота, образовавшаяся вокруг него. Даже для собственной старушки-матери он – «владыка», и она робко обращается к нему на «вы». Один только брюзгливый старый монах отец Сисой позволяет себе фамильярно обращаться с архиереем, и оттого с Сисоем ему легче и проще, чем с другими людьми. Раболепство «тонкого» перед «толстым» было смешно, робость матери перед сыном вызывает грусть. Отчего-то жизнь устроена так, что самое драгоценное, чистое чувство – материнская любовь – может представляться неуместной и едва ли не унижительной. Как и монах в рассказе «Святою ночью», преосвященный Петр умирает накануне пасхи, и все, кроме матери, скоро забывают о нем.

Социальный элемент в «Архиерее» - на третьих ролях (чем он принципиально отличается от рассказов, подобных «Толстому и тонкому»); здесь акцентирована та же экзистенциальная тема одиночества, которая зазвучала впервые в «Скучной истории», но преобладает уже не аналитическое, а поэтическое начало.

Умирает и один из героев «Невесты» (1903) – своеобразной чеховской версии «Рудина» (или некрасовской «Саши»). Надя – Надежда – многозначительное имя! – накануне собственной свадьбы уходит из дома, поддаваясь убеждениям Саши и собственному внутреннему голосу, который звучит все настойчивее и громче. Прилично выйти замуж, вступить в колею, еще не начав жить, не изведав все возможности, - когда можно уехать в Петербург, поступить учиться... Напомним, что тема «Невесты» - тема ухода – активно разрабатывалась в литературе второй половины века (не только героини Некрасова и Тургенева, но также Слепцова, Помяловского, Г.Успенского...). Надя – невеста не скучного Андрея Андреича, а жизни (этимология слова *невеста* – □ не ведомая, не известная□). Саша умирает от чахотки где-то в Саратове; а Надя ненадолго возвращается домой из столицы, но дома все кажется маленьким, унылым, старым. В душе ее все кипит ожиданием новой жизни.

« - Прощай, милый Саша! – думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее.

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – **как полагала**, навсегда».

Опять заметим: «как полагала». Чехов ничего не хочет обещать своим героям.

«... Вся жизнь **представлялась ему** теперь такую же темной, как эта вода, в которой отражалось ночное небо и перепутались водоросли. И **казалось ему**, что этого нельзя поправить» («Соседи»).

«... **Ему казалось**, что он, наконец, узнал настоящую веру...» («Убийство»)

«... **И казалось**, что еще немного – и решение будет найдено...» («Дама с собачкой»)

Итак, вот с чем мы постоянно сталкиваемся в чеховском творчестве:

- разрушение художественно-идеологического штампа;
- тема взаимного человеческого непонимания, вообще утрата ориентации в мире, - как в юмористических, так и в «серьезных» рассказах;
- дискредитация «универсальных» теорий;
- отсутствие жестких авторских акцентов, однозначных развязок.

Если выделить «общий знаменатель» по названным позициям, обозначится особенность связанной с мировоззрением автора чеховской поэтики.

31.10. Поэтика Чехова

Исследователь В.Б.Катаев констатирует: Чехов отрицает в мире те объединяющие связи, которые видели – часто вопреки истине – его великие предшественники. Его герои, стремясь объяснить жизнь в какой-либо твердой системе координат, рано или поздно находят себя в тупике. Можно заново перечислить по этому поводу добрую половину произведений, о которых только что шла речь, – но поэтика как способ осуществления писательской мысли в особенностях художественной манеры, стиля – нагляднее наблюдаема в мелочах: в мимоходом брошенных замечаниях автора и персонажей, в произвольных реакциях, в подробностях описаний.

Герой «Соседей» попадает в затруднительное положение:

« - Что же сделать? – спрашивал он себя и умоляюще поглядывал на небо и деревья, как бы прося у них помощи.

Но небо и деревья молчали».

Конечно, Ивашин не ждет никакой подсказки от природы: его произвольное движение автор сопровождает оговоркой «как бы». Тем не менее, где-то на заднем плане сознания читателя проходит воспоминание об Андрее Болконском: его знаменитый «дуб» и небо Аустерлица. Толстовская природа уже содержит в себе весь запас потребных человеку истин: необходимо лишь всмотреться, вдуматься, проявить душевную готовность к их восприятию. Природа Чехова не склонна пускаться в такие откровения: то, что она «сообщает» человеку, отмечено той же уклончивой субъективностью:

«Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и **стараясь** постигнуть их смысл, гнетут душу своим **молчанием**; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни **представляется** отчаянной, ужасной...» («Степь»)

Герой рассказа «Страх» вспоминает случайное любовное приключение, которое оставило у него тягостное чувство – во-первых, из-за ненужной ему серьезности, с которой женщина относится к своему чувству, во-вторых, из-за неловкой случайности: когда она уже уходит, в комнату является за забытой фуражкой ее муж.

« - Почему это вышло именно так, а не иначе? **Кому и для чего** это нужно было, чтобы она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? **При чем тут** фуражка?»

Конечно, он не ждет ответов на свои вопросы. Но тем не менее они заданы. Их вызвала досада на видимую бессмыслицу жизни, где все «ни для кого» и «ни при чем». А хотелось бы понять, утешиться целесообразностью... И не выходит. В «Трех сестрах»:

М а ш а: Все-таки смысл?

Т у з е н б а х: Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Пауза.

Отсюда – избыточность чеховской детали. А.П.Чудаков, автор монографии «Поэтика Чехова», определяет ее как *нехарактерологическую*. Раньше писатели видели мир как систему подобий и соответствий: у романтиков он пронизан космическими связями, развернут в метафоре (одно **как** другое, **через** другое). Реалисты увязывали человека и среду через метонимию (одно **объясняет** другое): всякая мелочь в интерьерах гоголевских помещиков вопит, изобличая нрав своего владельца. Деталь была характерологична и функциональна.

Конечно, и Чехов такую деталь использует. Но «фирменная» черта его стиля – предметы и подробности, по видимости случайные. Значащее и факультативное даны вперемежку, и человек теряется: как отличить одно от другого?

Обыкновенно любое вскользь брошенное автором замечание читатель берет на заметку, ибо знает: в книге ничего нет случайного. Если в первом акте на стене висит ружье... и так далее.

Но это в книге. А в жизни? Люди погружены в океан вещей и явлений, из которых иные связаны с ними прямо, иные – косвенно; третьи – никак, либо как-то слишком сложно и опосредованно, так что нет возможности и нужды отслеживать эту необязательную связь.

Чеховская деталь создает (пишет А.П.Чудаков) впечатление «неотобранного», целостного мира, представленного в его значимых и случайных проявлениях. В конечном счете, у нефункциональной детали все-таки есть одна-единственная – зато какая! – функция: она поддерживает картину мира адогматичную и неиерархическую.

Доктор в рассказе «Неприятность» стоит у окна; он в прескверном настроении. А там, снаружи, гуляют утки с утятами: «один утенок подобрал на дороге какую-то кишку, подавился и поднял тревожный писк; другой подбежал к нему, вытащил у него изо рта кишку и тоже подавился...». «Ссора» утят ничего не символизирует, не бросает никакого нового света на докторские неприятности. Жизнь течет независимо от проблем героя.

Исследователь И.Н.Сухих отмечает своеобразную природу чеховского хронотопа. Он разомкнут, – но не в том частном смысле, в каком мы говорим о разомкнутых топосах, например, поля или дороги. Так как художественный мир чеховских предшественников закрыт для вторжения не несущих информации событий, не связанных с сюжетом героев и пр., то все его упомянутые и «отрекомендованные» автором обитатели непременно должны принять участие в действии. Они «обречены» на встречи, как всякие люди, обитающие на изолированном участке пространства (неважно, физического или художественного). Мужик, которого Петруша Гринева повстречает в метели, окажется грозным вождем мятежников и во многом определит судьбу Гринева. Рассказчик в «Униженных и оскорбленных» сначала увидит странного старика и его собаку, а вскоре познакомится с его внучкой. У В. Гюго в зловещей лачуге Горбо нечаянно сходятся четыре человека, которые до этого долгие годы напрасно искали друг друга (или друг от друга бежали): Мариус, Тенардьё, Жан Вальжан и Жавер. У романтиков и у реалистов мир текста в этом смысле одинаково оказывается замкнутым и тесным, как бы велико ни было (в чисто физическом плане) пространство, на котором перемещаются герои.

У Чехова случайные встречи остаются случайными. Когда он сталкивает двух героев, это может быть как значимо, так и совершенно неважно в дальнейшем движении событий. Литература XX века будет впоследствии часто прибегать к этому приему, создающему впечатление огромного, просторного мира, в котором движутся по своим индивидуальным траекториям людские судьбы.

То же и с именами, и с портретами героев. В ранних произведениях Чехова есть традиционно «говорящие» и просто юмористические фамилии: Ахинеев, Трамблян, Вратоадов, Апломбов, Змеюкина, Ревунов-Караулов - и т.д., во вкусе Гоголя. А в поздних - Чехов может специально подчеркнуть:

«У Ивана Ивановича была довольно странная двойная фамилия – Чимша-Гималайский, которая **совсем не шла ему**, и его во всей губернии звали просто по имени и отчеству» («Человек в футляре»).

В описание вторгаются избыточно-уточняющие (с точки зрения традиционной поэтики) подробности и сравнения, придавая картине неожиданную выразительность и делая ее в своем роде единичной. Эпизодический персонаж «Налима» наделен такой запоминающейся внешностью: «плотник Любим, молодой горбатый мужик с треугольным лицом и с узкими, китайскими глазами». В дальнейшем это описание никак не обыгрывается.

«Пол в лавке был полит; поливал его, вероятно, большой фантазер и вольнодумец, потому что весь он был покрыт узорами и кабалистическими знаками» («Степь»).

«В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» («В овраге»)

Единичность чеховских сравнений делает их в своем роде импрессионистичными. Описание лунной ночи одним-единственным штрихом: на середине мельничной плотины в лунном свете «блестело звездой горлышко от разбитой бутылки» («Волк»).

Ночью, на линии железной дороги, «на синеющем фоне, в свежем, прозрачном воздухе огни яркие и бледны, как звезды; красны и лучисты они только под навесом, где уже темно» («Холодная кровь»).

Уникальность сравнения, детали и пр. – косвенное «напоминание» о такой же уникальности каждой ситуации, характера, судьбы. Можно традиционно описывать лунный свет, серебрищий листву деревьев; можно считать Лаевского в «Дуэли» выродившимся и измельчавшим наследником *лишних людей*. Но это не даст главного: возможности увидеть в мире и человеке новое, особенное, свое. В конечном счете, фон Корен ошибается именно оттого, что походя «типичует» Лаевского. Готовые схемы и этикетки стандартизируют оценку и прогноз. Это экономит мыслительные усилия, но мешает разглядеть то, что отлично от схемы.

Заглавия чеховских текстов обычно оставляют простор читательским ожиданиям; в большинстве они нейтральны и малоинформативны. Третья часть их вообще однотипна:

- 3,5% названы по именам героев (например: *Ариадна, Ванька, Верочка, Володя, Гриша, Гусев, Ионыч, Поленька*);
- 9,6% обозначают профессию, статус или психотип персонажа (*Архиерей, Душечка, Злоумышленник, Невеста, Пассажир 1-го класса, Репетитор, Студент, Учитель словесности, Хористка* и пр.);
- еще 4,4% - группы людей (*Бабы, Враги, Детвора, Красавицы, Лишние люди, Мальчишки, Мужики, Соседи, Тяжелые люди, Хорошие люди* и т.д.);
- 4,2% рассказов называют состояние (*Бедя, Горе, Драма Неприятность, О любви, Припадок, Радость, Страх, Счастье, Тоска* и др.);
- 2,2% - просто обозначены как история или рассказ (*Рассказ неизвестного человека, Рассказ старшего садовника, Скучная история, Случай из практики*);
- большое число произведений - 6,7% - без затей названы по месту действия (*В бане, В овраге, В родном углу, В ссылке, Дом с мезонином, На пути, Палата №6, Степь* и др.);
- наконец, 3,1% заглавий – характеристика времени действия (*Мороз, На святках, На страстной неделе, Накануне поста, Святою ночью* и пр.)

Чехов уделял много внимания молодым авторам, искавшим его совета, причем был педантичен и в мелочах. Так, он не пожалел времени, чтобы написать Н.А.Хлопову (13 февраля 1888), относительно представленного на чеховский суд рассказа, что:

- а) выражение «появилась долгая улыбка» стилистически неудачно;
- б) такой должности, как церковный попечитель, не существует;
- в) человек, который пашет первый раз в жизни, «не сдвинет плуга с места»;
- г) дьячку выгоднее не работать в поле, а отдать свою землю под скопчину;
- д) воробьев «никаким калачом не заманишь из деревни в поле»;
- е) непонятно, о чем идет речь в описании перекладки, «что хату с чуланом соединяет»: что это за перекладка?
- ж) фигура писаря в пиджачке и с клоками сена в волосах отдает шаблоном юмористических журналов;
- з) молитва «Благослови, душе моя...» в рассказе Хлопова процитирована неточно;
- и) использовано неоправданно большое количество многоточий.

Благодаря чеховским письмам мы имеем богатую подборку его высказываний о литературном творчестве, хотя теоретических работ и статей об искусстве Чехов не писал. Среди таких высказываний – уже отмеченное предпочтение, оказываемое детали перед пространством описанием, *косвенному* психологизму - перед *фиксированным* («Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было

понятно из действий героев...» - Ал.П.Чехову, 10 мая 1886). И, конечно, знаменитое: «Любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух!» Чехов отвергает тенденцию в творчестве: «Фирму и ярлык я считаю предрассудком...» (А.Н.Плещееву, 4 октября 1888) и отстаивает объективность с позиции, в чем-то близкой пушкинской (образ «равнодушной природы», сияющей красотой у гробового входа):

«Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит, т.е. делает человека равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать – конечно, это относится только к умным и благородным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны» (А.С.Суворину, 4 мая 1889).

Стоит подчеркнуть, что здесь речь не о том человеческом и гражданском равнодушии, которое проклинал Лев Толстой, а именно о художнической трезвости (возможно, в чем-то биографически подкрепленной опытом врача, знающего, как важна в его деле ясная, холодная голова). Никак не мог быть по-человечески равнодушен писатель, который по собственной инициативе предпринял тяжелую во всех смыслах поездку на Сахалин и резко возражал издателю, вздумавшему уверять его, будто это «неинтересно»: «Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов». Дальше Чехов с несвойственной для него горячностью развивает эту тему (А.С.Суворину, 9 марта 1890).

Мысль о жизненной насущности цели – в жизни надо к чему-то стремиться – высказывалась им и в других письмах, причем в словах, неожиданно сходных с теми, что проносятся в мозгу Лаевского перед дуэлью:

«Дуэль», 1891	Письмо А.С.Суворину 21 ноября 1892
Грозы уж он не боится и природы не любит, Бога у него нет, все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки...	У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником...

И немного погодя Чехов добавляет (3 декабря 1892): «Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове <...>, тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука».

Характерное для Чехова четкое разграничение жизненной позиции и художественной тенденциозности, отразившееся в его поэтике, лежит также в основании его драматических произведений.

Первые опыты Чехова в драматургии – это водевили. Их общий тон и строй отвечает духу ранней юмористики. На первый взгляд они достаточно традиционны, но, взятые в контексте всего чеховского творчества, получают качественно новое значение, как элемент целостной жизненной концепции. Глубокий анализ водевилей Чехова именно в этом плане сделан Б.И.Зингерманом.

31.11. Чеховский водевиль: герои и поэтика

Сам автор называл эти произведения «шутками» или «сценами».

Общей фабульной основой «шутки» является, как правило, какая-либо торжественная, обрядовая ситуация: брачное предложение, свадьба, юбилей, траурная годовщина.

Это театрално-выигрышные моменты человеческой жизни: они подают яркий свет общего благожелательного и сочувственного внимания на их героев. Люди стараются соответствовать «структуре момента», «быть на уровне». Они – сознательно или невольно – прихорашиваются, репетируют свои «роли».

Но беда в том, что главные действующие лица этих парадных ритуалов мелковаты для того, чтобы до конца выдержать взятую на себя роль. По натуре, если не по социальному происхождению, это мещане – вздорные и склочные. Они стараются принять красивую позу, - но натура побеждает, и ритуал летит к черту.

Безутешная вдовушка за полчаса беззаветно влюбляется во вспыльчивого соседа, явившегося требовать уплаты долга («Медведь», 1888). Тридцатипятилетний помещик решил сделать декларацию дочери соседа, - надо же, наконец, жениться! – но вместо полагающихся любовных признаний получается безобразная склока вокруг любого мимоходом упомянутого предмета разговора («Предложение», 1888). На свадьбе жених сварливо торгуется о приданом, а мамаша озабочена поддержкой престижа и ищет нанять за четвертной генерала, чтобы тот своим присутствием обеспечил потребный уровень светского тона («Свадьба», 1890). Председатель правления банка в день юбилея сам себе пишет поздравление и покупает подарок, якобы от лица сотрудников, - все ради того же «тона» («Юбилей», 1892).

« - Дома у себя я могу быть мещанином, есть и спать по-свински, пить запоем, - разглагольствует Шипучин в «Юбилее», - но здесь все должно быть en grand! Здесь банк! Здесь каждая деталь должна импонировать, так сказать, и иметь торжественный вид. <...> Великое дело – тон!»

Этим людям так и кажется, что можно иметь две разные натуры: одну «для домашнего употребления», а другую – для парада, напоказ. Но парадной личине даже держаться толком не на чем – настолько мелок ее хозяин. Скандал так и липнет к водевильному герою. Предпраздничное возбуждение Шипучина омрачает воркотня недовольного бухгалтера, которому юбилейная суэта мешает сводить баланс; оживленное верещание супруги, которая только что вернулась из поездки; и – венец всего – врывается человек-катастрофа: Мерчуткина. Из жалованья ее мужа удержали 24 рубля 36 копеек, взятые им из товарищеской кассы, и этот-то вопиющий произвол она и явилась опротестовать. Основание у нее самое простое, и она то и дело к нему прибегает: «Я женщина слабая, беззащитная! На вид, может, я крепкая, а ежели разобрать, так во мне ни одной жилочки нет здоровой! Еле на ногах стою и аппетита решилась. Кофей сегодня пила и без всякого удовольствия».

Напрасно Шипучин будет доказывать, что мерчуткинский муж не имеет никакого отношения к его банку: Мерчуткина желает получить свои 24 рубля 36 копеек, и точка. Это деньги, а деньги там, где банк, - вот и все.

Ш и п у ч и н: Поймите вы: ваш муж, насколько я могу судить, служил по военно-медицинскому ведомству, а наше учреждение совершенно частное, коммерческое, у нас банк. Как не понять этого!

М е р ч у т к и н а: Ваше превосходительство, а что муж мой болен был, у меня докторское свидетельство есть. Вот оно, извольте поглядеть... <...>

Ш и п у ч и н: Повторяю, сударыня: ваш муж служил по военно-медицинскому ведомству, а здесь банк, учреждение частное, коммерческое...

М е р ч у т к и н а: Так, так, так... Понимаю, батюшка. В таком случае, ваше превосходительство, прикажите выдать мне хоть пятнадцать рублей! Я согласна не всё сразу. <...> Остальные хоть через месяц.

Когда замороченный Шипучин вынимает из собственного кармана 25 рублей, вдохновленная успехом Мерчуткина начинает клянить места для своего мужа. Одновременно супруга Шипучина экзальтированно повествует о каком-то «Катинном воздыхателе Грандилевском», который «выстрелил себе в сердце», страшно испугался и попросил послать за доктором. – «Скоро приехал доктор и... и спас несчастного».

Нервный бухгалтер не выдерживает. В общем, когда приходит поздравительная делегация, бухгалтер топаёт ногами, жена Шипучина тихо стонет на диване, Мерчуткина в полубесчувствии лежит в шипучинских объятиях... Пропал en grand!

Б.И.Зингерман отмечает «телесную и гастрономическую материальность» чеховских водевилей, причем «отнюдь не в ренессансном духе». Физическое решительно вытесняет всякие потуги на духовность и возвышенность; притом даже и оно-то не в порядке. Герои без конца жалуются: Мерчуткина плачется на свои неведомые хвори, бухгалтер – на «воспаление во всем теле»: «Зноб, жар, кашель, ноги ломит и в глазах этакие... междометия». Шипучин вспоминает о своей подагре. То же – и в «Предложении». Ломов («здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик», - аттестует его автор) подозревает у себя порок сердца: у него «сердцебиение», губы дрожат, «на правом веке живчик прыгает», дергает в боку, его мучает бессонница, захватывает дыхание, отнимаются ноги, искры в глазах...

В борьбе за свои интересы герои демонстрируют «темперамент гладиаторов» (Б.И.Зингерман). Причем если Мерчуткина хотя бы сражается за конкретные, осязаемые рубли и копейки, то жених и предполагаемая невеста в «Предложении» собачатся не только азартно, но и совершенно бескорыстно, из любви к процессу. Упоминаются какие-то забытые Богом и людьми Волосьи Лужки, - и тут же оказывается, что обе стороны имеют на эту землю претензии: не то чтобы корысти ради, а из принципа:

Л о м о в: Извольте ли видеть, бабушка моей тетушки отдала эти Лужки в бессрочное и в безвозмездное пользование крестьянам дедушки вашего батюшки за то, что они жгли для нее кирпич. Крестьяне дедушки вашего батюшки пользовались безвозмездно Лужками лет сорок и привыкли считать их как бы своими... <...>

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Мне не дороги эти Лужки. Там всего пять десятин и стоят они каких-нибудь триста рублей, но меня возмущает несправедливость. <...>

Л о м о в: Выслушайте меня, умоляю вас! Крестьяне дедушки вашего батюшки, как я уже имел честь сказать вам, жгли для бабушки моей тетушки кирпич. Тетушкина бабушка, желая сделать им приятно...

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Дедушка, бабушка, тетушка... ничего я тут не понимаю! Лужки наши, вот и всё. <...>

Л о м о в: Мне, Наталья Степановна, Лужков не надо, но я из принципа. Если угодно, то, извольте, я вам подарю их.

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Я сама могу подарить вам их, они мои!..

После свадьбы Лужки должны стать общими. Но до таких презренных практических соображений герои не опускаются. Битва ведется во имя «принципов», и с подключением отца невесты дискуссия окончательно переходит на личности – видимо, все той же справедливости ради:

Ч у б у к о в: Кляузная натура! Весь ваш род был сутяжный! Весь!

Л о м о в: Прошу не оскорблять моего рода! В роду Ломовых все были честные и не было ни одного, который бы находился под судом за растрату, как ваш дядюшка!

Ч у б у к о в: А в вашем Ломовском роду все были сумасшедшие!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Все, все, все!

Ч у б у к о в: Дед ваш пил запоем, а младшая тетушка, вот именно, Настасья Михайловна, бежала с архитектором и прочее.

Л о м о в: А ваша мать была кривобокая. *(Хватается за сердце.)* В боку дернуло... В голову ударило... Батюшки!.. Воды!..

Когда после изгнания гостя с запозданием обнаруживается цель его визита, спохватившаяся невеста зовет его обратно, для примирения. Заводят нейтральный разговор об охоте – и тут же начинают спорить о сравнительных достоинствах собак:

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Во-первых, наш Откатай породистый, густопсовый, он сын Запрягая и Стамески, а у вашего муругопекого не доберешься до породы... Потом стар и уродлив, как кляча...

Л о м о в: Стар, да я за него пяти ваших Откатаев не возьму... Разве можно? Угадай – собака, а Откатай... даже и спорить смешно...<...>

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Ведь вы отлично знаете, что Откатай во сто раз лучше вашего... этого глупого Угадая. Зачем же говорить напротив? <...> Вашего Угадая подстрелить пора, а вы его сравниваете с Откатаем! <...>

Л о м о в: Во сто раз хуже! Чтоб он издох, ваш Откатай! Виски... глаз... плечо...

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: А вашему дурацкому Угадаю нет надобности издыхать, потому что он и без того уже дохлый!

Л о м о в *(плачет)*: Замолчите! У меня разрыв сердца!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Не замолчу!

Далее следует второй виток «обмена любезностями»: в ход идут «интриган», «щенок», «старая крыса», «иезуит» и «свистун»:

Л о м о в: Всем известно, что – ох, сердце! – ваша покойная жена вас била... Нога... виски... искры... Падаю, падаю!..

Ч у б у к о в: А ты у своей ключницы под башмаком!..

Когда жених приходит в себя после обморока, отец спешит воспользоваться моментом и благословить чету. Ломов, еще толком не опомнившись, целует невесту:

Л о м о в: Сердце... искры... Я счастлив, Наталья Степановна... *(Целует руку.)* Нога отнялась...

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Я... я тоже счастлива...

Ч у б у к о в: Точно гора с плеч... Уф!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Но... все-таки согласитесь хоть теперь: Угадай хуже Откатая.

Л о м о в: Лучше!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Хуже!

Ч у б у к о в: Ну, начинается семейное счастье! Шампанского!

Л о м о в: Лучше!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а: Хуже! Хуже! Хуже!

Ч у б у к о в *(стараясь перекричать)*. Шампанского! Шампанского!

З а н а в е с

Меж тем эти скандалисты – люди того же социального положения, что, допустим, Тузенбах или Раневская. Но героев поздних чеховских пьес совершенно немислимо вообразить участниками подобного диалога. Они даже самые насущные свои жизненные интересы отстаивают плохо, а то и вовсе никак. Водевильные герои напирают агрессивно и гордятся этой своей агрессивностью как патентом на здравый смысл, принципиальность, даже благородство. – «Я не Спиноза какой-нибудь, чтобы выделять ногами кренделя, - сухо замечает Апломбов в «Свадьбе» в ответ на предложение потанцевать. – Вы обещали также дать мне вашей дочерью два выигрышных билета. <...> Я ведь это не из эгоистицизма – мне ваши билеты не нужны, но **я из принципа**, и надувать себя никому не позволю. Я вашу дочь осчастливил, и если вы мне не отдадите сегодня билетов, то я вашу дочь с кашей съем. **Я человек благородный!**»

Благородство демонстрируют и прочие участники торжества. – «Они хотят свою образованность показать и всегда говорят о непонятном», - обижается невеста на рассуждения телеграфиста Ятя об «электричестве». Завязывается перепалка, в ходе

которой Апломбов с ажитацией предлагает Ятю: «Позвольте вам выйти вон!» Тот гордо парирует: «Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала пять рублей, что вы у меня брали в прошлом году на жилетку пике, извините за выражение». Напоминание о пятирублевом долге - словно вызов на дуэль.

Персонажи водевилей и поздних драм существуют в одном и том же мире – и вместе с тем будто в параллельных мирах. Друг от друга их отделяет не место в обществе, а наличие или отсутствие внутренней культуры, интеллигентности, духовного иммунитета к пошлости. Стоит этому иммунитету ослабеть – и начинается угрожающее сползание вниз, в сторону водевиля. Аркадина в «Чайке» осыпает сына обидными словами, в какой-то момент становясь похожей на сварливую невесту из «Предложения». Андрей Прозоров в «Трех сестрах», женившись на Наташе, утрачивает свои юношеские мечты и благородное научное честолюбие, - «выдыхается», по словам сестер. И приобретает традиционные черты «водевильного супруга», которому изменяет жена. Этот процесс, когда человек начинает опускаться на дно, захватывается и чеховскими рассказами: такими, как «Ионыч» или «Учитель словесности».

Драматическую версию такой истории писатель дает в ранней своей пьесе «Иванов» (1888). Ее герой (фамилия напоминает о гаршинских персонажах и выбрана, пожалуй, по тому же принципу) переживает метаморфозу, пугающую его своей непонятностью. Он молод, еще недавно был бодрым энтузиастом наподобие Рудина, имел принципы, - и вдруг что-то случилось. Окружающие объясняют уныние Иванова, его депрессию самыми для них понятными причинами. Честный, туповато-прямолинейный доктор Львов – рухнувшей надеждой на приданое жены, наивная Саша – необходимостью поддержки деятельной женской любовью. Сам Иванов в момент откровенности говорит, что спешил жить, истратил себя на одну только молодость. А раз настоящая жизнь кончена и осталось только доживать, - то можно не тянуть. От той пропасти, которая открывается перед ним, - жизни-существования – Иванов спасается выстрелом из револьвера.

И уже в «Иванове» начало обозначаться нечто необычное.

31.12. Новаторство Чехова-драматурга. Особенности психологизма

Чехов – создатель нового театра, нового типа пьесы, оказавшего громадное влияние на развитие не только отечественной – мировой драматургии, где русский автор составил достойную «конкуренцию» таким фигурам, как Г.Ибсен, Дж.Б.Шоу, М.Метерлинк. Даже Островский, классик драматургических жанров, гораздо более продуктивный в количественном отношении, несопоставим с Чеховым в этом плане, хотя в русской драматургии укрепились, дополняя друг друга, обе традиции: Островского и Чехова. (Очень характерный «комплимент» Чехову сделал Лев Толстой, заявивший ему: «Шекспир - плохой драматург, а вы еще хуже». Шекспира Толстой действительно не терпел, - зато каков масштаб для сравнения!)

О чеховском театре написано очень много. Это работы А.П.Скафтымова, Б.И.Зингермана, В.И.Мильдона и других прекрасных исследователей; положения этих работ могут быть кратко сведены к следующему.

В отличие от «сюжетного» театра Островского с четко прописанными характерами, достаточно динамичной интригой, - это театр «настроения», нюансов, игры света и теней. (Напомним замечание Немировича-Данченко о «полутонах», «лиственных» фразах Чехова.)

Будничная жизнь обыкновенных людей освещается поэтическим светом. Происходящее на сцене получает два значения: непосредственно-реальное (на

поверхности) и поэтически-обобщенное (в глубине). Создается эффект знаменитого чеховского *подводного течения*, замеченный великими режиссерами: Немировичем-Данченко и Станиславским. Ни у кого из драматургов не было еще такой неуловимоскользающей «многозначности малозначительного» (если можно так выразиться):

Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой старичок. Я так рада, что ты еще жив.

Ф и р с: Позавчера.

Старый Фирс глух. Но и все герои «Вишневого сада» (и большая часть персонажей в чеховском мире) в какой-то мере глухи, не могут либо не хотят слышать друг друга. И еще неуместный ответ Фирса (как нечаянные обмолвки людей) выдает внезапно самую суть его существа, его места в жизни: он **позавчерашний** человек, забытый обломок старого уклада.

Подбор событий, деталей, реплик осуществляется прежде всего по принципу их значимости в эмоциональном содержании пьесы. События утрачивают ведущую роль в сюжете. Даже человеческое горе изображается, когда оно уже сделалось привычным (любовная драма Нины Заречной, разочарование Войницкого, неудачный брак Маши Кулыгиной). Действие идет неспешно, затянуто: в «Дяде Ване» от первой картины до последней проходит приблизительно два месяца, в «Вишневом саду» - пять, в «Чайке» - два года, в «Трех сестрах» - около трех лет.

Для драматургии традиционно движение сюжета по параболе, резко обрывающейся после кульминации («открытие» Чацкого, что Софья действительно увлечена Молчалиным – и его финальный монолог; известие о приезде настоящего ревизора – и «немая сцена»). Чехов выносит все самые эффектные моменты «за скобки». Так, мимоходом мы узнаем, что Треплев пытался застрелиться. В конце пьесы он действительно стреляется – за сценой, и звук выстрела доктор Дорн выдает за звук лопнувшей склянки с эфиром.

Чехов считает событие случаем, который, в общем, мог бы и не произойти. Закономерным для него является лишь течение жизни с ее подъемами и спадами, надеждами и разочарованиями. Это и есть подлинная основа его сюжетов. (Недаром так трудно рассказывать «содержание» его пьес: как-то сразу становится очевидно, что главное – не здесь.) Актриса, игравшая Сою в «Дяде Ване», вспоминала, что Чехов советовал ей убрать эмоциональный нажим в той сцене, где она – после выстрела дяди Вани – умоляет отца быть милосердным. – «Драма, - говорил Чехов, - была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это – просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай». Б.И.Зингерман точно подмечает, что ни самоубийство Треплева, ни убийство Тузенбаха, не две отчаянные попытки Войницкого (сначала застрелить Серебрякова, а потом – отравиться) – ни одна из этих драматических «акций» ничего не развязывает: они только подчеркивают неразрешимость жизненных проблем героев. Известно, что Чехов жаловался на шаблонность «концов»: «Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет». Этот «другой выход» Чехов как раз и нащупал в своих «подозрительных» с точки зрения драматургического канона развязках.

Известное место из «Дяди Вани», где Астров разглядывает карту Африки и замечает: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!», - напоминает нам и пресловутую фразу о ружье, которое висит на стене в первом акте, и о «коллекционных» пистолетах Карандышева, над которыми его гости глумятся в сцене обеда. Но пистолет Карандышева сыграет свою роковую роль в финале «Бесприданницы»; о карте же Африки Чехов замечает уже в ремарке, что она, по-видимому, никому здесь не нужна. И реплика Астрова не имеет иного смысла, чем выражение рассеянного состояния перед тягостным прощанием, когда надо заполнить образовавшуюся пустоту какими-то словами.

Именно такие моменты – паузы в разговорах, малозначащие слова – позволяют ощущать течение жизни, ее «подтекст». Люди ходят, сидят, пьют чай, ведут

бессодержательные разговоры или просто молчат, - а в это время совершаются их судьбы. Известно, какое значение придавал Чехов паузам и умению актеров их «держать». И этим чеховский театр тоже жизненно-убедителен: отсутствием традиционной для сцены бесперебойной смены диалогов и монологов. Паузы выполняют примерно ту же функцию, что строфы точек в тексте «Евгения Онегина»: они создают эффект необходимой глубины. За то время, пока длится молчание, зритель может вдуматься, вернее, «вчувствоваться» в состояние героя, ощутить то, что ЗА молчанием и ЗА случайными фразами:

«Ч е б у т ы к и н (*в умилении*): Славная моя, хорошая... Золотая моя... Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с Богом!

Пауза.

Напрасно, Федор Ильич, вы усы себе сбрили».

Изобразительное в описании людей и вещей подменяется *музыкально-лирическим*. Это делает постановку чеховских пьес вдвойне серьезным испытанием режиссерского таланта. Вот вступительная ремарка «Вишневого сада»:

«Комната, **которая до сих пор называется детской**. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но **в саду холодно**, утренник. Окна в комнате закрыты».

От режиссера требуется передать атмосферу воспоминаний о дорогом далеком прошлом, утренней весенней прохлады. Этого не сделаешь, просто приколотив к декорации покосившуюся табличку с надписью «Детская»; тем более – не повесишь на окно термометр. Дело идет не о вещах, а о переживаниях, которые живут в смутных намеках. Жизнь в чеховских пьесах – не столько движение событий, сколько течение времени, насыщенного чувствами. И перипетии в них суть перемены к противоположному не событий, а настроений.

По этому же музыкальному принципу герои пьес образуют органичные «ансамбли» или, напротив, выпадают из них, как диссонирующие ноты. В «Чайке» таким «диссонирующим» персонажем является Шамраев и отчасти Аркадина, в «Дяде Ване» - ученый сухарь, профессор Серебряков (между прочим, он запрещает музыку в конце II действия). В «Трех сестрах» органичную атмосферу прозоровского семейства разрушают прежде всего самодовольный ограниченный Кулыгин и Наташа – воплощение духа агрессивного мещанства. В «Вишневом саду» решительно не совпадает с общим тоном персонажного «ансамбля» лакей Яша, тупой и пошлый хам.

Исследователи подметили такую закономерность: чем больше специфически «чеховского» в том или ином чеховском герое, тем меньше он обладает тем, что сценическая традиция привыкла считать «характером»: определенностью, некой предсказуемостью поведения и психических реакций. Если у того же Яши есть некий «характер», то никак невозможно уместить в такие рамки Лопахина или Раневскую: они шире своих сюжетных и социальных «ролей». Критик М.Неведомский называл таких персонажей «матовыми». Так же можно с определенной успешностью «прогнозировать» поведение Аркадиной, Серебрякова, Наташи – но не Заречной, не Войницкого, не трех сестер. Если характер – «это то, в чем обнаруживается направление воли» (Аристотель), то характера у них нет. Азарта в борьбе за свои практические жизненные интересы они не склонны демонстрировать (в отличие от героев водевилей).

В этом смысле Чехов совершенно разрушает старые театральные амплуа. (При первых постановках чеховских пьес актеры нередко терялись: что же здесь играть?!) От начала к концу XIX века происходит постепенное замещение: типы (*лишние люди*, *мертвые души* и пр.) → характеры → отдельные индивидуальности. Анализ движется вглубь.

И еще кое-что меняется в героях Чехова: возраст. В записных книжках он отмечал: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20 лет, а теперь нельзя брать

героя моложе 30-35 лет». Действительно, литературный герой словно «стареет» вместе с веком (хотя, конечно, не с той же скоростью). Рудин, Лаврецкий, Обломов, Райский - им около тридцати; героям самого Чехова часто уже около сорока. Это время, когда человеку приходится подводить некий промежуточный итог. Он в расцвете сил, но со своей жизненной вершины уже совершенно ясно видит, что лежит впереди; понимает, чего еще может от себя ожидать, а главное - чего не может. Время туманных надежд осталось позади.

Размышления героев чеховских драм о жизни, о своем месте в ней не только звучат вслух, но и ощущаются «между строк». Причем если раньше герой со склонностью к рефлексии, как правило, «выпадал» из своего окружения, казался странным, - то здесь он в явном большинстве. Т.Манну даже казалось, будто философствование персонажей Чехова есть выражение авторской иронии: философия (считал Манн) – для людей выдающихся, интеллектуально блестящих. «Рядовой» обыватель должен просто жить себе потихоньку, не ударяться в общие рассуждения. Что он там сможет решить, что от него вообще зависит?

А зависит от него, по мнению Чехова, не дать себе опуститься в существование, что и происходит с людьми, раз навсегда себе сказавшими: «Не нашего ума дело».

Но меньше всего, видимо, писатель задавался целью продемонстрировать превосходство хороших / сложных героев над плохими / примитивными. Да и сами понятия простоты и сложности у него как-то сместились. Б.И.Зингерман замечает, что и Треплев, и Заречная, и дядя Ваня, и три сестры, и Тузенбах, и Вершинин, и Раневская – при всей их душевной тонкости, в сущности, простые души. Да и ничего особенно «умного» они не говорят, хотя нет-нет, да и скажут что-нибудь чрезвычайно симпатичное и даже звучащее как афоризм:

- Только то прекрасно, что серьезно... (Дорн)
- Умей нести свой крест и веруй... (Нина Заречная)
- Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано... (Астров)
- В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли... (он же)
- Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии... (Соня)
- Через много лет <...> жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. <...> Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготавливаться к ней, нужно работать... (Тузенбах)
- Человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трин-трава... (Маша)
- Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его... (Вершинин)
- Страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас... (Ольга)
- Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, - вот цель и смысл нашей жизни... (Петя Трофимов)

Но эти «правильные» фразы тяготеют к этическому шаблону и сами по себе для Чехова немного стоят. (Малосимпатичный профессор Серебряков говорит то же, что обаятельный Тузенбах: «Надо дело делать!» - хотя сам не очень-то много «делает».)

Эти пьесы менее всего декларативны: они лиричны и музыкальны. В них все взаимоотражается: «небесные светила – в водах колдовского озера, смена времен года – в настроении действующих лиц, архитектура – в окружающем пейзаже, наконец, архитектура и пейзаж – в характере драматических персонажей» (Б.И.Зингерман).

Начало действия во всех пьесах Чехова – это весна или лето, надежды героев, радость; финал – осень, разлука, смерть. Картины природы, заданные ремарками, поддерживаются и дорисовываются репликами героев. Нина в «Чайке»: «Красное небо,

уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала...». Ирина («Три сестры»): «Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат...»

Уходящая поэзия «дворянских гнезд» брезжит и в картинах чеховских современников: Серова, Борисова-Мусатова. Это пространство, от которого уже веет увяданием, закатом. В его камерное существование вторгаются напоминания о внешнем мире, о местах, где были, или собираются побывать, или никогда не будут герои, - от окрестных сел, где практикует доктор Астров, до Африки, представленной одной только картой: Елец, Харьков, Москва, Финляндия, Генуя, Ментона, Париж... Вторгаются Космос, время и вечность: в первом действии «Чайки» Нина Заречная читает монолог Мировой души «через тысячи веков» после смерти последнего живого существа на Земле. Астров жалеет, что не помянут их добрым словом «те, которые будут жить через сто – двести лет после нас» - и хочет надеяться, что «через тысячу лет человек будет счастлив». Вершинин мечтает вслух, какой «невообразимо прекрасной, изумительной» станет жизнь на земле через двести-триста, наконец, тысячу лет. Тузенбах сомневается: и через тысячу лет человек будет вздыхать: «ах, тяжело жить!» - и вместе с тем бояться смерти. Петя и Аня обещают всю Россию превратить в сад. Эти реплики создают контраст с тихой, полусонной жизнью дворянских усадеб, загородных домов, внушают смутную тревогу, что-то сулят...

Подлинные темы чеховских пьес – это время, надежда, труд, искусство, любовь. Они существуют нераздельно, как нераздельны они и в жизни: это константы человеческого бытия. Авторские обозначения жанра смущают еще больше, чем когда-то - определение *поэма*, прикрепленное к «Мертвым душам». В принципе, драматургическое «четвероевангелие» Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад») составляют произведения, родственные по тону и духу. Но «Дядя Ваня» имеет подзаголовок «сцены из деревенской жизни», «Три сестры» - драма, а «Чайка» и «Вишневый сад», что неожиданной всего, – комедии. Какая дочеховская комедия могла бы закончиться самоубийством главного героя (Треплев в «Чайке»)? Да и Фирс, кажется, умирает в финале «Вишневого сада».

О жанровой природе чеховских пьес стоит говорить отдельно в каждом конкретном случае.

В 1895 году Чехов принялся писать пьесу, о которой в письме своему издателю А.С.Суворину заметил: «Страшно вру против условий сцены».

Это была «Чайка». Ее премьера состоялась 17 октября следующего года в Александринском театре, в Петербурге, и обернулась провалом, который автор тяжело переживал. Только еще через два года, в постановке Московского художественного театра, «Чайка» снискала заслуженный триумф и впоследствии превратилась в своеобразную эмблему МХАТа.

В пьесе отразилась в измененном виде история отношений нескольких реально существовавших людей, одним из которых был сам драматург. Женщина – Лика Мизинова – увлекла его серьезно и увлеклась сама. Но Чехов, очевидно, не мог решиться связать свою судьбу со своевольной и темпераментной Ликой. Сам он не был человеком божьего характера и опасался вместе с холостяцкой свободой потерять привычные условия своей творческой жизни. Лика в отместку затеяла роман с молодым модным беллетристом И.Н.Потапенко. Этот любовный треугольник отозвался в «Чайке», в линии «Треплев – Нина – Тригорин», только в жизни было наоборот: отвергнутая Тригориним-Чеховым Нина ушла к Треплеву.

Парадокс в том, что Чехов, тем не менее, впоследствии все равно женился на актрисе: на О.Л.Книппер, которую увидел на репетиции той же самой «Чайки» в 1898 году. Они поженились в 1901-м, причем судьба еще раз продемонстрировала свой мрачный юмор: Чехов хотел, чтобы женитьба не нарушила сложившийся уклад его жизни, - и действительно, ничего не изменилось. Врачи настойчиво рекомендовали ему жить в Крыму: у него обнаружили чахотку, а в те времена считалось, будто теплый и влажный

приморский климат при этой болезни благотворен. Жена-артистка осталась в Москве. Наконец, Чехов сам стал просить, чтобы она приезжала почаще, - но врозь они были больше, чем вместе, и он от этого страдал.

Ирония жизни составляет жанровую основу чеховских «комедий».

31.13. «Чайка»: тема любви и служения искусству

Как уже было сказано, чеховские пьесы существуют в поле некоего единого мотивно-тематического комплекса: *любовь, труд, творчество, время, надежда, память...* Они, так или иначе, присутствуют в каждой из четырех пьес «тетралогии» - хочется так назвать «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад», хотя в них нет общности ни в фабуле, ни в персонажах, - только эти константы, или концепты, лежащие в их основе. Все же можно, наверное, считать, что одна-две темы в каждой пьесе ведут ее «мелодию», а прочие вторят им.

В «Чайке», по словам ее автора, мало действия и «пять пудов любви». Одна современница писателя определила пьесу как «акварель». Жизни действующих лиц погружены в атмосферу «колдовского озера», окутаны ею; и когда Тригорин вырывает из нее Нину Заречную, в городской московской среде ее очарование быстро блекнет: не оттого ли он так скоро ее и покинул? Человек тесно связан с природой, местом, где родился, - и увядает, тускнеет на другой почве.

Темы любви и творчества нераздельно соединены в «Чайке». Они соединены и в жизни. - «Душе настало пробужденье - и вот опять явилась ты...» - Но и в любви, и в творчестве все здесь идет как-то «не так».

Пьеса открывается вялым диалогом. Один из его участников - Маша, дочь управляющего Шамраева и его жены Полины Андреевны. Впрочем, позднее зритель начинает догадываться, что настоящий отец Маши, скорее всего, доктор Дорн, бывший уездный покоритель сердец, - и Полина Андреевна до сих пор любит и ревнует Дорна. А он равнодушен, держится индифферентно. У Дорна привычка мурлыкать себе под нос романсы, он прячется за чужие, истертые слова, потому что не всегда хочет говорить сам:

П о л и н а А н д р е е в н а: Вы - доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе...

Д о р н (напевает): «Не говори, что молодость сгубила...»

Так же «плохо слышат» друг друга и герои того первого диалога, о котором только что было сказано. Маша разговаривает с учителем Медведенко, и отношения между ними сразу обрисовываются. Медведенко влюблен, Маша равнодушна; и бедность, житейские неурядицы, в которых он увяз, тоже не находят отклика в ее душе:

М а ш а: Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастливым.

М е д в е д е н к о: Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись. <...>

М а ш а: Душно, должно быть, ночью будет гроза. Вы всё философствуете или говорите о деньгах. По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... **Впрочем, вам не понять этого...**

С этих жестоких слов начинается *комедия* «Чайка». Ее герои неплохо знают и понимают друг друга на бытовом, так сказать, уровне. Фразу Медведенко «вот тут и вертись» в IV действии (через два года!) произнесет, подтрунивая над ним, Дорн:

М е д в е д е н к о: У меня теперь в доме шестеро. А мука семь гривен пуд.

Д о р н: Вот тут и вертись.

Очевидно, все хорошо знают эту его жалобу, давно привыкли к ней. Но настоящего сочувствия ни в ком она не пробуждает. Медведенко даже добивается руки Маши, - не может добиться только ее любви.

В пьесе образуется длинная цепочка любовных «предпочтений», направленная в одну сторону, уходящая в никуда. Любимый человек не отвечает взаимностью, потому что в свою очередь безнадежно влюблен в кого-то, кто любит третьего, третий – четвертого... Медведенко → Маша → Треплев → Заречная → Тригорин → Аркадина... Аркадина же по-настоящему любит только себя, свой имидж, свои сценические успехи. Самое драгоценное, редкое, что есть на свете, - любовь – расточается безрадостно. На какой-то миг может показаться, что мечты сбудутся: когда Костя Треплев целует Нину; потом, когда Тригорин назначает Нине свидание в Москве... Но от всех надежд в итоге остается только горький осадок.

Даже чувство Треплева к матери в каком-то смысле безответно: по его собственному горькому признанию, он – взрослый сын – напоминает ей о ее годах, - а Аркадиной «хочется жить, любить, носить светлые кофточки». Треплев страдает от переживания собственной бескрылости, творческого и социального ничтожества: кто он? Что он? Сын известной актрисы, неудачливый драматург. Странная, «декадентская» пьеса Треплева, провал которой составляет содержание I действия, - по сути, не драма, а лирика, и ее тема – одиночество. Сам Треплев ощущает себя такой Мировой Душой, взывающей в пустыне. Зрители вроде бы и есть, но их равнодушие, а особенно иронические реплики Аркадиной провоцируют настоящий взрыв:

Т р е п л е в: Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию! Мне... я... *(Хочет еще что-то сказать, но машет рукой и уходит влево.)*

Мотив прерванного полета вводится во II действии. Треплев кладет у ног Нины убитую чайку. – «Эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...» - холодно говорит Нина. – «О, что тут понимать?!» - горько отзывается Треплев. – «Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха».

Немножко прямолинейно, «в лоб», Треплев соединяет *любовь* и *творчество* – через успех, хотя точнее было бы, наверное, увидеть общее между ними в способности быть наконец услышанным, найти отклик и сочувствие в душе другого; в стремлении запечатлеть, обессмертить себя в творениях-детях или творениях-стихах.

Потеряв надежду на любовь Нины, пройдя через тяжелый кризис и попытку самоубийства, Константин с новой силой привязывается к матери: «Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек...»

В треугольнике «Треплев – Аркадина – Тригорин» проступают шекспировские мотивы: «Гамлет – Гертруда – Клавдий». Цитаты и реминисценции из «Гамлета» звучат в пьесе: герои, очевидно, сами чувствуют сходство. Только Треплев ревнует к Тригорину тройне: шекспировский герой к дяде ревновал лишь мать, но не Офелию, не свое творчество (если оно было). Тригорин же (как кажется Константину) отнял у него все: и мать, и любимую девушку, и писательский успех. Он не в силах быть к нему справедливым, как ни старается. И разговор с Аркадиной, начавшийся вполне мирно, начинает мало-помалу переходить в оскорбления. Это такой важный эпизод, что стоит привести длинную цитату:

А р к а д и н а: Для тебя наслаждение говорить мне гадости. Я уважаю этого человека и прошу при мне не выражаться о нем дурно.

Т р е п л е в: А я не уважаю. Ты хочешь, чтобы я тоже считал его гением, но, прости, я лгать не умею, от его произведений мне претит.

А р к а д и н а: Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты. Нечего сказать, утешение!

Т р е п л е в (*иронически*). Настоящие таланты! (*Гневно.*) Я талантливее вас всех, коли на то пошло! (*Срывает с головы повязку.*) Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!

А р к а д и н а: Декадент!

Т р е п л е в: Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах!

А р к а д и н а: Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!

Т р е п л е в: Скряга!

А р к а д и н а: Оборвыш!

Треплев садится и тихо плачет.

Ничтожество! (*Пройдясь в волнении.*) Не плачь. Не нужно плакать... (*Плачет.*) Не надо... (*Целует его в лоб, в щеки, в голову.*) Милое мое дитя, прости... Прости свою грешную мать. Прости меня несчастную.

Т р е п л е в (*обнимает ее*). Если бы ты знала! **Я все потерял. Она меня не любит, я уже не могу писать, пропали все надежды...**

Дойдя до накала, скандал гаснет: более слабый – Треплев – капитулирует. При виде его слез у матери пробуждаются угрызения совести, и возникает такой редкий момент истины, но – не более чем момент. Последние слова Треплева – вот она, правда; вот что стоит за его обвинениями, и сам он хорошо это знает. И в этих словах тоже увязаны неуспешность в любви – и творческое бессилие.

При этом никакого дешевого параллелизма «оценочного» свойства, никакой линейности в оценках Чехов не допускает. Тригорин – человек очень порядочный и скромный, это признает даже его соперник. Но к судьбе Нины он отнесся безответственно, по одной лишь слабости своего характера. Поддался искушению, потом утомился, сбежал. Однако из всего этого (как очень точно заметил Б.И.Зингерман) не следует, что Треплев когда-нибудь будет писать лучше, чем Тригорин (даже если Треплев умеет более преданно и верно любить).

В «Чайке» четыре персонажа – люди искусства: два писателя, две актрисы. И там, и тут представлены классическая традиция и новаторские поиски (или, как в пылу гнева выражаются герои, «рутина» и «декадентство»). Тригорин и Аркадина – носители традиций, Треплев и Заречная хотят сказать новое слово в искусстве. Первые, по видимости, более успешны: но это еще не говорит ни в их пользу, ни против них. Тригорин искренне недоумевает: «ведь всем хватит места, и новым, и старым, - зачем толкаться?» Но Треплев тем не менее «толкается»: он не только ревнует, но еще и завидует. Нина не завидует, конечно, - но она восторженно смотрит на Тригорина – великого человека. Его судьба кажется ей яркой, счастливой; она жадно расспрашивает его, с каким чувством он читает о себе в газетах, - и получает ответ: «Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе».

Т р и г о р и н: Вот вы говорите об известности, о счастье, о какой-то светлой, интересной жизни, а для меня все эти хорошие слова, простите, все равно что мармелад, которого я никогда не ем. Вы очень молоды и очень добры.

Н и н а: Ваша жизнь прекрасна!

Т р и г о р и н: Что же в ней особенно хорошего? (*Смотрит на часы.*) Я должен сейчас идти и писать. <...> Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан – нет,

в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни. Разве я не сумасшедший? <...>. А публика читает: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого», или: «Прекрасная вещь, но «Отцы и дети» Тургенева лучше». И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо – больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева».

Н и н а: Простите, я отказываюсь вас понимать. Вы избалованы успехом.

Т р и г о р и н: Каким успехом? **Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя.**

Вот где проходит значимая черта между героями. Из этих четверых – Тригорин, Аркадина, Треплев, Нина – только Аркадина «любит себя», довольна собой. Но Нина восторгается именно Тригориним: не потому, что влюблена (хотя и поэтому, конечно, тоже), а потому, что видит в нем творца, человека с миссией, счастливого в высоком смысле слова.

Оказывается, что сам Тригорин ничего такого в своей судьбе не видит. Его счастье существует только в воображении Нины. И жестокие «саморазоблачения» Тригорина очень скоро подтвердятся вполне: он видит убитую чайку, подбирает ее и что-то записывает в свою книжечку: сюжет мелькнул...

Т р и г о р и н: **Сюжет для небольшого рассказа:** на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы: любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

Этот сюжет начинает уже разыгрываться в судьбе Нины, которая дарит своему кумиру медальон с цитатой из его романа: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Так и случится; а когда Шамраев, спустя два года, преподносит Тригорину чучело чайки, которое тот попросил сделать на память, - выяснится, что Тригорин давно забыл этот случай – «сюжет для небольшого рассказа». Любовь Нины не дала ему столько радости, сколько ей принесла горя.

Треплеву соперник его тоже представляется редкостным счастливецом. Молодой писатель мечется, проповедует «новые формы» - и вместе с тем завидует Тригорину, который «выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова *<то самое сравнение, которое Чехов «подарил» Тригорину от себя!>*, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно».

И снова усмешка судьбы: «традиционалист», оказывается, успешно применяет новаторскую технику письма, а «новатор» с ужасом замечает: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине». К Треплеву даже пришла определенная известность, - но счастья все равно не принесла.

И так всегда: герои «Чайки» или не могут получить желанного, или, получив, разочаровываются в нем: это, оказывается, не то... Такое впечатление, что к ним по ошибке приходит чье-то чужое счастье. Как бы счастлив был Константин, полюби Нина его, а не Тригорина! А может быть, нет; может быть, и это тоже иллюзия? Своего рода «общий знаменатель» этой ситуации в пьесе выражает признание Сорина:

С о р и н: Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: «Человек, который хотел». <...> В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно <...>; хотел жениться – и не женился, хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и всё.

Д о р н: Хотел стать действительным статским советником – и стал.

С о р и н (смеется). К этому я не стремился. Это вышло само собою.

Сорин хотел быть писателем, хотел жениться, – не вышло. Зато в пьесе есть два писателя – оба не очень-то счастливы. В пьесе есть и женатый человек – Шамраев, и жена ему неверна; есть «почти» женатый Тригорин – Аркадина «пришила» его к своей юбке, он тяготится этой связью, но бежать нет сил. «Сюжет для повести», который, по мнению Сорина, подсказывает его собственная жизнь, переключается с «сюжетом для небольшого рассказа» - судьбой чайки-Нины; с пожеланием Медведенко: «... описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель». Людские жизни – тихо и неприметно разыгрывающиеся драмы: в отличие от поставленных драм, напечатанных повестей, не достаиваются они внимания и аплодисментов публики.

Константина уже печатают в журналах, - но в душе у него по-прежнему неудовлетворенность и пустота. Нина, как мечтала, стала актрисой, - но в последнем действии она появляется измученная, в смятении; нервы ее расстроены, ее преследует навязчивый образ подстреленной птицы: «Я – чайка... Не то. Я – актриса», - постоянно повторяет она, словно боясь забыться, совсем себя потерять. И не может отделаться от слов Тригорина:

Н и н а: Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... (*Трет себе лоб.*) О чем я?.. Я говорю о сцене. <...> Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уметь терпеть. Умей нести свой крест и веруй. **Я верую, и мне не так больно**, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.

Похоже, что эта вера (в свое призвание) стала для Нины чем-то вроде наркотика: она уходит, прячется в нее от боли, от страха жизни, по ее собственному признанию, «грубой».

Она убегает, и Константин остается один. Его беспокоит, не узнает ли мать о визите Нины: «Это может огорчить маму...». Слова эти получают особенную значительность, если вспомнить их после выстрела, которым Треплев через пять минут оборвет свою жизнь. Он боится огорчить Аркадину известием, что здесь была Заречная, - но как будто не думает даже, что она будет огорчена его смертью. Он во всем разуверился и все потерял: у него нет чувства, будто он кому-нибудь нужен. Выстрел (за сценой) звучит в тот самый момент, когда Тригорин произносит свое «Не помню!» - с недоумением глядя на чучело чайки. Выстрел – как ответ на решительное равнодушие людей и жизни. Он подается, как уже говорилось, нарочито буднично: Дорн идет проверить, что случилось, и, вернувшись, объявляет, что лопнула склянка. А потом отводит в сторону Тригорина и вполголоса просит увести Аркадину: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...». На этих, почти шепотом сказанных словах заканчивается пьеса. Никаких восклицательных знаков, никаких «эффетков».

Комедия «Чайка» - о том, как жестоко иногда смеется над людьми жизнь. О том, как они это принимают. Об одиночестве. О постоянно ускользающем, недостижимом счастье, которое, кажется, «было так возможно, так близко, но...»

31.14. «Дядя Ваня»: тема дела и жизненного призвания

Вторая пьеса чеховской «тетралогии» была опубликована год спустя после «Чайки», в 1897-м. Она возникла из переделанной пьесы «Леший» (1890) и получила уклончивый подзаголовок *Сцены из деревенской жизни*. Не комедия, не драма – жизнь такая, как она есть, определяет судьбу героев.

«Чайка» - заглавие-символ. «Дядя Ваня» - заглавие-портрет, и в нем свой смысл. *Дядя* – задает образ человека, который как бы существует только по отношению к кому-то другому, в этом качестве прежде всего важен. И – *Ваня*. Ивану Петровичу Войницкому 47

лет, а имя – уменьшительное. Потом мы узнаем, кто называет его так: племянница Соня. Обращение, конечно, ласкательное и вполне оправданное – но в заглавии пьесы получает особенный оттенок, как будто носитель этого имени так и не стал ни вполне самостоятельным, ни вполне взрослым.

В каком-то смысле так оно и есть. Всю свою жизнь Войницкий преданно служил великому человеку: мужу своей сестры, профессору Серебрякову. Уже нет в живых сестры (от этого брака осталась только дочь Соня), профессор женился вторично, а дядя Ваня, как загипнотизированный, продолжает вести дела Серебрякова, управлять его именем, - чтобы освободить гения от мелких житейских хлопот и дрызг. И в 47 лет наконец приходит запоздалое прозрение:

В о й н и ц к и й: Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! И я обманут... вижу – глупо обманут...

И на что же, в таком случае, потрачена жизнь Войницкого?

К началу пьесы это плачевное открытие уже сделано. Отмечают (Т.К.Шах-Азизова и пр.), что первые акты чеховских пьес выглядят как эпилоги, а последние – напротив, как прологи ненаписанных драм. Это одна из причин, по которым они воспринимаются как подлинные «кусочки жизни».

Профессор Серебряков, каким его видят зрители и читатели, во многом подтверждает злую характеристику, данную Войницким: «старый сухарь, ученая вобла». Мелькает тень «человека в футляре»: «Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках».

Но из пьесы неясно, действительно ли он полная бездарность и «ровно ничего не понимает в искусстве». Вероятнее (по мнению исследователя П.Н.Должикова) другое: дядя Ваня долгие годы верил в величие Серебрякова, а сейчас, как многие люди, под влиянием разочарования ударился в противоположную крайность и уверовал в его бесталанность. Первое было нужно для того, чтобы придать осмысленность собственной дяди-ваниной жизни: служение гению – вот ее оправдание. Но когда обманываться уже более невозможно, как-то не хочется сознаться себе, что Серебряков – обычный средний ученый (а так оно, скорее всего и есть). Это превращает жизненную драму Войницкого в мелкую, обидную ошибку. Жил-был посредственный профессор, а другой – тоже заурядный – человек по глупости посвятил ему свою жизнь. Как-то утешительнее вообразить Серебрякова аферистом от науки, дутым ничтожеством, которое злодейски и сознательно эксплуатировало талантливое человека, погубило его будущность:

В о й н и ц к и й: Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу...

Здесь проносится уже другая тень – «черного монаха», горделивых мечтаний Коврина, видящего себя рядом с Буддой, Магометом, Шекспиром. Конечно, Войницкий не безумен, хотя и стреляет в профессора, и недоумевает потом: «Я покушался на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим». Просто менее горько сознавать свою жизнь великой трагедией, чем досадным недоразумением. Отсюда и гиперболы оценок, и театрализованное, демонстративное поведение.

«Надо дело делать!» - назидательно замечает Серебряков в конце пьесы. Сам он ничуть не сомневается в своем праве давать подобные советы и дает их, видимо, не в первый раз: обожающая его теща говорит те же слова, явно ему вслед. Невольно вторит ему и сам дядя Ваня: в финале он погружается снова в свои бумаги, счета – и твердит: «Работать, работать!» Уже нет старого, «проклятого» вопроса – «что делать?» - он растворился бесследно, здесь всем как будто заранее понятно, что убедительного ответа на него не последует: надо просто делать хоть что-нибудь. Эту **какую-нибудь работу**, это

дело чеховских персонажей В.И.Мильдон называет «травой забвения»: лишь бы не очутиться перед пустотой, чтобы не вспомнилось, что они не знают, зачем работают, зачем живут.

Но есть в «Дяде Ване» еще один человек дела: не более и не менее как тот, кому Чехов доверил свою самую знаменитую, самую гордую фразу. Это доктор Астров.

Вообще-то поздний Чехов избегает говорящих фамилий. И едва ли он сознательно вкладывал что-либо подобное в фамилию *Астров*. Но при ее звуке невольно вспоминается латинская поговорка “*Per aspera ad astra*” – «через тернии к звездам». *Astra* здесь - и звезда, и высокая цель. *Астра* – также и осенний цветок, воспетый Апухтиным, поэтом увядания и надлома («Поздние гости отцветшего лета...»). Всё это слышится в фамилии героя.

Астров не просто земский врач – он подвижник, труженик. Пьеса открывается его разговором со старой няней: он говорит, скорее себе самому, чем ей, как выдохся, «заработался» за десять лет. Тяжкий, без отдыха труд, угнетающее зрелище нищеты, нечистоты, эпидемий... Неравнодушная к Астрову Елена Андреевна говорит о нем (Соне): «Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни, а при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым...»

Однако доктор Астров не превратился в доктора Старцева – Ионыча. (Вообще, связи с предшествующими рассказами Чехова, сильные в его драмах, особенно сильны в «Дяде Ване».) Он не только тянет свою лямку – у него еще достает мужества на страстное, благородное увлечение: Астров – защитник русских лесов, русской природы, человек с экологическим (как бы мы сейчас сказали) сознанием.

И здесь уместно вспомнить о пьесе «Леший». Ее название – прозвище героя, от этого именно пристрастия (лес). В «Лешем» Хрущов – «помещик, кончивший курс на медицинском факультете» - произносит страстный монолог в защиту лесов, который потом **почти** без изменений повторяет Астров. Оба говорят про бессмысленное истребление природной красоты, создать которую – не во власти человека. До определенной – заключительной – фразы эти монологи текут практически параллельно, и только концовки его резко расходятся.

Вот эта последняя часть:

... когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...	
... от сознания, что я помогаю Богу создавать организм.	... и я... (<i>Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.</i>) Однако... (<i>пьет</i>) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов. Честь имею кланяться! (<i>Идет к дому.</i>)
«Леший» (Хрущов)	«Дядя Ваня» (Астров)

В «Дяде Ване» появление рюмки резко обрывает взволнованную речь героя. Уже в экспозиции няня замечает ему, что он попивает, - и Астров не спорит. Оказывается, нелегко достается ему эта ежедневная борьба с жизнью и за жизнь. С Астровым в каком-то смысле происходит то же, что с лесами. Красивое, гордое, благородное – уязвимо, находится под угрозой. Выпивает и дядя Ваня («Все-таки на жизнь похоже...» - бормочет он).

Еще одно замечательное различие с «Лешим»: там в числе персонажей фигурировал пошлый хлыщ, уездный донжуан Федор Иванович. На пару с Войницким (Войницкий присутствует в обеих пьесах) он заглядывается на молодую жену Серебрякова. В «Дяде Ване» Федора Ивановича нет, но отдельные его замечания

переданы... Астрову! Вот как выглядит диалог, в котором Федор Иванович / Астров ревниво и одновременно развязно допытывается у Войницкого, не влюблен ли тот «в профессоршу». И получает сухой ответ:

<p>В о й н и ц к и й: Она мой друг. Ф е д о р И в а н о в и ч (А с т р о в): Уже? В о й н и ц к и й: Что значит это «уже»? Ф е д о р И в а н о в и ч (А с т р о в): Женщина может быть другом мужчины лишь в такой последовательности: сначала приятель, потом любовница, а затем уж друг. В о й н и ц к и й: Пошляческая философия.</p>	
<p>Ф е д о р И в а н о в и ч: По этому случаю надо выпить. Пойдем, у меня, кажется, еще шартрѐз остался. Выпьем.</p>	<p>А с т р о в: Как? Да... Надо сознаться, - становлюсь пошляком. Видишь, я пьян. Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц.</p>
«Леший»	«Дядя Ваня»

Замечание о женщине – действительно пошлое, иначе не скажешь. И через несколько минут тот же Астров произносит знаменитую фразу: «В человеке **должно быть** все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли...»

Должно быть...

Разговор Астрова с Соней в какой-то момент начинает напоминать о Тригорине с Ниной: Астров отзывается о своей жизни, что в ней «нет решительно ничего хорошего». Он утомлен, признается, что никого уже не любит. Нежное, трогательное чувство Сони к нему остается безответным. Звучит отголосок темы несовпадений из «Чайки»: Астров увлечен красивой, холодноватой «профессоршей», которая добродетельно его сторонится; а любящая Соня некрасива и не пробуждает в нем взаимности.

Полуискренняя попытка Елены Андреевны устроить или, по крайней мере, прояснить судьбу Сони, отношение к ней Астрова, ничего не дает – вернее, становится только хуже. Она разрушает их дружбу: нельзя было так грубо определять отношение доктора к Соне, как Елена Андреевна заставила это сделать (см. об этом в монографии В.Ермилова):

Е л е н а А н д р е е в н а: Она вам нравится как женщина?

А с т р о в (*не сразу*): Нет.

Астров недаром замялся. Он чувствует, что это не полная правда. И не сомневается, что «профессорше» известны его чувства к ней самой. И даже подозревает тщеславное женское лукавство:

А с т р о в: Вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... <...> Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей... <...> Красивый, пушистый хорек... Вам нужны жертвы!

Елена Андреевна обижена: сознательно она, конечно, ничего подобного не хотела, но – только сознательно. И всё в пьесе завершается возвращением на круги; нарушенный приездом Серебряковых быт вошел в прежнюю колею, и дядя Ваня обещает профессору: «Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Всё будет по-старому». Его неудавшееся «покушение» оставило только чувство стыда и желания как-то затушевать глупую выходку. Все пришло к исходной точке, только не осталось уже надежд и иллюзий. Вернее, остались, - но на будущую жизнь. Не на эту. Заключительный монолог в пьесе принадлежит Соне: она повторяет: «верую, верую» - с таким же страстным, мучительным надрывом, с каким повторяла это Нина в «Чайке»; а только что Войницкий твердил: «Работать, работать!»

С о н я: Будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый

дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и **отдохнем. Я верую, дядя, верую горячо, страстно...** (*Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.*) Мы отдохнем!

Телегин тихо играет на гитаре.

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, **мы увидим все небо в алмазах**, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. **Я верую, верую...** (*Вытирает ему платком слезы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слезы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... **Мы отдохнем...** (*Обнимает его.*) **Мы отдохнем!**

Стучит сторож.

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок.

Мы отдохнем!

Занавес медленно опускается

Последняя бытовая ремарка – жизнь идет своим чередом, глухая к взволнованным обещаниям Сони, к «небу в алмазах». Пьеса о деле, о жизненном призвании человека завершается мечтой об отдыхе, о радости, о справедливости, которые – где-то *Там*. Как было и в «Обломове», труд и покой по-прежнему разобщены, – только труд не приносит более радости, а покой отодвинулся куда-то в запредельную сферу мечты. Да и сами слова Сони звучат как цитата из Гете, его «Горных вершин»: в переводе Лермонтова – «Погоди немного – отдохнешь и ты...». У Гете / Лермонтова это тоже о смерти, вернее – о жизни иной. А *здесь*, на земле, духовно талантливые люди отчего-то проживают бездарную жизнь. Или – грубеют, начинают опускаться, как Астров (хотя и не до конца).

31.15. «Три сестры»: тема времени и надежды

Ход времени ощущается сильно во всех чеховских пьесах. Герои постоянно говорят о своих годах, о том, что было и что будет. В «Трех сестрах» (1901) тема времени и надежд решительно вырывается на первый план. Хотя у каждого свои надежды. Подполковник Вершинин любит помечтать вслух о прекрасном будущем человечества – через 200-300, через тысячу лет; Наташа планирует, как она срубит еловую аллею, старый клен – и насажает «цветочков, цветочков...». *Цветочки* не плохи сами по себе, только в этом контексте они – образ мещанской, «беспамятной» красоты-красивости, отрицающей память о прошлом, предлагаемой на место этой дорогой сердцу памяти. (Так же в «Вишневом саде» Лопухин будет предлагать Раневской сдать под дачные участки сад, населенный воспоминаниями ее детства.)

Тема времени скрыто заложена и в центральном групповом образе, вынесенном в заглавие драмы. Б.И.Зингерман сравнивает трех сестер (старшей из них к началу действия 28 лет, младшей – 20) с плакальщицами на египетских барельефах, где ряд фигур одновременно представляет все фазы горестного обряда: «мы видим и ту, которая только еще заломила руки над головой, и другую, закрывшую лицо руками, и третью, уже согбенную под тяжестью горя, простертую ниц». Три сестры – как три грации, три ипостаси единой души; в авторской ремарке оговорен цвет их платьев. Младшая, Ирина, – в белом, как невеста: она ждет и надеется. Средняя, Маша, – в черном: как и другая Маша (в «Чайке»), она могла бы сказать, что это траур по ее жизни. Старшая, Ольга, – в синем. Это цвет гимназической формы (Ольга служит в гимназии) – и одновременно цвет холода и покоя: того покоя, который наступает, когда утрачены надежды и утихли первые острые приступы горя.

Но нельзя жить вовсе без надежд. Ирина в первом действии признается, как страстно она хочет работать: «в жаркую погоду так иногда хочется пить». А рядом с ней – Ольга, которая уже работает и жалуется, что постарела, похудела, у нее болит голова. (Во втором действии уже поступившая на службу Ирина повторяет ее слова: говорит об усталости, о чувстве неудовлетворенности; в конце пьесы у нее новая надежда: сменить работу.) Вместе с тем Ольга жалеет, что не вышла замуж и не сидит дома («Я любила бы мужа»). А перед нашими глазами – жизненная драма Маши, которая замуж вышла и скоро поняла, что это была непоправимая ошибка. Теперь Маша полюбила, но она несвободна. Ирина, напротив, свободна, но никого не любит, хотя на нее обращена преданная любовь Тузенбаха, - а ее душа – «как дорогой рояль, который заперт, и ключ потерян».

В сущности, каждый мотив драмы отражается во всех прочих.

Пьеса начинается с воспоминаний Ольги: о том, как год назад хоронили отца, как одиннадцать лет назад семья выехала из Москвы сюда, в провинциальный город (вроде Перми, - говорил Чехов)... Пока она говорит, появляются гости, друзья дома (сегодня празднуют именины Ирины). Они на ходу ведут какой-то свой разговор, и его окончание диссонансом врзается в мечты Ольги:

О л ь г а: Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.

Ч е б у т ы к и н: **Черта с два!**

Т у з е н б а х: **Конечно, вздор.** <...>

И р и н а: Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и – в Москву.

О л ь г а: Да! Скорее в Москву.

Чебутыкин и Тузенбах смеются.

Они не слышат разговор сестер: смеются своему, говорят о своем. Но этот смех и пренебрежительные реплики зритель воспринимает как неутешительный ответ на высказанное желание. Так же сторож Ферাপонтов – глухой старик – врывается со своими нелепыми замечаниями в тоскливые излияния Андрея. Впрочем, не будь этой глухоты - не было бы и самих излияний:

Ф е р а п о н т: Не могу знать. Слышу-то плохо.

А н д р е й: Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова... <...> А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

Ф е р а п о н т: Чего?

Пауза.

Подрядчик сказывал – может, и врет, - будто поперек всей Москвы канат протянут.

А н д р е й: Для чего?

Ф е р а п о н т: Не могу знать. Подрядчик говорит.

Подобными же бреднями обрамляется и андреева мечта о будущем:

Ф е р а п о н т (*подавая бумаги*): Сейчас швейцар из казенной палаты сказывал... Будто, говорит, зимой в Петербурге мороз был в двести градусов.

А н д р е й: Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становятся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства...

Ф е р а п о н т: Две тысячи людей померзло будто. Народ, говорят, ужасался. Не то в Петербурге, не то в Москве – не упомяну.

Но бывает, что эта глухота чеховских героев – сознательная. Штабс-капитан Соленый, страстно желающий походить на Лермонтова (но походящий при этом на Грушницкого - вплоть до привычки поливаться духами), упрямо препирается с

Чебутыкиным. Даже не препирается – слово это здесь не подходит, – просто каждый из собеседников назло долбит свое:

Ч е б у т ы к и н: И угощение тоже было настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое – чехартма, мясное.

С о л е н ы й: Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Ч е б у т ы к и н: Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

С о л е н ы й: А я вам говорю, черемша – лук.

Ч е б у т ы к и н: А я вам говорю, чехартма – баранина.

С о л е н ы й: А я вам говорю, черемша – лук.

Ч е б у т ы к и н: Что же я буду с вами спорить? Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

С о л е н ы й: Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

Диалогизированные монологи героев Достоевского, людей с «многоголосым» сознанием, заменяются здесь на явление обратное: монологизируется диалог. Приведенные выше примеры суть разговоры только по видимости. Налицо или неспособность, или нежелание разговор поддерживать. В последнем случае (Соленый – Чебутыкин) смысл этой «беседы» таков: я тебя не слушаю и слушать не хочу. Эта позиция не имеет даже ничего «личного»; не то чтобы именно Чебутыкин раздражал Соленого: чуть ниже он так же бессмысленно и упрямо будет оспаривать слова Андрея, что в Москве один университет. – Два! И точка.

В подобных случаях (а их много) особенно хорошо ощутимы подтексты реплик и даже междометий. Там, где есть настоящее взаимопонимание, слова не требуются. Маша с Вершининым способны общаться даже так:

М а ш а: Трам-там-там...

В е р ш и н и н: Трам-там...

М а ш а: Тра-ра-ра?

В е р ш и н и н: Тра-та-та. (*Смеется.*)

Три раза (дважды в первом действии и в финале – через три года) Маша механически твердит случайно прилипшую фразу: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...». Навязчивость вырастает из смутного чувства безысходности, скованности («золотая цепь»). Восемнадцати лет она вышла замуж за учителя гимназии Кулыгина: тогда он, осиянный ореолом чужой мудрости, казался самым умным человеком на свете. Теперь уже не то: «он самый добрый, но не самый умный». Кулыгин и вправду человек добродушный, бесконфликтный, а главное – твердо решившийся быть счастливым. У него тоже своя навязчивая попевка: «Я доволен, я доволен...». – «Маша меня любит. Моя жена меня любит...». – Хотя не любит она Кулыгина, и он это знает: ее чувство к Вершинину ни для кого уже не секрет; но Кулыгин старательно отводит глаза от всего, что может нарушить приличный, благополучный ход его жизни.

Это один из самых счастливых людей в пьесе, да и в жизни, по мнению Чехова, такие люди счастливы, потому что надо им немного, по их ограниченности. Высший авторитет для Кулыгина – гимназический директор, и с гимназией связаны все его помыслы. Он даже на досуге составляет историю своей гимназии за 50 лет и подносит Ирине на именины (уже второй раз). Когда Маша за столом стучит вилкой по тарелке, муж замечает: «Ты ведешь себя на три с минусом». – Конечно, это шутка, но очень уж убогая. Даже у себя дома он не в состоянии выйти за пределы своих служебных привычек и оценок. Кулыгин весь простодушно высказывается в рассказе о своем бывшем гимназическом приятеле, которого выгнали из пятого класса за неспособность понять латинскую грамматическую форму *ut consecutivum*:

К у л ы г и н: Теперь он ужасно бедствует, болен, и я, когда встречаюсь, то говорю ему: «Здравствуй, *ut consecutivum*». – «Да, говорит, именно *consecutivum*... а сам кашляет. А вот мне всю мою жизнь везет, вот **имею даже Станислава второй степени и сам**

теперь преподаю другим это *ut consecutivum*. Конечно, я умный человек, умнее очень многих, но счастье не в этом...

Вот оно – счастье: орден второй степени и возможность терзать гимназистов латынью. Еще одна такая счастливица есть в пьесе: простодушная дряхлая нянька Анфиса, которая всю жизнь мыкалась по чужим углам, а теперь –

А н ф и с а: И-и, деточка, вот живу! Вот живу! В гимназии на казенной квартире, золотая, вместе с Олюшкой – определил господь на старости лет. Отродясь я, грешница, так не жила... Квартира большая, казенная, и мне **цельная комнатка и кровать**. Все казенное. Проснусь ночью – и о господи, мать божья, счастливей меня человека нету!

Так унижает и мельчит человека жизнь. Конечно, Анфису просто жалко, и ничего больше: Чехов не думает «критиковать» ее или даже ограниченного Кулыгина. Иное дело – Наташа. Когда-то три сестры возлагали горделивые надежды на брата, Андрей метил в университетские профессора, но женился на агрессивной, себялюбивой мещанке, - и все куда-то пропало: он «измельчал, выдохся и постарел». В прозоровское гнездо Наташа «вползает» как-то тишком, но очень быстро осваивается и разворачивается, начинает теснить исконных хозяев, диктовать свои правила. Это наступательная разновидность мещанства, живое отрицание всего того, что Чехов понимал под культурой. Наташа – пылкая мать, но даже это не обеляет ее в глазах автора и зрителей. Она носится с детьми, сюсюкает над Софочкой и Бобиком; однако даже уменьшительное имя мальчика (очевидно, Бориса) звучит так, словно речь идет о щенке. Б.Я.Лакшин пишет по этому поводу, что у Чехова пропала, истаяла полнота радости личного счастья, семьи, дома: Наташа Прозорова напоминает о Наташе Ростовской, только вот отношение к ней – прямо противоположное.

Померкли надежды на научную карьеру брата, на радость труда, на счастье в любви. И даже надежда более скромная – на союз с честным, любящим, хотя и нелюбимым человеком – тоже не состоялась: накануне объявленной свадьбы Ирины с Тузенбахом барон гибнет на нелепой дуэли с Соленым. Только одно остается - мечта-призыв: «В Москву! В Москву!»

Отчего же не едут в Москву три сестры – ведь это, казалось бы, так просто? Ответ на этот вопрос, тоже просто и невзначай, дает Вершинин: узник за решеткой с упоением смотрит на перелетных птиц, но не замечает их, когда обретает свободу. – «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его».

Без счастья, таким образом, можно обойтись, без желаний – нет. Сестрам нужна, разумеется, не Москва, не туда они хотели бы вернуться, а – в свое поэтически вспоминаемое детство. Им нужно не «туда», а в «тогда». Потому они и не едут. Человеку нужна не Москва, а мечта; и, оказавшись в настоящей (не вспоминаемой) Москве, они ничего не приобретут, только потеряют мечту, а с ней – и силы жить. (В «Горе от ума», в начале века, Чацкий рвался «вон из Москвы», тоже с надеждой: оставить в ней все пошлое.)

Финал драмы стоит привести полностью. Он строится на музыкально-лирических лейтмотивах, причем на втором плане звучит бытовой сниженный повтор. Три сестры стоят, прижавшись друг к другу, и, расширяясь, звучит под музыку (военные с оркестром уходят из города) трехголосый монолог:

М а ш а: О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. **Надо жить... Надо жить...**

И р и н а (*кладет голову на грудь Ольги*): Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока **надо жить... надо работать**, только **работать!** Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я **буду работать, буду работать...**

О л ь г а (*обнимает обеих сестер*): Музыка играет так весело, бодро, и хочется **жить!** О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто **будет жить** после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, **жизнь** наша еще не кончена. **Будем жить!** Музыка играет так весело, так радостно, и кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы **живем**, для чего страдаем... **Если бы знать, если бы знать!**

Музыка играет все тише и тише; Ку л ы г и н, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму, А н д р е й везет другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Ч е б у т ы к и н (*тихо напевает*): Тара...ра...бумбия... сажу на тумбе я... (*Читает газету.*) **Все равно! Все равно!**

О л ь г а: **Если бы знать, если бы знать!**

З а н а в е с

Надо жить Маши подхватывается Ириной, переходит в *надо работать*, потом – в *буду работать*; вступает третий голос – Ольги: *хочется жить и будем жить*. Страстное *если бы знать, если бы знать* сопровождается равнодушным *все равно, все равно*. Игра модальностей протекает в режиме усиления и контраста; отдельные темы сливаются в контрапункте (мотив музыки выполняет как бы функцию аккомпанемента).

Вообще, финалы «Трех сестер» и «Дяди Ваня» очень похожи. В быту люди так не говорят: эта риторика, «небо в алмазах», повторы и подхваты не предназначены для создания правдоподобной, «реалистической» картинки жизни, как музыка не имеет в виду передачи никаких «натуральных» звуков окружающего мира. Задача их иная: в обход банального жизнеподобия сообщить слушателю / зрителю определенное эмоциональное состояние.

Последняя пьеса – «Вишневый сад» - была написана и опубликована в 1903-м, а поставлена на сцене МХТ уже в 1904-м году. Чехов протестовал против упорного именованья «Вишневого сада» драмой: для него это была комедия (как и «Чайка»). – «Немирович и Алексеев <Станиславский> в моей пьесе видят положительно не то, что я написал...»

31.16. «Вишневый сад»: судьбы героев и судьба страны

Центральный образ пьесы символичен и в то же время предметно-конкретен. *Сад* – это Россия, и *сад* – это сад. К.С.Станиславский толковал заглавие так: **Ви'шневый** сад – коммерческий, это объект извлечения прибыли (приблизительно то, что видит в нем Лопахин); **Вишнёвый** сад (ассоциация с красивым насыщенным цветом) – образ уходящей красоты, поэзия воспоминаний (то, что значит сад для Раневской и Гаева). Для Чехова сад тоже в первую очередь – **вишнёвый**.

Сам писатель был страстным садоводом; когда ему понадобилось, например, подчеркнуть никчемное, праздное существование Лаевского в «Дуэли», он заставляет его вспомнить, что за всю жизнь тот не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки, а только разрушал и губил.

Одна тонкость: огромная разница между собственническими мечтами героя «Крыжовника» - и садоводческой одержимостью Песоцкого в повести «Черный монах». «Огородные» мотивы не обладали возвышенным, поэтическим содержанием. Огород сажают для себя: весной посадил – осенью собрал и съел. Нормально, но абсолютно прозаично; и если это всё, то перед нами – модель жизни, всецело замкнутой на самое себя, т.е. вполне мещанской (в переносном смысле слова). Сад – дело иное. Деревья растут долгие годы, прежде чем начать плодоносить. Их и сажают скорее бескорыстно, не столько для себя, сколько для других поколений. А для них уже сад есть память о людях, его насадивших. Сад – это связь времен, выражение заботы о будущем и памяти о

прошлом. В этом образе снимается и отменяется одно из кардинальных противоречий жизни, и особенно русской жизни: разрыв между поколениями *отцов и детей*. И второе противоречие, такое же разрушительное: *природа и цивилизация*. Сад и его отменяет, потому что это – часть природы, но окультуренная, облагороженная умным вмешательством человека. Здесь его активность – не разрушительной, а созидательной природы. Бог-Творец (*Creator*) создает мир как сад – Эдем, и человек в меру сил ему следует, постигая радость создавать живую красоту, становится малым творцом (*sub-creator*).

Если не учитывать всех этих подтекстов, будет непонятно, например, отчего Чехова так возмущает намерение Наташи в «Трех сестрах» вырубить вековую аллею, чтобы на ее место насаждать «цветочков». А все очень просто: это уничтожение памяти, того, что создавалось долго и трудно. Астров в «Дяде Ване» с горечью и возмущением говорит о том, как трещат под топором, хищнически истребляются русские леса, – в то время как печи легко можно топить торфом. Одинаково непростительно уничтожение красоты, сотворенной Богом, и той, что создана человеком.

Действие всех чеховских пьес погружено в пейзаж, дорисованный репликами героев, авторскими ремарками. В начале II акта «Вишневого сада» герои собираются отчего-то у старой часовни в поле; и каждая реплика в пространной ремарке представляет собой символ с широким культурно-историческим спектром.

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце...

За выделенными словами – целый ряд ассоциаций: Россия и ее просторы, вера (и ее утрата – часовенка заброшена), истина, жизнь и смерть, будущее страны и судьба «дворянских гнезд», природа и наступающая на нее цивилизация, конец эпохи...

И первыми к покосившейся часовенке приходят... слуги. Несколько неожиданно комическое, даже критическое (образ Яши) оказалось в этой пьесе смещено именно в сторону представителей «угнетенного класса». Б.И.Зингерман размышляет в этой связи о распаде дворянской культуры, которая как бы «выпадает в осадок»: слуги «примеряют» хозяйские манеры и лексикон, как платье с барского плеча: еще сгодится покрасоваться. И вот тут-то становится ясно, что эпоха уходит: от великого до смешного один шаг, и здесь он сделан. Контрщик, горничная, лакей разыгрывают шекспировские, пушкинские роли, строят из себя Гамлетов и Онегиных:

Е п и х о д о в: Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно, хочется, **жить мне или застрелиться**, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер. Вот он...

Такую огласовку получает знаменитое «быть или не быть». Дальше в том же духе развивается романтический мотив фатальной судьбы:

Е п и х о д о в: Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... Вот такой. (*Показывает обеими руками.*) И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана.

Пауза.

Вы читали Бокля?

Пауза.

Рок героя получает соответствующие его личности масштабы: таракан в квасе – это, конечно, убеждает... Нелепый вопрос про Бокля повисает в воздухе – но как не

спросить! (Вспоминается реплика из «Свадьбы»: «Они хотят свою образованность показать...») Этот лакейский ансамбль действительно вторгся сюда словно из чеховского водевиля, он образует фон для группы главных героев. Горничная Дуняша с кокетливой ужимкой отсылает Епиходова просьбой принести ее тальмочку (верхняя одежда): «тут немножко сыро...». И оскорбленный в лучших чувствах конторщик удаляется со зловещим замечанием: «Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером...». Сцена освобождается для разыгрывания любовного дуэта горничной и лакея, причем горничная, как заправская барышня, жалуется на «нервы»:

Д у н я ш а: Я стала тревожная, все беспокоюсь. Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь... Страшно так. И если вы, Яша, обманете меня, то я **не знаю, что будет с моими нервами.**

Я ш а (целует ее): Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Д у н я ш а: Я страстно полюбили вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать.

Пауза.

Я ш а (зевает). Да-с... По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безразличная.

Весь эпизод травестирует любовное признание Татьяны Лариной и отповедь Онегина («Учитесь властвовать собою...»). Яша внушает отвращение, разумеется, не тем, что он лакей, даже не стремлением походить на пресыщенного светского денди. Он просто-напросто мерзавец и хам. – «Надоел ты, дед, - бросает он Фирсу. – Хоть бы ты поскорее подох». - Побывав с господами в Париже, Яша вывез оттуда лишь презрение к местному «невежеству». И когда к нему приходит из деревни повидаться мать-старуха, он не желает пускать ее на глаза. Вот такой тип (чеховская версия Смердякова) сейчас примеряет на себя роль байронического героя – косвенный признак «изношенности» самой роли.

Слуг сменяют господа, и тут тема «конца эпохи» получает иное оформление. После бурного, по видимости беспорядочного диалога, в ходе которого уточняются характеры действующих лиц и высвечиваются их отношения друг к другу, наступает молчание. Солнце садится, и люди притихают. В отдалении проходит злополучный Епиходов. Это вызывает повторяющиеся реплики, но смысл их в данном случае – не глухота (умышленная или бессознательная), а самопогруженность. Каждый из присутствующих ушел в свое переживание этой минуты, очарован ею:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (задумчиво): Епиходов идет...

А н я (задумчиво): Епиходов идет...

Г а е в: Солнце село, господа.

Т р о ф и м о в: Да.

Г а е в (негромко, как бы декламируя): О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...

В а р я (умоляюще): Дядечка!

А н я: Дядя, ты опять!

Декламация Гаева звучит как фальшивая нота, эти герои, в отличие от слуг, чувствуют, что дешевая литературщина здесь неуместна, разрушает красоту момента. Солнце заходит, и издали доносится таинственный звук, «точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (ремарка). Закат, оборванная струна – образы надвигающейся развязки: в сущности, сейчас все участники этой сцены каким-то образом чувствуют, что выручить сад не удастся, что старая жизнь кончена безвозвратно. У Ани на глазах слезы.

Лопахин настойчиво предлагает свой проект финансового спасения, но деньги как-то мало интересуют владельцев сада: заменить сад и все с ним связанное деньги не могут. То, что он значит для них, - к деньгам отношения не имеет:

В а р я (*тихо отворяет окно*): Уже взошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!

Г а е в (*отворяет другое окно*): Сад весь белый. Ты помнишь, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*глядит в окно на сад*): О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... <...> Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (*Смеется от радости.*) Это она.

Г а е в: Где?

В а р я: Господь с вами, мамочка.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... <...> Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...

Не говоря уже о Тургеневе, даже столь критически настроенные к дворянству писатели, как Некрасов («Кому на Руси жить хорошо»), Салтыков-Щедрин («Убежище Монрепо») с грустью описывали упадок старых усадеб, потому что не только тема эксплуатации народа, но и тема культуры ассоциативно связывалась в XIX веке с представлением о дворянском укладе жизни:

Дорожки так загажены,
 Что срам! У девок каменных
 Отшибены носы!
 Пропали фрукты-ягоды,
 Пропали гуси-лебеди
 У холуя в зобу!
 Что церкви без священника,
 Угодьям без крестьянина,
 То саду без помещика! -
 Решили мужики.

(«Кому на Руси жить хорошо»)

Петя Трофимов гневно обрушивается на сад, где «с каждого листка, с каждого ствола» глядят души людей, за чей счет эта красота существовала. Но Раневская с Гаевым в этом не виноваты. Крепостное право отменили, когда они еще были в колыбели. Лично они никого не мучили, они милые, хотя совершенно неприкажные люди. Раневская добра, обаятельна. Гаев – беззлобный «недотепа» (пользуясь выражением Фирса). Он ничего не понимает в той жизни, которая сейчас его обступает, и потому соорудил вокруг себя ограду из бильярдных терминов: бильярд – единственный мир с хорошо известными, понятными ему правилами, он успокаивает; а что творится в действительности – разобраться решительно невозможно. Недаром Фирс по привычке видит в нем младенца, за которым нужно присматривать, чтобы он тепло одевался... Он то и дело что-то «ляпает» - не к месту, часто бестактно. Но даже и гаевские высказывания не все бессмысленны, особенно самое знаменитое – про «многоуважаемый шкаф»:

Г а е в: А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделию назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкаф сделан ровно **сто лет** тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевленный, а все-таки, как-никак, **книжный шкаф**. <...> Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам

добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слезы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания.

Пауза.

Л о п а х и н: Да...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Ты все такой же, Леня...

Г а е в (*немного сконфуженный*): От шара направо в угол! Режу в среднюю!

Разумеется, Гаев «зарапортовался». Но та точка, от которой он воспарил, очевидна. Происходит элементарный метонимический перенос: старый книжный шкаф – вместилище книг – носителей «идеалов добра...» и т.п. Никакого абсурда здесь нет, – только замещение: идеалы → книги → книжный шкаф. *Шкаф* оказывается в том же символическом ряду, что и *сад*, ассоциируется со всем ценным, чем богато прошлое.

И все же сад (а с ним и шкаф) обречен, хотя бы потому, что никакое представление о будущем у героев пьесы с ним уже не связывается (за исключением того будущего, которое пророчит Лопехин, – оно-то сбудется).

В.Маяковский в поэме «Хорошо!» (1927) описывает встречу на Дворцовой площади, в день взятия Зимнего дворца, с Александром Блоком, гревшимся у костра. Кругом тонула, шла на дно блоковская Россия:

И сразу
лицо
скупее менял,
Мрачнее,
чем смерть на свадьбе:
«Пишут...
из деревни...
сожгли...
у меня...

Библиотеку в усадьбе».

Действительно, блоковская усадьба в Шахматове была разгромлена в революцию. Хотя и сам Блок, и его дед – ректор Петербургского университета, ученый-ботаник А.Н.Бекетов, которому принадлежало Шахматово, – были людьми гуманными, людьми высокой культуры – и к бесчинствам, творимым при крепостном праве, никакого отношения не имели. Время истории течет медленнее, чем время человеческой жизни, и расплата за грехи предков падает на потомков «до седьмого колена», как предупреждает Библия. Ни сад, ни книги тоже не были ни в чем виноваты, но – погибли. Блок понимал это:

«Почему дырявят древний собор? – Потому что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насильовали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господы показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мощной, а дураку – образованностью.

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья одной цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать *лучшие*» (А.А.Блок. «Интеллигенция и революция», 1918).

И даже самый успешный (в деловом отношении) из персонажей «Вишневого сада» – Лопехин – смутно недоволен жизнью: среди этих громадных лесов, необъятных полей люди «по-настоящему» должны бы быть великанами... (И невольно вспоминается реплика Собакевича: «Вот хоть и моя жизнь, что за жизнь? так как-то себе...»)

Лопихину дано соединить в себе то, что в прочих персонажах воплощено лишь порознь: память о прошлом и порыв к будущему. Для Раневской сад – только воспоминания о детстве. Для Трофимова его будущий сад – Россия, а *этого* он не знает и знать не хочет: *этот* сад осквернен памятью о веках народного угнетения. Естественный мост между прошлым и будущим – настоящее, и настоящее в пьесе принадлежит Лопихину.

Чехов считал роль Лопихина центральной. Он не похож на купцов Островского, толстобрюхих самодуров. Петя Трофимов говорит ему: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...». Одного из прототипов Лопихина мы видим на портрете работы И.Е.Репина: это купец П.М.Третьяков, меценат, основатель знаменитой галереи. Он повернут к зрителю «в три четверти»; у него благообразное, иконописное лицо и тонкие артистические пальцы.

И все же Лопихин – неудачник. Не только оттого, что его жизненная программа прозаична и нет в ней настоящей почвы для его «тонкой, нежной души». И даже не оттого, что короток отведенный ему срок: Чехов не мог знать о 1917-м годе (а его герой – и давно).

Лопихин душевно расположен к незадачливым хозяевам вишневого сада. Он дает им советы: как можно вылезти из долгов. Но его не желают слушать. В этой пьесе мотив глухоты тоже акцентирован, как и в «Трех сестрах»: дряхлый лакей Фирс то и дело отзывается невпопад. Вспомним эту реплику еще раз:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой старичок. Я так рада, что ты еще жив.

Ф и р с: Позавчера.

Бог весть, что ему послышалось. Но сказал он правду: он – позавчерашний человек, даже не вчерашний (как Раневская и ее брат). Человек *сегодняшний* – Лопихин – тоже не может докричаться до *вчерашних* людей, их разделяет время, а не пространство:

Л о п а х и н: Да, время идет.

Г а е в: Кого?

Л о п а х и н: Время, говорю, идет.

Г а е в: А здесь пачулями пахнет.

Гаевское «кого?» даже грамматически не согласуется с репликой Лопихина. Но Гаев не на одного Лопихина так реагирует. Обиднее всего рассеянное равнодушие Раневской.

Л о п а х и н: Надо окончательно решить – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Кто это здесь курит отвратительные сигары...
(Садится.)

Г а е в: Вот железную дорогу построили, и стало удобно. (Садится.)

Ни «да», ни «нет». А почему же Лопихин так беспокоится о делах этих непрактичных, беспомощных людей? Что соединяет их, кроме воспоминаний, что в этом имени дед и отец Лопихина были рабами и «их не пускали даже в кухню»? В первом действии мы видим, как Лопихин с волнением ждет приезда Раневской. И первые слова, которые он адресует ей, – вот они:

Л о п а х и н: Ваш брат, вот Леонид Андреевич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы **ваши удивительные, трогательные глаза** глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был когда-то крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и **люблю вас, как родную... больше, чем родную.**

Любовь Андреевна: Я не могу усидеть, я не в состоянии... *(Вскакивает и ходит в сильном волнении.)* Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... *(Целует шкаф.)* Столик мой.

У нее нашлись ласковые слова для старой мебели в родовом гнезде – но не для Лопехина. На него не обращают внимания. А, собственно, что он сказал? Что это значит: «люблю... больше, чем родную»? И что такого она для него сделала? Единственное упоминание об этом памятном благодеянии находится в самом начале комедии. Когда Лопехин был пятнадцатилетним подростком, отец сильно ударил его: пошла кровь, и Любовь Андреевна, «еще молоденькая, такая худенькая» подвела его к рукомошнику и сказала: «Не плачь, мужичок, до свадьбы заживет».

Вот и все. Это Лопехин запомнил на всю жизнь. С Раневской его разделяет происхождение, положение в обществе, привычки, культурный уровень... Возможно, он сам себе не отдает отчета в природе своего чувства к ней. А она вообще о нем не думает. Обреченный сад – и обреченная, даже не замеченная любовь. Все ждут, что он сделает предложение Варе: это был бы приличный, даже завидный брак для человека низкого происхождения. Но он все медлит, медлит... Предложения так и не последует.

Лопехин пытается спасти остатки состояния Раневской, – но и над ним, как над прочими, подшутила жизнь. Ему (с его «тонкой душой» и пальцами артиста) предстоит стать владельцем имения, «прекрасней которого нет ничего на свете», и вырубить вишневый сад. Вместо роли доброго гения – роль палача. И все это имеет вид деловой удачи, успеха, которому надо радоваться. Лопехин и радуется. Надолго ли?

О будущем в пьесе с надеждой, с радостью говорят двое: Петя Трофимов и Аня. (Эти герои – своего рода сценическая «версия» Саши и Нади из чеховского рассказа «Невеста».) Ожидания их так светлы, а мнение о прошлом так нелюбопытно, что советское литературоведение уверенно связывало с этими героями авторскую точку зрения и говорило о предчувствии революции. Действительно, от Трофимова и его речей исходит неподдельное обаяние, и многие его слова справедливы. Но в какие-то мгновения трофимовские монологи начинают напоминать восклицания несчастного безумца Громова в «Палате №6»:

«Палата № 6»	«Вишневый сад»
- Воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и – на нашей улице будет праздник! Я не дождусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки дождутся . Приветствую их от всей души и радуюсь, радуюсь за них! Вперед! Помогай вам Бог, друзья!	- Вперед! Мы идем неудержимо к той яркой звезде , которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья! <...> Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!

Недаром Аня простодушно откликается на трофимовские восклицания: «Как хорошо вы говорите!»

В этой бесхитростной реплике можно по-разному расставить логические ударения. Сама Аня выделяет первую часть фразы: «**Как хорошо** вы говорите!» - Между тем на уровне автора, скорее, подчеркивается последнее слово:

«Как хорошо вы **говорите!**»

Говорит-то Петя хорошо... И в упрек ему тоже ничего нельзя поставить: он симпатичный, светлый, благородный человек. А вместе с тем в персонажной системе комедии фигура Трофимова перекликается отчасти с фигурой незадачливого конторщика Епиходова – «двадцать два несчастья». Оба неказисты с виду, и с ними постоянно происходят какие-то мелкие смешные неприятности. Епиходов жалуется на «таракана в квасе», натывается на стул, ломает бильярдный кий; так же и Петя: то он калоши теряет, то падает с лестницы... Они – «недотепы».

От восторженных красивых речей Пети исходит аромат той самой риторики, которая всегда была подозрительна Чехову. И невольно вспоминается другой писатель, который, подобно Чехову, тоже был (будет, вернее) врачом: М.А.Булгаков. Медицинский опыт обоим внушил глубокую уверенность, что нет «болезней вообще» - есть конкретные больные. Нет «истины вообще», а нужно «индивидуализировать каждый отдельный случай».

В Евангелии от Иоанна есть знаменитое место. Иисус говорит, что пришел в мир «свидетельствовать об истине». – «Пилат сказал Ему: **что есть истина?** И, сказавши это, опять вышел к Иудеям...» (Иоан., XVIII, 37-38). Казалось бы, на такой вопрос уместно ответить что-нибудь глубокомысленное. Но никакого ответа евангелист не приводит. Очевидно, Иисус промолчал. Не счел возможным праздно рассуждать об истине перед духовным слепцом? Или просто сам вопрос поставлен неправильно – слишком абстрактно? Так или иначе, ответа нет.

В «Мастере и Маргарите» ответ есть. Понтия Пилата с утра мучает мигрень. Задав мимоходом свой вопрос приведенному на допрос молодому юродивому, он сам изумляется, зачем это сделал. И вдруг слышит:

« - **Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова**, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. Ты не только не в силах говорить со мной, но тебе трудно даже глядеть на меня. И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает. <...> Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет».

Присутствующие цепенеют, слыша такие речи, обращенные к грозному прокуратору. А Пилат поднимает на арестанта мученические глаза, и вдруг на его желтоватом бритом лице выражается ужас. Он приподнимается с кресла и тут же опускается обратно. Головная боль исчезла.

На абстрактный вопрос он получил совершенно конкретный ответ; более того – действенное вмешательство.

Каков же конкретный результат речей и действий героев «Вишневого сада»? Б.И.Зингерман отмечает, что через всю русскую литературу проходит тема ожидания чуда, ожидания, которое питается нежеланием смириться с неправдой жизни, - и приводит длинный ряд примеров, который можно сколь угодно умножить. Чудо любви («Метель»), чудо милосердия («Капитанская дочка»), чудо справедливого возмездия (финал «Шинели» с «загробной мстью» Акакия Акакиевича). Чудо человеческой доброты («Идиот»), чудо природы («Кзаки»), чудо патриотизма («Война и мир»)...

В «Вишневом саде» тоже происходят чудеса, - не случается только то, на что надеялись, чего ждали. (Это такая же *комедия*, как и «Чайка».) Непутевый парижский любовник Раневский раскаялся, Гаев (у которого деньги всю жизнь плыли меж пальцев) получил место в банке, Лопухин купил имение, где предки его были рабами; даже погрязший в долгах Симеонов-Пищик неожиданно разбогател: англичане нашли на его земле какую-то ценную белую глину.

Но Лопухин так и не сделал предложения Варе, и вишневый сад погиб. В финале звучат прощальные речи бывших владельцев; Петя и Аня зовут их (уже из-за сцены): скорее, скорее!

И в опустевшую комнату, шаркая, с трудом входит больной Фирс, которого просто-напросто забыли. И забыли не случайно. Он так сросся с этим домом, с этим укладом жизни, что ни взять его с собой, ни даже пристроить куда-нибудь еще просто немислимо: Фирс сам стал частью этого «места» и перемещению не подлежит (см. у В.И.Мильдона).

Ф и р с (*подходит к двери, трогает за ручку.*) Заперто. Уехали... (*Садится на диван.*) Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (*Озабоченно вздыхает.*) Я-то не поглядел... Молодо-зелено! (*Бормочет что-то, чего понять нельзя.*) Жизнь-то прошла, словно и не жил...

(*Ложится.*) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа! (*Лежит неподвижно.*)

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

З а н а в е с

Стук топора по дереву – и старый человек, неподвижно застывший на диване. Как будто вбивают гвоздь в крышку гроба.

«Вся Россия наш сад», - говорит Петя. - «Мы насадим новый сад, роскошнее этого», - вторит ему Аня.

Но какова же судьба России, если сад вырубают? Какой новый сад будет вместо прежнего, будет ли он вообще? Чехов не мог знать, что ждет страну в XX веке. Только предчувствовать.

Он умер через полгода после премьеры «Вишневого сада», оставив Россию на пороге перемен.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие задачи ставит перед собой Чехов в ранней юмористике? Покажите ее связь с традицией (Крылов, Гоголь, Щедрин). Можно ли утверждать, что Чехов пародировал классиков: их темы, художественные приемы и т.п. в таких рассказах, как «Что чаще всего встречается в романах, повестях и пр.», «Разговор человека с собакой», «Шведская спичка», «Загадочная натура», «Смерть чиновника» и т.д.? В каких случаях и отчего исчезает из ранней прозы Чехова пафос сострадания к *маленькому человеку*?

2. В каком из чеховских рассказов выведен тип, который, на ваш взгляд, соответствует тому, что Щедрин окрестил *помпадуром*: «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Маска»?

3. Объясните на материале чеховских рассказов, почему относительная демократизация форм бытовой и социальной жизни не привела к улучшению взаимопонимания между людьми. Какие варианты развития темы некоммуникабельности представлены в творчестве Чехова (юмористические, лирические, драматические, трагические)?

4. Как переосмысливается у Чехова символическое, психологическое содержание образа русской степи (пейзаж открытого пространства)? Отчего одним из главных «героев» повести «Степь» Чехов сделал ребенка?

5. Почему «Скучная история» вызвала такую бурную полемику в критике? Сопоставьте ее сюжет, героя, идею и т.п. со «Смертью Ивана Ильича» Толстого. В чем вы видите сходство и различие? Какая из этих повестей, по вашему мнению, более трагична?

6. Какое содержание вкладывает исследователь В.Б.Катаев в определение «рассказы прозрения»? Чем они отличаются от подобных сюжетных конструкций предшественников Чехова, в частности Толстого? Приведите примеры воплощения в конкретных текстах оппозиции *казалось – оказалось*. Что общего и в чем различие между итогами, к которым приходят герои толстовского «Отца Сергия» и чеховского «Рассказа неизвестного человека»?

7. Как выглядит у Чехова тема русской деревни? Как вы думаете, почему современники так часто упрекали писателя в социальной пассивности: что именно они хотели видеть (и не видели) в его произведениях? Справедливы ли были эти упреки?

8. Отчего Чехов полемизирует чаще не с какими-то конкретными теориями (как делали его предшественники), а с теориями вообще? В каком свете представлены у него герои – носители «правильных» идей? Воспроизведите ход рассуждений Рагина («Палата

№6») и возражения Громова. Можно ли утверждать, что слова Громова отражают точку зрения автора? Почему?

9. Какие мнения существуют в литературоведении относительно идеи повести «Черный монах»? В каком отношении важен для ее понимания образ погибшего сада?

10. Которому из щедринских типов ближе всего соответствует чеховский Ионыч: *помпадур, ташкентец, пенкосниматель, чумазый*? Объясните ответ.

11. Объясните, за счет чего образуется внутренняя идейная связь рассказов, входящих в «маленькую трилогию»: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви».

12. Какую роль играют литературные реминисценции в повести «Дуэль»? Почему критика находила неубедительной ее развязку? Объясните заключительные слова героя: «Никто не знает настоящей правды...»

13. Разграничьте понятия *обыденное* и *обывательское*. Какое воплощение получает у Чехова тема жизненных будней? В чем ее двойственность? Охарактеризуйте разные формы реакции чеховских героев на засилье быта: в «Учителе словесности», «Душечке», «Попрыгунье». Можете ли Вы вывести какую-то общую авторскую идею на основании этих произведений?

14. Раскройте содержание понятия *лирическая проза*. Какой смысл, по-вашему, вкладывается в выражение «рассказы настроения»? Чем принципы их организации близки музыкальным? Покажите роль пейзажных и религиозных мотивов в лирической прозе Чехова.

15. Законспектируйте монографию А.П.Чудакова «Поэтика Чехова» (М., 1971), обратив особое внимание на методологию автора. Каким образом исследователь выявляет изоморфность разных уровней художественной системы писателя (действие одного и того же принципа в сфере «предметного мира», сюжета и фабулы, идей)?

16. Почему А.П.Чудаков придает такое важное значение особенностям чеховской детали? Что такое «случайностная деталь», и как она связана с идейно-содержательным своеобразием чеховской прозы? В чем проявляет себя специфика чеховского хронотопа, в каком смысле его называют «открытым»?

17. Сделайте выписки из писем Чехова, в которых содержатся высказывания о принципах литературного творчества, поясняющие черты его собственной поэтики.

18. Что сближает водевили Чехова с его ранними рассказами? Какие общие особенности (тип фабулы, герои, поэтика) их объединяют?

19. Чем «театр Чехова» отличается от «театра Островского»? Что такое *подводное течение*? Покажите роль паузы и ремарки в чеховских пьесах. Какую особенность композиции и движения сюжета можно отметить, чем необычна развязка? Объясните явление *монологизированного диалога*: какую идейно-художественную нагрузку он несет?

20. Дайте обобщенную характеристику героям чеховской драматургии. По какому принципу (признаку) группируются персонажи его пьес?

21. Установите попарно идейно-тематические связи между следующими тремя рассказами и тремя пьесами Чехова: «Черный монах», «Ионыч», «Невеста» - с одной стороны; с другой - «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры». Объясните ваши основания.

22. Охарактеризуйте систему персонажей «Чайки». Каким именно образом здесь связаны темы любви и искусства? Почему Чехов определил жанр «Чайки» и «Вишневого сада» как комедию?

23. Как вы думаете, отчего Чехов назвал свою вторую пьесу «Дядя Ваня», а не «Доктор Астров»? Какой поворот ее проблематике и идее задается таким углом зрения? Можно ли говорить о наличии в пьесе «положительных» и «отрицательных» героев? А в прочих пьесах Чехова?

24. Каковы особенности организации художественного пространства, течения времени в чеховских пьесах? Какую роль тема времени играет в «Трех сестрах»? Выделите общие художественные особенности финалов «Трех сестер» и «Дяди Вани». Как они «работают» на идею пьес?

25. Можно ли назвать кого-либо из героев чеховских пьес (Треплев, Нина Заречная, дядя Ваня, профессор Серебряков, Астров, сестры Прозоровы, Тузенбах, Соленый, Вершинин, Чебутыкин, Гаев, Раневская, Петя Трофимов и пр.) *лишним человеком*? Объясните свое мнение.

26. Покажите, как все названные выше принципы и особенности чеховской драматургии проявляются в комедии «Вишневый сад», препятствуя интерпретации ее как произведения, «критикующего» «паразитические классы» и отживший социальный уклад. Есть ли в пьесе герои, декларирующие авторскую идею? Докажите свое мнение. Почему Чехов считал Лопахина трагическим героем? Есть ли такие герои в других пьесах Чехова?

27. Поработайте самостоятельно с антологией: А.П.Чехов: pro et contra. – Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. – СПб., 2002. Найдите в Указателе произведений одно из следующих, по Вашему выбору: «В овраге», «Вишневый сад», «Дуэль», «Дядя Ваня», «Палата №6», «Степь», «Три сестры», «Чайка». Выпишите в тезисном виде суждения критиков и литературоведов об этом произведении. Обратите особое внимание на полемические моменты, несовпадения мнений (как это сделано в лекции относительно рассказа «Скучная история»).

Библиографический список

Основной

1. Громов М.П. Книга о Чехове. - М., 1989.
2. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. - М., 1988.
3. Катаев В.Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. - М., 1979.
4. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. - М., 1971.

Дополнительный

1. А.П.Чехов: pro et contra. – Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология. – СПб., 2002.
2. Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. – Л., 1981.
3. Должиков П.Н. Чехов и позитивизм. – М., 1998.
4. Ермилов В. Драматургия Чехова. – М., 1954.
5. Камянов В.И. Время против безвременья. Чехов и современность. – М., 1989.
6. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. - М., 1989.
7. Лакшин В.Я. Толстой и Чехов. – М., 1975.
8. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. М., 1982.
9. Мильдон В.И. Открылась бездна... Образы времени и места в классической русской драме. – М., 1992.
10. Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. – М., 1982.
11. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. - М., 1972. (К вопросу о принципах построения пьес Чехова)
12. Степанов А.Д. Проблема коммуникации у Чехова. – М., 2005.
13. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987.
14. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
15. Чудаков А.П. Мир Чехова. - М., 1986.
16. Чуковский К.И. Еще о Чехове // Чуковский К.И. Собр. соч. в 6 т. – Т.5. – М., 1967. – С.587-699.
17. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. – М., 1966.

Лекция 32. Русская культура конца XIX века

Художественная перестройка русской литературы конца столетия также протекала параллельно с аналогичными процессами в музыке и живописи. «Могучая кучка», исполнив свою роль, к 1870-м годам фактически распалась; «передвижничество» существовало еще и в XX веке, однако уже в условиях конкуренции с разнообразными модернистскими течениями. Русское искусство искало новые идеи и формы.

32.1. Музыка

Деятельность Новой русской музыкальной школы («Могучей кучки») была продолжена участниками так называемого «беляевского кружка», собравшегося в 1880-90-е гг. вокруг мецената и музыкального деятеля М.П.Беляева. В центре кружка стоял Н.А.Римский-Корсаков - младший член «Могучей кучки»: его наиболее яркие творения появились уже в конце XIX века.

В это же время написаны лучшие произведения **А.К.Глазунова**. Наследие его чрезвычайно разнообразно. Это струнные квартеты, концерты для скрипки с оркестром и фортепианные, прелюдии, фуги, фантазии, обработки русских народных песен, сонаты, кантаты, романсы, музыка к спектаклям, симфонические картины, отмеченные национальным колоритом («Лес», «Море», «Кремль» и пр.). Наиболее значительны IV, V и VI симфонии Глазунова (1893, 1895, 1896), Торжественная увертюра (1900); балеты «Раймонда» (1897) и «Времена года» (1899), продолжившие путь симфонизации балета, указанный П.И.Чайковским.

Среди близких к беляевскому кружку имен следует назвать также композитора, педагога и пианиста **С.И.Танеева**, мастера сложных полифонических форм. Излюбленные жанры Танеева – струнные и фортепианные квартеты, квинтеты, трио. Ему принадлежат четыре симфонии, кантата «Иоанн Дамаскин» (на стихи А.К.Толстого, 1884), оперная трилогия «Орестея» (по Эсхилу, 1894) и пр. Характер искусства Танеева – классический, оно отличается техническим совершенством и некоторым рационализмом. Это самый талантливый из учеников П.И.Чайковского.

Иного свойства музыку – интимно-лирическую, близкую по настроениям поэзии эпохи «безвременья», - писал **А.С.Аренский**. Для него наиболее органичны романс, вокальная и фортепианная миниатюра, хотя он работал и в крупных жанрах, включая оперы и балет. И сегодня популярны его сюиты для симфонического оркестра: Первая (соль минор), созданная в лучших традициях «кучкистов» (1885), и Вторая, под названием «Силуэты» (1892). «Силуэты» своим художественным замыслом отдаленно напоминают шумановский «Карнавал» - это музыкальные портреты: «Ученый», «Кокетка», «Паяц», «Мечтатель», «Танцовщица». **А.К.Лядов** - еще один участник «беляевского кружка» - тоже мастер малой формы; музыка Лядова живописна и характеристична. Это фортепианные пьесы, сюиты, романсы; обработки образов народной поэзии (песни) и народной фантастики (симфонические картинки).

Б.Асафьев, В.Аренский, А.Глазунов, М.Гнесин, А.Лядов, Н.Мясковский, С.Прокофьев, И.Стравинский, Н.Черепнин и многие другие (всего двести шестьдесят имен) продолжили в русской музыке дело Н.А.Римского-Корсакова: все они вышли из его школы. Есть люди, в придачу к собственному таланту наделенные даром вдохновлять и объединять других; именно таким даром обладал этот человек. Деятельность Римского-Корсакова на ниве русской музыки разнообразна, бескорыстна и самоотверженна. Он был профессором консерватории вплоть до момента, когда его (незадолго до смерти) изгнали оттуда за поддержку студенческого выступления. Помимо прочего, Римский-Корсаков оркестровал и подготовил к изданию рукопись «Хованщины» после смерти Мусоргского,

редактировал партитуры музыкального наследия Глинки, инструментовал после кончины Даргомыжского его оперу «Каменный гость»; совместно с Глазуновым дописал «Князя Игоря», которого не успел завершить Бородин.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1908) окончил Петербургский морской кадетский корпус и до того, как посвятить себя музыке, некоторое время служил офицером на флоте и даже совершил кругосветное плавание. Тема моря в его сочинениях представлена богаче, чем у кого бы то ни было из русских композиторов (вокальный цикл «У моря», симфонические картины «Шехеразада», «Садко»; оперы «Садко» и «Сказка о царе Салтане»). Писал он также романсы; но в нашем сознании Римский-Корсаков прежде всего – сочинитель опер.

Первой его оперой стала «Псковитянка» (1872), создававшаяся одновременно с «Борисом Годуновым» Мусоргского, на волне общего интереса воскресить «земли родной минувшую судьбу». Более того, оба произведения рождались буквально в одном пространстве, так как в эти годы два молодых «кучкиста» снимали общую квартиру с роялем: до полудня роялем пользовался Мусоргский, потом он уходил на службу, и уже его товарищ садился за свое сочинение.

«Псковитянка» - опера на исторический сюжет; в ее основе лежит драма Л.А.Мея (второстепенного поэта середины века) из времен Иоанна Грозного и его похода на вольный «вечевой» Псков. Как и в «Борисе Годунове», драма народа переплетается с драмой личной судьбы: в «Псковитянке» это судьба незаконной дочери царя Ивана Ольги, связанной узами любви с Михайлой Тучей, предводителем псковской вольницы.

Много лет спустя Римский-Корсаков обратится к другой драме Л.А.Мея – при создании оперы «Царская невеста» (1898). Это тоже времена Грозного, хотя царь появляется только в одном эпизоде, как немая статическая фигура. Но дух протеста против тирании в «Царской невесте» еще сильнее, чем в «Псковитянке». Он выражен не в политическом, а в любовном сюжете: мир деспотизма обрекает на гибель светлые и чистые чувства. Композитор и музыковед Б.В.Асафьев заметил, что этим своеобразен Римский-Корсаков: его предшественники и современники создавали прежде всего образы мужчин и «мужественную» музыку; ему же были ближе нежные, лирические женские образы. Это относится и к таким операм, как «Снегурочка», «Боярыня Вера Шелого», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Да и симфоническая картина «Шехеразада» (1888) тоже названа именем женщины; только здесь талантливая сказительница своим искусством покоряет грозного и жестокого царя Шахрияра. Это произведение программно, ярко-изобразительно – еще одна характерная черта дарования Римского-Корсакова. Отдельные части «Шехеразады» почти зрительно воссоздают картины восточных чудес «Тысяча и одной ночи»: море и Синдбадов корабль, птица Рухх, багдадский праздник, рассказ Календера-царевича...

К теме искусства и его власти Римский-Корсаков вернулся в опере «Садко» (1896) на сюжет известной новгородской былины. Чувство любви к родной земле неотделимо здесь от очарованности красотой ее природы. Римский-Корсаков, по общему мнению, - самый «пейзажный» из русских композиторов. Вступление к «Садко» - «Океан – море синее» - развивает мотив всего из трех звуков, тональность которых ассоциировалась у Римского-Корсакова (имевшего цветовой слух) с серо-синеватым цветом морской волны в непогоду. Создается иллюзия мерного, тяжелого, волнообразного движения океанской громады. Самую широкую известность получили арии, где передается восторг перед великолепием и разнообразием мира: «Высота ль, высота поднебесная», «Как на озере на Ильмене»; арии торговых «гостей» - варяжского, индийского и венецкого <венецианского>, воспевающие красоту родных мест: «О скалы грозные дробятся с ревом волны...», «Не счесть алмазов в каменных пещерах...», «Моря царица, Веденец славный...»

И однако, в постановке «Садко» на императорской сцене композитору было отказано. Премьера оперы состоялась в частном театре, принадлежавшем известному

купцу и меценату С.И.Мамонтову, в чьем подмосковном поместье Абрамцево подолгу жили и работали русские художники: Поленов, Васнецов, Серов, Врубель... Но главную страсть жизни Мамонтова составляла опера. Именно у Мамонтова начинали свою карьеру Ф.Шаляпин, К.Станиславский... Ф.И.Шаляпин исполнил в «Садко» арию Варяжского гостя, Н.И.Забела-Врубель – партию Волховы.

Традиционная для русского искусства литературная «ориентированность» у Римского-Корсакова органически сочеталась с живым интересом к фольклору. Эта черта проявилась и в том, что из всего творчества А.Н.Островского он выбрал как основу для оперы «Снегурочку» (1881). Для музыки использованы народные мелодии и даже птичьи попевки (например, один из мотивов в партии Весны воспроизводит напев снегиря).

Композитор почувствовал «Снегурочку» именно как *весеннюю сказку*, «воплощение хрупкой, преходящей красоты и чуткой скорби весенней, скорби о неминуемости гибели» (Б.Асафьев). И тот же Асафьев замечает, что если Глинка в «Руслане и Людмиле» воспел народного витязя, а Бородин в «Князе Игоре» - воина-вождя, - то Римский-Корсаков обратился к образу мудрого старца Берендея, защитника добра и красоты.

Фольклорные, сказочные темы выбирает Римский-Корсаков также у других русских писателей. Его «гоголевские» оперы вдохновлены «Вечерами на хуторе близ Диканьки»: это «Майская ночь» (1878) и «Ночь перед Рождеством» (1895). Композитору присуще своеобразное стихийное «язычество», пантеизм, одушевляющий природные явления. Он любовно воссоздает народные обряды, связанные с праздником Ярилы («Снегурочка»), Ивана Купалы (опера-балет «Млада»), с троицкой и русальной неделей («Майская ночь»), со святками и колядками («Ночь перед Рождеством»). Тонкие уколы флейт в оркестре передают волшебное мерцание звезд.

И само собой разумеется, что у Пушкина Римский-Корсаков для своих опер тоже поживился сказками: «Сказка о царе Салтане» (1900) и «Золотой петушок» (1907). Первая из них, как и у Пушкина, - сказка добрая, с темой чудес и чудесного, идеального, утопического града Леденца. Причем если белка, грызущая золотые орешки с изумрудными ядрами, обеспечивает «финансовую базу» гвидонова государства, а тридцать три морских богатыря – охрану его рубежей, то чудесная царевна Лебедь – уже прямое свидетельство тому, что русская утопия не живет без идеи красоты.

Между «Сказкой о царе Салтане» и «Золотым петушком» по времени у Римского-Корсакова расположилась маленькая опера – *осенняя сказочка* (подзаголовок композитора) «Кощей Бессмертный» (1902). И здесь автор вернулся к начатой им в исторических операх теме деспотизма.

Предпоследним крупным произведением Римского-Корсакова стало «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (на основе «Повести о Петре и Февронии»). Опера была закончена в 1904 и поставлена в 1907 году в Мариинском театре. Здесь легендарная фабула накладывается на исторический фон, история сплетается с фольклором как ее переживанием и осмыслением. Сказание о граде Китеже, ушедшем в Светлояр-озеро во время татарского нашествия, соединено с темой любви (Феврония и княжич Всеволод), с историей предательства и раскаяния (линия Гришки Кутерьмы), христианского прощения и милосердия. В Китеже, под пение райских птиц, Феврония встречает жениха, убитого в бою с татарами, и идет с ним к венцу, - но даже в эту минуту не может забыть несчастного пропавшего предателя Гришку, терзаемого муками совести, и посылает ему «грамотку». Этот финал – исключительно в духе нравственного максимализма русской литературы, Толстого и Достоевского, не желающих принимать счастье, омраченное чьей бы то ни было бедой. В «Сказании...» присутствует сложный сплав эпических, лирических, фантастических мотивов народной поэзии. Симфонический эпизод оперы «Сеча при Керженце» - одна из лучших батальных сцен в отечественной и мировой музыке.

«Золотой петушок», написанный уже после поражения в русско-японской войне и Кровавого воскресенья, был тут же запрещен цензурой, и премьера его состоялась уже после смерти автора, в 1909 году. Римский-Корсаков выражает свое отношение к алчному, вздорному Додону не только средствами, которые предоставлял сюжет и текст, но и при помощи музыки. Додону и его окружению отказано в кантилене: в их партиях отсутствуют певучие мелодии. Единственная песня, которую Додон поет по требованию Шемаханской царицы, исполняется им на мотив «Чижика-пыжика»: «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть, а как стану забывать, ты напомнишь мне опять!» Напротив, музыкальные темы Царицы, Звездочета – изысканны, завораживают волшебным восточным колоритом.

Осталось сказать о творчестве единственного из композиторов конца века, чья слава и популярность соизмерима с корсаковской.

Петр Ильич Чайковский (1840-1893) – автор десяти опер, трех балетов, шести симфоний, ста романсов, а также концертов (для фортепиано и для скрипки с оркестром), увертюр-фантазий, кантат, сюит, произведений для фортепиано... Но то, что сделано им для русской музыки, разумеется, измеряется не количественно.

Уже первое крупное произведение Чайковского принадлежит к классике. Это написанная им сразу после окончания консерватории Первая симфония соль минор «Зимние грезы» (1866), к которой автор взял эпиграф из Некрасова («Не гляди ж ты с тоской на дорогу...»). Адажио имеет подзаголовок «Угрюмый край, туманный край». Но музыка «Зимних грез» – не угрюмая и не тоскливая. Она создает лирическую картину русского раздолья, зимней дороги, колокольчика, тройки... Оживает весь символический пласт ассоциаций, которыми обросли эти образы еще в пушкинско-гоголевскую эпоху. Через пейзаж Первая симфония Чайковского выходит к главной своей теме – России, родины.

Одно из любимых самим композитором созданий – Четвертая симфония (1877) с ее темой фатума, пробуждающего человека от светлых грез (так комментировал ее сам Чайковский). Наконец, признанная вершина его творчества – Шестая, Патетическая симфония (1893), имевшая огромный (мировой) резонанс. Симфония (пишет Б.Ф.Егоров) аналогична роману: чтобы она не была механическим сцеплением отдельных эпизодов, в ее основе должна лежать некая единая мысль. Тема Шестой симфонии – та же, что в крупнейших созданиях русской литературной классики: порыв человека к правде и счастью, стремление вырваться из мрака жизни. Трагический финал-реквием утверждает не торжество смерти, но невозможность для человека смириться, страстное, до конца, сопротивление силам тьмы. Это было уже последнее произведение композитора. В промежутке между Первой и Шестой симфониями расположилось все его многогранное творчество.

Родственное своему пониманию *трагического* Чайковский находил у Шекспира, к творчеству которого обращался неоднократно (увертюры-фантазии «Буря», «Гамлет», «Ромео и Джульетта»), а также у Байрона («Манфред»). Драматизм ужасного возмездия за краткий миг счастья захватил композитора в «Божественной комедии» Данте: история любви Франчески и Паоло заново поведена в симфонической фантазии-увертюре «Франческа да Римини» (1876). Музыка передает образ неумолимого адского вихря, в котором кружатся тени влюбленных, не размыкающих рук.

Среди наиболее знаменитых сочинений Чайковского – струнный квартет ре мажор (1871), Первый концерт для фортепиано с оркестром (1874). И, конечно, романсы. Чайковский в большей степени, чем Мусоргский, был связан с итальянской кантиленной культурой: он напевнее, лиричнее. Больше всего романсов он написал на слова А.К.Толстого, Л.А.Мея, К.Р. (Константина Романова), А.Н.Плещеева, А.А.Фета, А.Н.Апухтина, Я.П.Полонского, И.З.Сурикова. Из самых известных – «Средь шумного бала», «Благословляю вас, леса», «Серенада Дон Жуана» (автор стихов – А.К.Толстой),

«Ночи безумные» (Апухтин), «Я тебе ничего не скажу» (Фет), «Растворил я окно» (К.Р.), «Колыбельная песня» (Майков).

Фортепианный цикл «Времена года» (1876) – серия картин на темы, подсказанные русской природой и бытом, – объединен в целом элегическим настроением, потому что сквозной его стержень – течение жизни, кругообразной для природы и линейной для человека (как мы помним, это и есть классическая тема элегии еще с XVIII века). Номера цикла последовательно сменяют друг друга: «У камелька», «Масленица», «Песнь жаворонка», «Подснежник», «Белые ночи», «Баркарола», «Песнь косаря», «Жатва», «Охота», «Осенняя песнь», «На тройке», «Святки». Своим общим настроением «Времена года» близки картинам Ф.А.Васильева и И.И.Левитана, пейзажам Чехова.

Оперы Чайковского написаны на разнообразные сюжеты (в основном тоже литературные: например, «Кузнец Вакула»). Среди них уверенно выделяются своим художественным масштабом две, навеянные произведениями Пушкина. Это «Евгений Онегин» (1878) и «Пиковая дама» (1890).

Идея написать оперу на сюжет пушкинского романа была подана Чайковскому со стороны и сначала показалась ему совершенно нереальной. Но он быстро увлекся ею. Ему представилась заманчивой мысль избавиться, наконец, в оперном искусстве от «эфиопских принцесс» (увесистый камешек в огород автора «Аиды», – Лев Толстой тут бы Чайковского очень поддержал!). Естественно, что опера абстрагировалась от богатого и разнообразного содержания романа, оставила «за бортом» всю социальную проблемность, литературную полемику и многое другое. Но осталось главное – драма человеческих чувств: то, что важно для всех и каждого.

Чайковский справедливо пользуется славой самого популярного (в хорошем смысле слова) композитора. Он сознательно не желал писать «для избранных» или, напротив, «для толпы». И в этом отношении неведомо для себя тоже разделял задушевную мысль Льва Толстого, энергично требовавшего от искусства, чтобы оно соединяло, а не разделяло людей. Музыка Чайковского не только эстетически общедоступна: она при этом обладает редчайшим свойством не опускаться до невзыскательного художественного вкуса, но «подтягивать» его до собственного уровня. Мелодии Чайковского на слуху у всех, даже самых немзыкальных людей; и прежде всего это относится к «Евгению Онегину», «Пиковой даме» и балетам.

Принципы оперной драматургии Чайковского, как иногда указывала критика, предвосхищали чеховские. То, что происходит на сцене, просто, обыденно – и вместе с тем захватывает зрителя и слушателя. В «Евгении Онегине» мало внешнего действия, но какая напряженная жизнь чувства!

Иным, ярко-романтическим драматизмом отмечен стиль «Пиковой дамы», созданной буквально на одном дыхании (в эскизах – за 22 дня, полностью – за 130 дней). Фабула повести оказалась сильно видоизменена (см. подробнее об этом в разделе о пушкинской прозе). Чайковский стремился представить пушкинский сюжет в драматической перспективе новой эпохи, шестью десятками лет отделенной от пушкинской. Герман Чайковского – раздвоен, его раздирают противоположные страсти: любовь, ревность, алчность, угрызения совести. В каком-то смысле он психологически более сложен, чем монолитный, цельный пушкинский Германн. Оперный Герман – человек конца XIX века, современник надломленных, внутренне противоречивых лирических героев Апухтина и Случевского.

Любима и часто ставится последняя, маленькая лирическая опера Чайковского на сюжет драмы датского писателя Г.Герца «Дочь короля Рене» – «Иоланта» (1891). Это своего рода гимн любви: она (что крайне нехарактерно для оперного жанра) имеет радостную, светлую развязку.

И, наконец, балеты. Балетная «трилогия» Чайковского написана на сказочные сюжеты; ее общая тема – также торжество сил света и любви. Правда, «Лебединое озеро» (1876) в оригинальной, авторской версии имеет трагическую развязку. Образ Одетты –

девушки-лебедя - связан не только с сюжетом сказочной легенды, но также с пушкинским образом царевны-Лебеди («Сказка о царе Салтане»). Чайковского страшила и завораживала способность зла маскироваться под добро, играть его роль (образ злого черного лебедя – Одиллии, двойника Одетты).

Второй балет – «Спящая красавица» (1889) - создан по мотивам сказки Ш.Перро, третий – «Щелкунчик» (1892) – основывается на повести Э.-Т.-А.Гофмана. Здесь уже уверенно торжествует добро, рассеиваются злые чары. И развеивает их ребенок, детская непосредственность и сердечность. Пафос сказочных балетов Чайковского был своеобразной параллелью к наблюдавшейся в литературе реанимации романтического стиля.

Популярность балетов была так велика, что они оказались как бы «расцитированы» на отдельные дивертисментные номера, которые часто исполняются отдельно в концертных программах. Особенно это относится к «Щелкунчику»: увертюра и марш, Вальс снежных хлопьев и Вальс цветов, Па-де-де, русский танец, китайский танец и пр.

Воздействие Чайковского на русскую музыку было огромно. Его благотворное влияние испытали С.И.Танеев, А.К.Глазунов, В.С.Калинников, А.С.Аренский, С.В.Рахманинов, А.Н.Скрябин, Н.Я.Мясковский и многие другие композиторы.

32.2. Живопись

В конце века Товарищество передвижных художественных выставок постепенно примирилось со своим старым недругом – Академией художеств. Академия даже пригласила лидеров передвижничества руководить новооткрытыми художественными мастерскими. Позиции ее со временем смягчились, она больше не протестовала так яростно против бытового жанра; между тем позиции самого Товарищества мало-помалу становились все консервативнее. Его новые лидеры (после смерти И.Н.Крамского – Г.Г.Мясоедов и К.В.Лемох) ограничивали доступ к членству молодым художникам, опасаясь проникновения в передвижническую цитадель «декадентского», «безыдейного» духа. Таким образом, то, что вчера еще было средоточием передовых сил, сегодня, подчиняясь общему закону жизни, превращалось в свою противоположность: силу охранительную. Возникали новые центры притяжения - «частные», неформальные: кружок В.Д.Поленова, С.И.Мамонтова («абрамцевский»). Известный купец и меценат П.М.Третьяков с 1856 г. начал собирать коллекцию работ отечественных художников и в 1892 г. передал Москве свое собрание картин, разросшееся уже до размеров галереи. Это также косвенно содействовало «академизации» передвижничества, приобретению им статуса, сопутствующего официальному общественному признанию.

Другая, внутренняя причина идейной реорганизации Товарищества была та же самая, что толкала к поиску новых дорог литературу конца века. Когда-то передвижники взбунтовались против замшелых академических правил. Но их возмущение (отмечает Н.А.Дмитриева) устремилось по иному руслу, чем у их французских коллег, которые приблизительно в эти же годы взяли курс на принципиальное **художественное** обновление живописи. Во Франции, которая в XIX веке была главным средоточием живописных «звезд», перестройка изобразительного искусства вылилась в расцвет **импрессионизма**, т.е. поставила во главу угла прежде всего прием и форму (от «барбизонской школы» и К.Коро – к творчеству Э.Мане, К.Моне, К.Писсарро, П.О.Ренуара, Э.Дега и далее: П.Сезанн, А.Тулуз-Лотрек, Ж.Сёра, П.Гоген, В.Ван Гог и др.). Русское же искусство, по своему обыкновению, сделало ставку, прежде всего, на новые **идейные** задачи: служение насущным потребностям общественной жизни. И.Н.Крамской чувствовал эту разницу, когда писал про французов: у них главное – форма, техника; у нас – содержание, идея. Он отлично понимал роль света, красок, воздуха в живописи, - но его беспокоило, как бы в стремлении к ним «не растерять по дороге

драгоценнейшее качество художника – сердце». (Образно можно сказать, что в душе и сознании Крамского жили одновременно оба гаршинских «художника» - Дедов и Рябинин; любовь к красоте и порыв к нравственному подвижничеству.) Но незадолго до смерти Крамской высказался категорически:

«Идеи искренни, пока они новы, но раз им прошло одно-два поколения, они теряют свою остроту и интерес, и если в холсте, кроме идей, не окажется чисто живописных качеств, картина отправляется на чердак».

Это беспощадное суждение прозвучало много ранее, чем досадливое замечание о живописи передвижников их вечного оппонента А.Н.Бенуа: «Со всех сторон до нас доносятся скучные *убеждения*, забытые, завядшие *слова*...». Бенуа не уставал повторять, что у живописи свои истины и свои задачи, а политика здесь ни при чем.

И потому одновременно с утратой многих политических иллюзий (в частности, крушение народничества) выцвела отчасти и притягательность исходной идеи передвижников. Даже такой корифей этого лагеря, как И.Е.Репин, в 1895 г. писал: «Теперь время красок, иллюзии тонов, гармонии сочетаний».

Механическое продолжение прежнего передвижнического курса демонстрировало бесплодность консервации – как в идеологии, так и в стиле. Даже небездарные художники, двигаясь в арьергарде, без конца воспроизводя чужие (или собственные) наработки, оказались заслонены своими предшественниками, ибо они всего-навсего их повторяли, причем уже без той убежденности, которая была у Перова или Крамского. (Типологически родственное явление в литературе – творчество писателей-семидесятников.)

Такова была, к примеру, художническая судьба одного из бывших участников «бунта 14-ти» - **Г.Г.Мясоедова**. Картина «Земство обедает» (1872) изображает трапезу крестьянских членов земского собрания: они со своими узелками робко притулились на улице, в то время как их состоятельные «коллеги» из «чистого» общества расположились со всеми удобствами в зале присутственного места. Сатирическая подкладка сюжета бьет в глаза: вот оно, хваленое равенство сословий! Тематически можно отметить известную близость творчества Мясоедова и Глеба Успенского: оба они сделали главным предметом внимания жизнь пореформенной деревни. С чувством написанные мясоедовские «Косцы» (1887) по своей идее - гимн труду - родственны «Власти земли».

Передвижническую «серединку» представляет также живопись **В.Е.Маковского** (оба брата которого тоже были художниками). Наблюдательный и технически искусный Маковский создал массу жанровых сценок из быта: «Крах банка» (1881), «Объяснение» (1891), «Вечеринка» (1897) и пр. – но в них чувствуется поверхностность и внутреннее равнодушие к предмету. Нередкий герой картин Маковского - крестьянин, заброшенный судьбой в город. «Свидание» (1883) рисует встречу матери с мальчиком, отданным в учение ремесленнику. «На бульваре» (1887) – признанная удача художника – другая встреча: на скамейке Сретенского бульвара в Москве молодой парень, навеселе, играет на гармошке. Рядом с ним подавленно сгорбилась молодая женщина, повязанная платком, - его жена. Она приехала проведать мужа, подавшегося на заработки в город, и сейчас растеряна, погружена в свои невеселые мысли: муж и думать забыл о семье, о деревне. Это другая сторона проблематики «Власти земли».

Ставшие уже традиционными бытовые жанровые картины писали также В.М.Максимов, К.А.Савицкий, И.М.Прянишников, А.И.Корзухин, С.В.Иванов, Н.В.Неврев, И.П.Богданов... Но это не был уже главный нерв времени. Самая яркая звезда этой плеяды - Н.А.Ярошенко.

Николай Алексеевич Ярошенко (1846-1898) – «совесть передвижничества» - до конца остался убежденным противником примирения с Академией. Ярошенко написал серию действительно вдохновенных портретов русских интеллигентов, героических, подвижнических натур - писателей, ученых; портрет актрисы П.А.Стрепетовой (1884); обобщенные, собирательные образы: «Студент» (1881), «Курсистка» (1883). Художник

склонен передавать не столько характеры, сколько душевное состояние людей. Стрепетова глубоко и скорбно задумалась; ее бледное лицо и сжатые руки контрастно выделяются на черном платье, почти сливающимся с темным фоном картины. Напротив, курсистка (слушательница Высших женских курсов) радостно оживлена: прижимая к себе книгу, девушка в круглой шапочке бодро шагает по сырой и туманной петербургской улице. Кажется, что ее фигура излучает свет, от которого рассеивается этот туман. Г.И.Успенский, сочувствовавший идее женской эмансипации (см. цикл «Разорение»), посвятил этой картине Ярошенко очерк «По поводу одной картинки», где оценивает ее как знамение времени.

А «Кочегар» (1878) вдохновил Гаршина на рассказ «Художники». (По профессии Ярошенко был военным инженером, служил на Петербургском патронном заводе и, таким образом, хорошо знал свой «предмет».) Фигура кряжистого человека, освещенная тусклым красным светом, с вздувшимися жилами на тяжелых натруженных руках вызвала к жизни слова Рябинина – Гаршина о «глухаре»: «Приди, силою моей власти прикованный к полотну, смотри с него на эти фраки и трэны, крикни им: я – язва растущая! Ударь им в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...». На выставке 1878 года «Кочегар» оттеснил на второй план все прочие экспонаты. Критик А.Прахов писал, почти вторя Гаршину: «У меня не было долгов, а тут мне все кажется, как будто я кому-то задолжал и не в состоянии возратить моего долга. <...> Ба, да это «Кочегар», вот кто твой кредитор, вот у кого ты в неоплатном долгу. Всем твоим общественным преимуществом ты пользуешься в долг».

Картина «Всюду жизнь» (1888), несмотря на свой аллегоризм, даже такого противника «социальности» в искусстве, как А.Н.Бенуа, заставила признать, что «единственно Ярошенко из всех своих товарищей подошел, хоть отчасти, в намерениях к автору *Мертвого дома*». На картине – стенка арестантского вагона, стоящего у платформы. К зарешеченному окошку прижались лица людей; среди них – пожилой человек с бородой и бледная женщина в черном платке; на руках у нее золотоволосый малыш. Он просунул ручку через решетку и бросает крошки хлеба стайке голубей. Зарешеченное окно смотрится как рама картины. Платок покрывает голову женщины именно так, как принято на иконах Богоматери с младенцем. Если вспомнить, что голубь – традиционная евангельская аллегория Духа Святого, то подтекст полотна становится очевиден. Ярошенко написал современную версию Святого семейства, - и оно многозначительно помещено за решетку. Даже в падении своем человек сохраняет светлое начало в душе; но именно самое светлое зачастую отторгается обществом.

Илья Ефимович Репин (1844-1930) прожил долгую жизнь, наполненную творчеством; но лучшие годы Репина-художника – восьмидесятые. Первые значительные его произведения внутренне соотносимы с темой правдоискательства, захватившей тогда все русское искусство. Работа над «Бурлаками на Волге» (1870-73) идет, когда по главам выходит в свет «Кому на Руси жить хорошо» (1863-77); «Крестный ход в Курской губернии» (1880-83) – когда в 1881 году публикуется, уже посмертно, заключительная часть некрасовской поэмы.

Есть в этих двух полотнах Репина некое глубокое внутреннее единство.

«Бурлаки на Волге» напоминают, конечно, и некрасовское «На Волге. Детство Валежникова» - это картина-символ, подсказанная жизнью. Напоминают и Лескова. Оба писателя и художник тяготели к изображению массовых сцен, - но не видели эти массы безликими. У каждого персонажа свое лицо, своя судьба, свое отношение к жизни. Репин писал их с натуры, специально ездил для этого на Волгу. Бывший поп-расстрига Канин с лицом, полным бесконечного терпения и какой-то мудрой незлобивости, идет впереди партии. Всклокоченный, диковатый на вид бурлак («нижегородский боец») как-то по-медвежьи развернулся к соседу. За ними маячит фигура высокого угрюмого бурлака с трубкой. Мрачный «Илька-матрос», кажется, всюду перебивал и все испытал в жизни: единственный из всех, он смотрит прямо в глаза зрителю, и взгляд этот – недобрый.

Молодой парень в красной рубахе, Ларька, вскинул голову: в его позе и жесте – протест. За Ларькой – отставной солдат, потом – черноволосый южанин-грек, который повернулся назад и со злобой смотрит на тех, кто его погоняет; и замыкает шествие фигура изможденного бурлака, который почти пригнулся к земле и уже ни на кого и ни на что не глядит.

Группа расположена по диагонали, параллельно линии берега, что подкрепляет впечатление движения на холсте. Но идут эти люди не по своей воле.

Иное дело – «Крестный ход в Курской губернии». Под лучами летнего солнца по проселочному тракту в тучах пыли валит нестройная толпа богомольцев. По составу она еще более пестрая: нарядные барыни, бородатые мужики, странницы с узелками, кабатчик, поп с кадилом... На переднем плане выделяется фигура юноши-горбуна: опираясь на костыль, он изо всех сил поспешает за шествием, и его сосредоточенный взгляд полон надежды. А над толпой, возвышаясь, царят фигуры урядников с нагайками.

«Конные и пешие городовые сдерживают напор толпы. <...> Наклоняясь над густой толпой, проносятся хоругви, парча волнуется и сверкает, тонкое резное серебро дрожит в синем воздухе. Кресты, сияния, фонари, затем золоченая риза иконы с темными ликами богородицы и младенца – все это будто плывет над обнаженными головами народа. <...> И какая огромная масса однородного душевного движения, подхватывающего, уносящего, смывающего каждое отдельное страдание, каждое личное горе, как каплю, утопающую в океане!.. Не здесь ли, думалось мне, не в этом ли могучем потоке однородных человеческих упований, одной веры и одинаковых надежд – источник этой исцеляющей силы?..» (В.Г.Короленко. «За иконой», 1887)

«Крестный ход в Курской губернии» - образ сдвинувшейся с места Руси. Это еще заметнее, если поставить рядом «Сельский крестный ход на Пасху», написанный Перовым в 1861 г., - то была картина исключительно обличающая.

Свое уважение и сострадание к драме революционного народничества Репин выразил в картинах «Арест пропагандиста» (1878), «Исповедь» (1885) (позднее за ней закрепилось название «Отказ от исповеди перед казнью»). Эта трагическая картина была навеяна стихотворением Н.М.Минского, помещенным в нелегальном народническом журнале «Народная воля» в 1879 г.:

... Я кафедру создам из эшафота
И проповедь могучую безмолвно
В последний раз скажу перед толпой!
Как надо жить, тебя не научил я,
Но покажу, как надо умереть!..

И особенно - «Не ждали» (1888). Она очень известна, хотя по живописным достоинствам уступает «Бурлакам...» и «Крестному ходу...». Манеру ее можно назвать повествовательной. В скромно убранную комнату, где сидят за книгами двое детей и с ними две женщины в трауре, неуверенно входит какой-то человек. На его лице застыл невысказанный вопрос. Горничная, посторонившись, пропускает его и смотрит выжидающе: пришелец ей незнаком. Зато мать поднимается с кресла; она застыла, как бы не веря себе. Встрепенулся мальчик – в его глазах радостное узнавание. Младшая девочка испуганно пригнулась к столу: она не помнит этого человека.

На задней стене комнаты художником размещена «подсказка»: три литографии. Центральная изображает Христа на Голгофе; по бокам – портреты Т.Г.Шевченко и Н.А.Некрасова. Совмещение знаковое: Искупитель и поэты – «народные заступники». А рядом – фотография: Александр II (напомним, убитый террористами) в гробу. Вероятно, при работе над картиной Репину вспоминался некрасовский «Дедушка». Нетрудно догадаться, что перед нами – освобожденный политкаторжанин. Судя по возрасту детей, отсутствие его длилось около десяти лет. Он возвращается в прежнюю жизнь, не зная, найдет ли в ней себе место.

Художник очень долго работал над выражением его лица. С какими чувствами он переступает порог родного дома? Ждет ли бурной радости, боится ли встретить осуждение? Что это вообще за человек: принадлежит он к числу тех, кто владеет идеей, или, наоборот, это идея владеет (владела) им? Иначе говоря, это «герой Некрасова» или «герой Достоевского»?

И в исторических полотнах Репина ощутим интерес скорее к сегодняшнему дню, чем к прошлому. «Царевна Софья» (1879) и знаменитый «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885) – слово Репина о русском деспотизме. Родство картин ощутимо даже в колорите: тяжело горят красные тона; неподвижны и страшны взгляды Софьи – и Ивана Грозного. За окном кельи Софьи в Новодевичьем монастыре, куда она заключена после подавления бунта, чернеет фигура повешенного стрельца; на богатый ковер палаты Грозного бессильно поник окровавленный царевич. Только у царя Ивана безумный гнев на лице уже смешан с ужасом и раскаянием. Он прижимает к себе умирающего сына; на ковре валяется отброшенный тяжелый посох, который только что обрушился на его голову. (Как уже было сказано, этюд головы царевича художник писал с В.М.Гаршина.) Экспрессия полотна – на грани гротеска.

Эта картина была написана после трагических событий 1 марта 1881 года, и цензура почувствовала неприятную связь: после выставки в Петербурге «Ивана Грозного...» запретили выставлять в Москве. (Стоит напомнить, что отношения царя с народом – подданными – по традиции официально трактовались как отношения отца с детьми. Оттого-то тема сыноубийства обладала еще и политическим подтекстом.) Какая-то легкая тень этой мрачной темы лежит даже на мажорной в целом картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1891) – возможно, через ассоциативную связь с образами гоголевских Тараса и Андрия Бульбы.

Об общественном темпераменте Репина-художника свидетельствуют и те неудачи, которые его постигали в попытках разработать неорганичную для него тему: например, в картине «Садко в подводном царстве», где он вторгся в сказочный «заповедник» В.М.Васнецова. Получилась нарядная, но бездушная театральная бутафория, хотя автор вдохновлялся весьма патриотической идеей: на картине изображен момент, когда Садко выбирает девушку-чернавушку (Россию), предпочтя ее всем красавицам, которые чередой проходят перед ним, повинувшись приказу Морского царя.

Репин – выдающийся портретист. Он писал портреты «типов» – «Мужичок из робких» (1877), мощный «Протодиакон» (1877) с насупленными черными бровями и седой бородой, который, кажется, вот-вот рыкнет с полотна. И, конечно, своих знаменитых современников: В.В.Стасова (1883), П.М.Третьякова (1883) – тот самый «портрет Лопахина», о котором говорилось выше по поводу «Вишневого сада», – с благородным, одухотворенным лицом и тонкими нервными пальцами; целую серию портретов Л.Н.Толстого.

Общепризнанная вершина репинского искусства – портрет М.П.Мусоргского (1881), написанный перед смертью композитора, на белом фоне больничной стены. Он залит светом, в нем нет никаких ухищрений, к которым привычно прибегали, чтобы смоделировать «объем» при помощи светотени. Нет и приукрашивания. Это портрет тяжело больного человека, с отечным покрасневшим лицом, лихорадочно блестящими глазами. Но в них светится такая напряженная духовная жизнь, что слабость человеческой физической оболочки перед этим кажется неважной. Картина написана импульсивно, мазок свободный, неровный, как бы трепещущий. Создается своеобразный «эффект движения», сродни тому, который наблюдается на чуть-чуть «смазанной» фотографии. Если Перов в «Портрете Ф.М.Достоевского» запечатлел постоянное состояние своей модели, – писатель задумался, как бы застыл, – то на полотне Репина схвачена «диалектика души», момент движения (не внешнего, разумеется, а внутреннего), само течение психического процесса. Это позволяет указать на определенное родство репинского и толстовского психологизма.

Художественной удачей стал и своеобразный коллективный портрет: «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года» (1901-1903), одна из последних значительных работ Репина. Последние десятилетия жизни художник провел на своей финской даче в Куоккале и хотя работать не переставал, но ничего равного прежним произведениям из-под его кисти уже не вышло.

Василий Иванович Суриков (1848-1916) – уроженец Красноярска, потомок тех казаков, что пришли в Сибирь с Ермаком. Это обстоятельство оказалось очень существенно для его творческой биографии: с детства он впитывал в себя образы русской старины, традиции, самый дух истории страны. Путь из Сибири в Петербург, в Академию художеств, он проделал, как некогда Ломоносов: с рыбным обозом на лошадях.

Суриков – прежде всего живописец исторический. Как никто из его собратьев-художников, он воспринимал прошлое России живым, как бы воочию видимым. «Ясновидец» - так нередко его называли. В колоритных суриковских воспоминаниях читаем, что «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» - населены его «сродственниками»: чернобородый стрелец на картине – его дядя Степан, стрельчихи – «это, знаете, у меня и в родне были такие старушки». Среди прототипов Морозовой – тетка Сурикова Авдотья Васильевна, «что была за дядей Степан Фёдоровичем, стрельцом-то с черной бородой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, все возмущалась: все у нее странники да богомолки. Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала».

Признание замечательное: суриковские картины и критиков наводили на мысли о Достоевском. Прежде всего своим напряжением, накалом страсти – и концентрацией художественного приема. Первым это сравнение сделал Репин: «Та же страстность, та же местами уродливость формы, но и та же убедительность, оригинальность, порывистость...»

«Утро стрелецкой казни» (1881), написанное одновременно с «Хованщиной» Мусоргского, в недоброй памяти году (оба произведения вызвали соответствующие ассоциации – с террором), посвящено тому же переломному моменту русской истории, который уже столько раз приковывал к себе внимание. Мятеж при восхождении Петра на престол завершается расправой над бунтовщиками. Вопреки исторической правде Суриков выносит действие на Красную площадь. В действительности стрельцов казнили в селе Преображенском; на Красной площади никакие казни никогда не совершались. Но художнику хотелось подчеркнуть государственный характер этой страшной акции: толпа на площади осемена куполами Василия Блаженного, который виделся автору «кровавым». Неточность Сурикова не смущала: он настаивал на соблюдении «духа времени», а «в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку – противно даже». (Неведомо для себя он повторил декларацию И.И.Лажечникова о принципах исторического романа.)

Пространство полотна спрессовано. То количество людей, которое изобразил художник, просто физически не могло бы уместиться на нем: сзади видны только лица, все остальное заслоняют фигуры первого плана, и оттого не сразу бросается в глаза эта неестественная теснота. Это дополнительно усиливает экспрессию (и также напоминает об условном, символически-выразительном пространстве романов Достоевского). В левом нижнем углу картины из толпы выделяется рыжебородый стрелец в белой рубашке, с зажженной свечой в руке: он впился горящими глазами в фигуру всадника (вверху справа). Всадник – молодой царь Петр – отвечает ему таким же пристальным гневным взглядом. Этот немой поединок создает ось эмоционального напряжения по диагонали полотна; вокруг нее сгруппирована вся многофигурная композиция. Справа же стоит задумавшийся человек в треуголке и европейском камзоле – иностранный посол при дворе Петра: он пытается осмыслить происходящее. Драма русской истории, вопрос о цене прогресса, поднимавшийся еще Герценом, представлены «в лицах» на этой картине Сурикова.

Второе, столь же знаменитое полотно его «исторической трилогии» - «Боярыня Морозова» (1887). И здесь также толпа народа. Везут в ссылку опальную раскольницу. Морозова грубо брошена в сани, но фанатический взгляд ее пылает; она вздымает руку с раскольничьим двуперстием; в нижнем углу картины босой юродивый в веригах, сидя на снегу, таким же двуперстием благословляет ее (тоже диагональная композиция). А на пути толпятся люди. Самые разные реакции: тупое любопытство, злорадство, боль, сочувствие, гнев на гонителей «правой» веры (за санями устремилась сподвижница боярыни княгиня Урусова)... Но лицо Морозовой на картине царит, подавляя все остальные. Недаром эта картина приходит на память, когда заходит речь о национальном характере, о свойственном русскому человеку максимализме и о карамазовском «безудерже». Не раз вспоминал об этом полотне Короленко, и печалило его, что такие нравственные силы уходят на скудную идею. «Настоящей боярыней Морозовой» называет короленковскую непримиримую «чудную» ее товарищ.

Суриков не «сочинял» свои полотна, двигаясь от абстрактных идей, напротив: идея являлась ему изначально как раз в живописном образе. «Утро стрелецкой казни», по его признанию, родилось, когда он заметил при свете дня рефлекс от горящей свечи на белой рубахе, – и тут же сразу как бы внутренним взглядом увиделась вся картина. – «Раз ворону на снегу увидал. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал». – Отсюда – центральная фигура в черном, с воздетой рукой. Суриков – блестящий колорист. Одежда Морозовой, черная якобы, написана разными оттенками серо-синего и коричневого. Снег на полотне кажется белым, но он не белый: это мозаика синих, лиловых, желтых, розоватых мазков.

И – «Меншиков в Березове» (1883). Вчерашний титан, сподвижник Петра – сегодня опальный, лишенный всех привилегий и чинов, сосланный с тремя своими детьми в Сибирь. С мрачным, неподвижным лицом он сидит в тесной избе. Дети жмутся вокруг него; в углу слабо теплится лампадка. На столе единственная свеча в витом шандале – она выглядит как надгробный крест над четырьмя жизнями. За что страдают дети Меншикова? Почему этот сильный, энергичный человек выброшен за борт? В этой картине сдавленное пространство особенно заметно: потолок опущен так, что Меншиков не смог бы выпрямиться здесь во весь рост – он похож на льва в клетке.

По существу это трагично. Но, по верному замечанию Н.А.Дмитриевой, у Сурикова отсутствовала мучительность, с которой Достоевский размышлял о неоправданности страданий и зла. Человек народа и «рода», Суриков «принимал трагедийность жизни без надрыва, почти фаталистически; как художник – мог любоваться трагической красотой» (что-то вроде: «Да, были люди!..»).

Даже в картинах не-исторической тематики история присутствует косвенно – через традицию. Изображая зимнюю ночь в столице, художник делает акцент на статуе Медного Всадника («Памятник Петру I на Сенатской площади в Петербурге», 1870). Лихая национальная забава представлена во «Взятии снежного городка» (1891).

Позднее Суриков написал еще одну своеобразную историческую трилогию, на сей раз – не трагическую, а героическую. «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» (1895) – монументальная многонаселенная (даже для Сурикова) композиция исключительной динамики – особенно «личная» в творчестве художника, который чувствовал себя потомком тех первопроходцев. Вторая картина – «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899). Великий полководец изображен верхом на коне, на самом краю пропасти. На третьей – «Стенька Разин» (1906). Это полотно написано уже в эпоху первой русской революции. Удалой атаман сидит в своем челне: он задумался, а гребцы напрягают весла; ветер вздувает парус. – «Куда ж нам плыть?..»

Воздействие Сурикова на развитие русской живописи было даже больше, чем репинское. Взятые им направления развивали далее такие художники, как **А.П.Рябушкин**, которого, впрочем, привлекали в прошлом не великие события, а повседневная жизнь

людей («Московская улица XVII века», «Семья купца», «Свадебный поезд в Москве. XVII столетие» и др.); своеобразный **Н.К.Рерих** – творец живописных мифов, работавший в основном уже в XX веке; **А.М.Васнецов**, который избрал для себя специфический жанр: исторический пейзаж. Он создал серию видов старой деревянной Москвы XVII века; а в его кавказских и уральских (река Кама) ландшафтах взято то, что есть вечная, неизменная основа природной жизни. Его полотно «Родина» (1886) близко по духу одноименному стихотворению Лермонтова. Впрочем, в творчестве Аполлинария Васнецова присутствует и влияние его брата Виктора – еще одного выдающегося живописца конца XIX века.

Виктор Михайлович Васнецов (1848-1826), сын бедного деревенского священника, родился в глуши. Его первые жизненные впечатления так же естественно связаны с народным творчеством, со сказкой, как суриковские – с историей. Объективно же творчество Васнецова – рефлекс общей для русского искусства конца века, угнетенного «безвременьем», потребности в обращении к «корням», в насыщении поэтическим духом. Выражение той же потребности ощутимо в самоцветной прозе Лескова.

В 1870-е гг. Васнецов писал «среднепередвижнические» жанровые картины: «С квартиры на квартиру», «Преферанс»... Потом нашел свою настоящую тему. Полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880) ничуть не похоже на историческую живопись Сурикова. Дело не в том, что Васнецов забрался далеко вглубь веков. Его полотно – не столько история, сколько эпическая песня, былина по мотивам «Слова о полку Игореве». Кисть Васнецова руководствуется, как и перо древнего автора, устойчивыми формулами, изобразительным «этикетом». Поле – широкое, мечи – острые, стрелы – каленые, воины – храбрые.

Сюжет мрачен: на всем пространстве картины нет живых существ, кроме двух стервятников, которые сцепились в воздухе, не поделив добычу. Раздольное поле усеяно телами павших в битве воинов. И тем не менее, даже от этой скорбной картины веет покоем и примирением. Ничего общего с драматичной, напряженной живописью Сурикова. Трава ласково стелется под тела мертвых русичей, пестрит ромашками. Но нет цветов под половецкими трупами: земля, на которой они пали, враждебна им, как бы отказывает в этом последнем привете.

Знаменитая «Аленушка» (1881) – в сущности, тоже печальное полотно. Но девушка-сиротка, пригорюнившаяся на камне, так естественно включена в окружающую ее природную «раму» из елочек, осинков, камышей, словно ласково обнимающих ее, – что впечатление одиночества и заброшенности отступает. Человек не одинок в мире, раз природа сопереживает ему.

Васнецов пытался преодолеть удручавший его в жизни разлом «правды» и «поэзии». Реалистическая основа письма приближала его сказочные сюжеты к жизни, демонстрировала их зрителю с убедительностью, свойственной документализму. Иногда эта натуральность оказывалась несколько чрезмерной: так, на картине «Иван-царевич на сером волке» (1889) волк, на котором восседает царевич с Еленой Прекрасной, хотя и мчится по лесу, однако более всего похож (как ехидно объявил А.Н.Бенуа) на чучело из мехового магазина. Небывалость ситуации плохо совмещалась с нацеленностью на правдоподобие изображения. Равным образом на картине «Ковер-самолет» (1880) летящий ковер, на котором стоит герой, своим «реальным» парением в воздухе производит странное впечатление. Зато великолепны «Три царевны подземного царства» (1884) – хозяйки угольных богатств, руды и драгоценных камней. Три девушки в драгоценных, мерцающих нарядах, каждая со своей, только ей присущей красотой недвижно, торжественно стоят на фоне закатного неба. Особенно поэтичен образ царевны в черном: она самая юная из трех, хрупкая; обнаженные белые руки безвольно опущены вдоль платья, которое украшено очень скромно, в отличие от роскошных одежд ее сестер, но отчего-то кажется самым нарядным.

Выше (в связи с повестью Чехова «Степь») уже упоминалось полотно «Витязь на распутье» (1882), написанное в трудные для страны годы правительственного террора, годы смятения и растерянности. В раздумьи остановился богатырь у камня со зловещей надписью: «Как прямо ехать живу не бывати». В траве валяются череп и кости, низко парит стервятник. Солнце только что село. Но как-то невозможно представить себе, чтобы витязь, убоявшись угрозы, повернул обратно. И сама «безальтернативность» предупреждения словно исходит из уверенности, что путь богатыря может быть только прямым: он не станет искать кривых окольных тропинок.

И прославленные «Богатыри» (1898). Они стоят на заставе. Холмы, трава выписаны очень обобщенно, мощно: богатыри охраняют не просто конкретный участок границы – Киевскую заставу, но русскую землю в целом. В центре на исполинском вороном коне – Илья Муромец, крестьянский сын. Самый могучий из трех, он поднес к глазам руку и всматривается вдаль. На руке этой небрежно висит шестопёр – «палица булатная сорока пудов», - но Илья словно и не замечает ее тяжести. Под Добрыней Никитичем, княжеским сыном, - статный, породистый белый конь - «белеюшко». Сбруя и щит украшены заморской резьбой; вся стать богатыря, так сказать, «городская»: дружинник киевского князя, благородный Добрыня больше прочих похож на рыцаря. Алеша же Попович восседает на скромной гнедой лошадке. Илья вооружен палицей и копьем, Добрыня – мечом; у Алеши – только лук и стрелы, да в правой руке – гусельки. Алеша – поповский сын – по словам Ильи, «не силой силен, а напуском смел». И взгляд у него – с хитринкой, он ловок и находчив («наровчат» - говорит былина). Врагу стоит больше опасаться алешиного ума, чем его оружия. С некоторой долей юмора можно допустить, что в картине представлен мечтаемый, идеальный вариант эффективного союза трех главных сил Руси: народа, высших сословий и интеллигенции.

Декоративная природа васнецовского таланта нашла себе превосходное применение в создании декораций к оперным спектаклям в театре Мамонтова (прежде всего – к «Снегурочке») и в росписи Владимирского собора в Киеве.

Василий Васильевич Верещагин (1842-1904) формально не входил в ряды передвижников, хотя разделял их уверенность в идеологических задачах искусства. Это крупнейший русский художник-баталист, офицер, служивший в Туркестане, в русско-турецкую войну – на Балканах, под Плевной и Шипкой. И погиб он на русско-японской войне, при взрыве броненосца.

Военная тема представлена Верещагиным с пацифистских позиций – именно так, как ее развивали Гаршин и Лев Толстой. Аллегорическая картина «Апофеоз войны» (1871) – груда черепов посреди пустыни – напоминает мучительные видения героя «Четырех дней» (еще тогда не написанных). На раме картины Верещагин поместил слова: «Всем великим завоевателям прошедшим, настоящим и будущим». Выставки его полотен пользовались большим успехом в Европе. Немецкий фельдмаршал Мольтке запретил военным посещать верещагинскую экспозицию – факт многозначительный. Вообще, своей антивоенной позицией художник нажил немало влиятельных врагов. Картины «туркестанской серии», изображавшие страшное лицо войны («Смертельно раненый», «Забывтый» и пр.) навлекли на него настоящую травлю, и художнику пришлось даже уничтожить «Забывтого».

Верещагин в принципе отказался от изображения «парадного», торжественного лика войны. Он видит только ужасный ее оскал. Картина «Шипка – Шейново» (1879) посвящена знаменитому эпизоду русско-турецкой кампании; но стройные полки, знамена, всадники на белых лошадях – далеко на втором плане, почти на горизонте. А первый план занят трупами: они ничком валяются на заснеженном поле. Финал гаршинского рассказа «Трус» словами рассказывает то, что Верещагин «рассказал» красками: оба автора питались одинаковыми и страшными впечатлениями:

«Широкое снежное поле. Белые холмы окружают его, на них белые же, заиндевевшие деревья. Небо пасмурно, низко; в воздухе чувствуется оттепель. Трещат

ружья, слышатся частые удары пушечных выстрелов; дым покрывает один из холмов и медленно сползает с него на поле. Сквозь него чернеет движущаяся масса. Когда взглядишься в нее пристальнее, то видишь, что она состоит из отдельных черных точек. Многие из этих точек уже неподвижны, но другие все двигаются и двигаются вперед...»

Триптих «На Шипке все спокойно!» (1879) изображает замерзающего часового, забытого без смены на жестоком морозе. Его смерть даже не попадет в реляции, ведь «на Шипке все спокойно». (И опять вспоминаются горькие размышления Иванова в «Четырех днях»: «Один рядовой, как та одна собачонка...»)

Картина «Двери Тамерлана (Тимура)» (1873) вроде бы имеет к войне слабое отношение. Стража в цветастых средневековых восточных одеждах охраняет тяжелые, изукрашенные затейливым рельефом двери во дворец могущественного владыки. Лица воинов не видны, да и не нужны: личности у них быть не может - это слуги владыки. Они повернулись к дверям, ожидая его появления. «Двери Тамерлана» - символическое воплощение тупого, рабского духа деспотизма и одна из лучших работ Верещагина.

В 1880-е гг. художник написал три картины, изображающие смертную казнь. Объединяющая идея триптиха – преемственность варварства: казнь в Древнем Риме, повешение в России и расстрел из пушек повстанцев-сипаев в Индии (бывшей в те времена английской колонией). Позднее он создает также цикл, посвященный Отечественной войне 1812 года.

Рисунок и живопись Верещагина технически безупречны, краски яркие и насыщенные. Последнее качество особенно заметно в серии индийских полотен. В своей достоверности Верещагин прямо документален. Например, его картина «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» почти идентична современной цветной фотографии этого же памятника. Реалистическая тщательность делает верещагинские картины, несмотря на их драматические сюжеты, эмоционально холодными, однако благодаря этому усиливает впечатление «правды факта», свидетельствуемой беспристрастным очевидцем.

Василий Дмитриевич Поленов (1844-1927) работал в разных жанрах, но тяготел все же к пейзажу, впрочем, не «чистому». В его творчестве отчетливо различимы «тургеневские» ноты. Ландшафт Поленова, по замечанию В.С.Манина, наплывает из бытовой среды, он обжит человеком. Знаменит «Московский дворик» (1878, позднее повторен) – задворки старого Арбата, где идиллически-безмятежно сосуществуют большой город и провинция, человек и природа, пейзаж и жанр. Если бы не золотые купола церкви Спаса на Песках, можно было бы принять этот уголок за деревню, все ее признаки налицо: покосившаяся сараюшка, лужайка с протоптанными тропинками, в сторонке стоит запряженная лошадка, пасутся куры, играют дети, баба тащит ведро... И однако это не жизнь-прозябание, какую мы видим у Перова, а жизнь-благо, тихая поэзия будней.

«Бабушкин сад» (1878) подхватывает ту же тему: в центре города – островок природы, старая усадьба тонет в цветущих кустах; девушка в розовом платье ведет под руку бабушку, которая тяжело опирается на палку. Если «Московский дворик» своим демократизмом и простодушной провинциальностью напоминал скорее о Замоскворечье Островского, то здесь уже несомненны поздние тургеневско-гончаровские реминисценции - только в примиренном, гармонизированном варианте. «Заросший пруд» (1879) кажется глухим закоулком приусадебного парка. В пруд выдаются резко обрывающиеся мостки: вполне безобидная бытовая деталь, но в сочетании с черной зеркальной водой пруда она вносит в картину напряженную, несколько драматическую ноту. Отчасти романтическое переживание заброшенности навеивает и «Старая мельница» (1880).

Поленов не избежал также искушения разработать евангельский сюжет, но особенной удачи не получилось: полотно «Христос и грешница» (1888) не только иллюстративно, но даже пестровато-театрально, несмотря на добросовестное стремление

к возможной достоверности бытовой детали. Христос на картине – благообразный человек с умным, приятным лицом, однако Мессия в нем не угадывается.

В 1880-х годах Поленов сменил Саврасова в качестве профессора пейзажного класса московского Училища живописи. Молодые художники учились у него мастерству пленэра, «пейзажу настроения». Русское искусство на этой стадии приблизилось несколько к французскому импрессионизму; больше всего близость эта заметна в творчестве любимого поленовского ученика – К.А.Коровина.

Вспышка ярких, радостных красок наблюдается в позднем творчестве Поленова – видах Египта и Ближнего Востока, в серии золотых осенних пейзажей долины Оки. Но при всей своей праздничности они несколько поверхностны, не производят впечатления, сравнимого хотя бы с «Ранним снегом» (1891), скупая красочная гамма которого эмоционально ближе таланту Поленова и русскому чувству красоты.

Когда XIX век приближался к концу, Поленов оставил преподавание; но его дом и мастерская под Тарусой по-прежнему были местом встреч и творческого общения художников: И.И.Левитан, К.А.Коровин, И.С.Остроухов, А.Е.Архипов, М.А.Врубель и др. Второй художественный «заповедник» России находился в то время (как уже упоминалось) в Абрамцево – мамонтовской усадьбе, некогда принадлежавшей С.Т.Аксакову. Мамонтов интересовался сразу всем: театром, музыкой, живописью, традиционными народными ремеслами; и своим универсальным характером мамонтовский кружок нередко напоминал позднейшим исследователям о программе английских прерафаэлитов.

Валентин Александрович Серов (1865-1911), сын композитора А.Н.Серова, - художник, о котором очень трудно говорить, и в этом согласны все искусствоведы. У Серова нет того, что можно было бы назвать «программой», нет никакой предвзятости, насильственно взятой на себя «задачи». Его картины напоены тихим светом, удивительно безыскусны и непритязательны, идет ли речь о природе или о человеке. Полотна «домоткановской» серии – «Осень. Домотканово» (1892), «Октябрь. Домотканово» (1895), «Стригуны на водопое. Домотканово» (1904) и др. – отображение красоты самого простого и обычного. Серов не имел «готовых» приемов, излюбленных художественных шаблонов. Его излюбленной поговоркой было: «По сюжету и прием». Сам характер модели подсказывал ему антураж, обстановку, в которой ее сущность раскроется наиболее полно.

Пример тому – самые прославленные работы Серова-портретиста: «Девочка с персиками» (1887) и «Девушка, освещенная солнцем» (1888). На этих картинах нет возможности отделить «модель» от «среды». Румяные персики на столе, лучи солнца, врывающиеся в окно, свежее, юное лицо девочки, которая, кажется, ни минутку присела здесь, перед тем как убежать – именно в своей неразрывной целостности и непосредственности образуют обаяние картины. Так же точно девушка, прислонившаяся к стволу дерева, существует не «вообще», а здесь и сейчас – в этих теплых лучах солнца, в тишине опушки, в запахе согретой полднем травы.

Работая над заказными портретами, Серов изображал людей в их социальных «ролях», - но сквозь эти принятые на себя роли просвечивает подлинная суть, создавая более или менее различимую двойственность. Вот почему (замечает Н.А.Дмитриева) самые обаятельные портреты у Серова получались, когда видимость и сущность его моделей не были расщеплены. Помимо только что рассмотренных портретов, это прежде всего изображения детей: «Дети» (1899), «Мика Морозов» (1901) и др.

Другой случай – когда Серов пишет человека, по максимуму реализовавшего свой личностный, творческий потенциал. Заложенное от природы получает полное, благоприятное развитие, не искажается и не вытесняется искусственно навязанным, - и это создает другого рода внутреннюю целостность портрета. Таков, к примеру, «Портрет М.Н.Ермоловой» (1904): фигура актрисы в строгом черном платье, с горделиво-благородной осанкой, уверенно поднятой головой; за спиной Ермоловой – светло-серая

стена и зеркало, в котором отражается часть зрительного зала. Актриса как будто произносит один из своих монологов у рампы. Несмотря на очень сдержанную цветовую гамму (черный, серый и коричневый), приглядевшись, можно увидеть, что эти цвета составлены из целой палитры оттенков: в черном есть темно-синее, зеленое, коричневое; на серой стене – фиолетовые рефлексии, пол тоже в действительности написан разноцветными мазками.

Иначе обстояло дело, когда Серов писал светских людей, финансистов и т.п.: такие портреты уже ощутимо светятся двусмысленностью. Портретироваться у Серова желали многие, но и боялись этой опасной чести: нередко полотно было правдивее, чем хотелось бы заказчику. Так, в портрете супруги банкира Генриетты Гиршман (1907), изображенной за туалетным столиком, настораживает масса деталей, вещей, отвлекающих внимание от лица: красивая женщина на картине словно оттесняется ими, этими зеркальцами, скляночками, щеточками, - они выписаны с той же степенью тщательности, что и модель, претендуют на равноправие с ней. Знаменитый «Портрет княгини О.К.Орловой» (1911) представляет элегантную даму в собольем манто, кокетливо присевшую на стул в роскошной гостиной. Но есть в облике этой светской красавицы что-то неприятное, чуть-чуть гротескное: острое приподнятое колено, поворот маленькой «змеиной» головы на красивой длинной шее. Некоторые поздние портреты Серова - например, портрет танцовщицы Иды Рубинштейн (1910), которую он написал обнаженной, в плоскостной, слегка утрированной манере, - по стилю даже скорее модернистские. Корпус модели подчеркнута угловат, развернут на древнеегипетский манер, окружен изломами тусклых драпировок; лицо напоминает маску. Внутренний мир в таких портретах признается уже принципиально недоступным, закрытым, а возможно – и «растворившимся» во взятой на себя человеком роли.

Исаак Ильич Левитан (1860-1900) – вершина в развитии русского «пейзажа настроения». Он не имел пристрастия к «эффектным» темам, писал то, что может наблюдать каждый человек. Но наблюдать – одно дело, а почувствовать – другое. На одном из ранних полотен Левитана «Осенний день. Сокольники» (1879) нет ничего, кроме осенней аллеи в пасмурный день; по ней медленно идет девушка в черном платье (ее фигуру написал М.П.Чехов, брат писателя). Пейзаж обобщенный, без детализации, которой Левитан вообще никогда не станет увлекаться. Но этот лаконизм производит сильное впечатление, которое затерялось бы в подробностях. Осень, одиночество, тишина, задумчивая печаль – художник создает их живописное воплощение, объединенное общим психологическим переживанием.

Левитан не раз воспроизводил один и тот же мотив: уединенный монастырь (церковка) на берегу реки или пруда, где отражаются купола. Присутствие человека обозначено на картинах лишь косвенно: домик, лодка, мостки, тропинка. День клонится к вечеру; пространство погружено в мягкий рассеянный свет – молочно-жемчужный в картине «Вечер. Золотой плес» (1889), мерцающе-серебристый - в «Тихой обители» (1890), золотисто-теплый – в «Вечернем звоне» (1892). Вариации на эту же тему мы находим также в полотнах «После дождя. Плес» (1889), «Озеро. Русь» (1900) и др. И в последней картине Левитана выражено, еще более ясно и упрощенно, это же настроение созерцательного покоя: дорожка, околица, лес на горизонте; заходит солнце («Летний вечер», 1900).

Так же лаконически скомбинированы основные, фундаментальные мотивы родины в знаменитой ремарке ко II действию чеховского «Вишневого сада» (см. выше). И пейзаж в повести Чехова «Три года» (1895), как кажется, создан по воспоминаниям о картинах Левитана, передает не их «сюжет», но воздействие на зрителя. Героиня повести забрела, почти случайно, на художественную выставку, - и вдруг ее утомленное внимание приковало небольшое полотно.

«На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле <...>. А вдали догорает вечерняя заря.

Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она уже видела давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и **там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного».**

Название одной из последних работ Левитана - «Озеро. Русь» - подтверждает, что в природе художник ищет и находит связи с характером и судьбой народа, ключ к «загадке русской души». Оттого самые непритязательные в повествовательном отношении картины Левитана часто позволяли узнать об этой самой душе (точнее, непосредственно ее почувствовать) больше, чем монументальные исторические полотна и толстые философские романы. «У омута» (1892), «Март» (1895), «Весна. Большая вода» (1897), «Золотая осень» (1895), «Свежий ветер. Волга» (1895), «Летний вечер» (1900) и другие – увиденные изнутри природно-бытовые «ситуации» русской жизни, будь то темная, таинственная глубина вечернего пруда, через который переброшены шаткие мостки («У омута»), запряженная в дровни лошаденка, стоящая у крыльца на рыхлом, уже весеннем снегу («Март»), или радостный, вольный порыв ветра, который надувает парус, гонит облака и дымок паровой трубы («Свежий ветер. Волга»). Разнообразие красочной гаммы всякий раз отвечает точному природному времени: теплая, мягкая палитра голубовато-желтых оттенков весеннего пейзажа («Март») – совсем иная, чем насыщенные, праздничные и холодные сине-золотые тона осени («Золотая осень»).

Образ русской дороги, равный по художественному масштабу гоголевскому («Мертвые души»), представлен во «Владимирке» (1892). Традиции Васильева, Каменева, Саврасова дополнены здесь (пишет В.С.Манин) фольклорными и социальными ассоциациями. Дорога уходит за горизонт, и хотя сейчас по ней идет всего лишь одинокий путник (фигура его еле различима), - невольно представляются ссыльные, под конвоем бредущие свои каторжные сотни верст. Над равниной повисло хмурое сине-свинцовое небо с тревожно бегущими облаками. *Дорога* ассоциируется не только с путем на каторгу; *дорога* - также и свобода, и хождение в народ, и странничество по святым местам, неутомимый, вечный дух искательства, владеющий русским человеком. Это и размышления о необъятном просторе и его воздействии на мировоззрение народа, на неспешный и часто непредсказуемый ход его исторического времени.

Философское обобщение явственно чувствуется в любимой самим автором картине – «Над вечным покоем» (1894). Она не написана с натуры: взгляд наблюдателя падает с высоты, которую нельзя себе реально помыслить в подобном равнинном ландшафте. Здесь то же, что и во «Владимирке», необъятное небо со сгустившимися, уже грозными облаками. И та же необъятность словно отражается внизу, в безбрежном, до горизонта разливе реки. У края полотна выдвигается, нависая над водой косогор, а на нем приютилась сирая деревенская церковка в кучке деревьев; к ней жмутся покосившиеся кресты маленького кладбища. Больше ничего. Особое чувство, внушаемое этой картиной, - от того, что в ней совмещается представление о человеке и его жизни с напоминанием о смерти; островок родного, сердечного, теплого – и окружающее его огромное холодновато-отчужденное пространство; одновременное переживание глубочайшего покоя и смутной тревоги. Это портрет России «на семи ветрах», в каком-то смысле – портрет России предреволюционной.

«Необъятные пространства, которые со всех сторон окружают и теснят русского человека, - не внешний, а внутренний, духовный фактор его жизни. Эти необъятные русские пространства находятся и внутри русской души и имеют над ней огромную власть. Русский человек, человек земли, чувствует себя беспомощным овладеть этими пространствами и организовать их. Он слишком привык возлагать эту организацию на центральную власть, как бы трансцендентную для него. И в собственной душе чувствует он необъятность, с которой ему трудно справиться. **Широк русский человек, широк как**

русская земля, как русские поля. Славянский хаос бушует в нем. Огромность русских пространств не способствовала выработке в русском человеке самодисциплины и самодеятельности, - он расплывался в пространстве. И это было не внешней, а внутренней судьбой русского народа, ибо все внешнее есть лишь символ внутреннего. <...> Это – география русской души», - писал Н.А.Бердяев («Судьба России», 1918) – следом за Дмитрием Карамазовым, с его восклицанием: «Широк русский человек, слишком широк!»

Михаил Васильевич Нестеров (1862-1942) прожил долгую жизнь, заполненную творчеством, во вторую ее половину (при Советской власти) проявил себя как прекрасный портретист; но все же в истории культуры остался певцом древней души народа, остался прежде всего картинами, созданными в конце XIX столетия. Этой стороной своего творчества он прикасается к Достоевскому, Мельникову-Печерскому, Лескову. Особенно к этому последнему, потому что с ним Нестерова роднят и стилевые тенденции. Оба они, писатель и художник, стремились найти в древнем – вечное, а потому современное, оба были авторами в высшей степени национальными.

Свою тему и манеру Нестеров нашел очень быстро и практически не менял. Это живописец религиозный, мистический, - даже там, где он пишет не иконы, а светские сюжеты: их героями все равно остаются искатели, странники, подвижники, - как говорил сам художник, люди, «живущие внутренней жизнью». У Нестерова очень узнаваемые лица – с расширенными глазами, иконописные, прозрачные, умиленные, отчасти экзальтированные; они как бы светятся изнутри. В отличие от стиля Васнецова, разрабатывавшего близкую тему, нестеровское письмо модернизировано, фигуры плоскостны, как на иконах или у мастеров раннего Возрождения, которых Нестеров очень любил (оставшись равнодушен к современным ему исканиям импрессионистов). Краски его неяркие, гармонизированные.

Эти качества наблюдаются уже в ранней его работе – «Пустынник» (1888). Старичок в лапотках, в черной монашеской скуфейке бредет, опираясь на посох, по берегу тихого озера, на фоне скромного среднерусского пейзажа. За озером виднеется хвойный лес. Мера «вписанности» нестеровских персонажей в природу такова, что при виде этой картины не хочется вычитывать из нее аллегорические смыслы и рассуждать о том, что путь духовных исканий человека кончается только одновременно с его земным путем – и якобы именно это желал изобразить художник. Хочется просто разделить его умиротворенное созерцание.

Такой же типично русский пейзаж – не фон, но один из полноправных «героев» лучшего, наверное, нестеровского полотна: «Видение отроку Варфоломею» (1890). Оно открыло цикл работ, посвященных Сергию Радонежскому, 500-летие со дня смерти которого Россия отмечала в 1892 году. Преподобный Сергий был в глазах Нестерова (и всей страны) не только человеком праведной жизни, но и фигурой общественного значения, поборником идеи объединения Руси. Именно к Сергию пришел за благословением Дмитрий Донской перед Куликовской битвой.

На картине изображен ключевой эпизод из жития святого. Когда он был еще простым крестьянским мальчиком, отец послал его в поле за лошадью. Там ему встретился молящийся под дубом старец, который, благословив его, спросил, нет ли у него каких желаний, - и услышал в ответ просьбу дать ему премудрости для учения книжного.

Фигура старца в черном, с золотистым нимбом вокруг головы, почти сливается с силуэтом дерева, наклон головы как бы вторит наклону могучей ветви дуба. Лицо его скрыто капюшоном плаща, из-под плаща видна только рука, протягивающая просфору. Мальчик в подпоясанной рубашонке стоит в поблеклой осенней траве с синими васильками; за ним – тонкие молодые березки, поле, купола деревенской церквушки. В доверчивом взгляде, устремленном на чернеца, нет сомнения – есть радостное, но уверенное и спокойное ожидание чуда, твердая вера в его возможность на земле. (Так же спокойно спрашивает крестьянка в чеховской повести: «Вы святые?»)

А картину «Преподобный Сергей Радонежский» (1899) А.Н.Бенуа именовал «поэмой северного леса». Природа удалась Нестерову даже больше, чем образ святого. Здесь царит настроение торжественной тишины, нарушаемое, мнится, только негромкой лесной жизнью: пением птиц, журчанием ручья. Физически ощутима мягкость травы и мха, запах молодых берез и елок, который «сливается в один аккорд, очень близкий к мистическому запаху ладана» (А.Н.Бенуа). Художник очень точно назвал картину «Слава Всевышнему на земле и на небесах».

«Под благовест» (1895) – очень характерное полотно Нестерова, любившего писать монашескую жизнь. Двое, старик и юноша в черных рясах, бредут, погруженные в чтение каких-то священных текстов. На заднем плане – церковь, серенький пейзаж (Нестеров разбеливал цвет, делал его более бледным, чтобы он звучал менее «телесно»). Здесь, в этом единении с Природой и с Богом, люди возвращаются к своему естественному (верит художник) состоянию душевной чистоты, какими бы ни были они «в миру», какими бы ни стали, когда и если судьба снова забросит их туда.

Нестеров пытался выразить свои богоискательские идеи и в амбициозных монументальных композициях – «Святая Русь» (1905), «Душа народа» (1916), (вероятно, вдохновясь ивановским «Явлением Христа народу»). Но дарование его было не эпической природы, и камерные, лирические «пейзажи-иконы» навсегда остались лучшим из сотворенного им.

Архип Иванович Куинджи (1841-1910), неоромантик-пейзажист, утолял до некоторой степени тоску людей, населявших «время безвременья», по страстным эмоциям, по цельности и силе. Очень, конечно, отдаленно можно соотнести это в литературе с феноменом «романтического реализма», в частности с Короленко, яркими красками писавшим своих ярких героев.

Репин называл его «художником света». Успех Куинджи был громаден; недоброжелатели уверяли, что он прибегает к каким-то фокусам для своих прославленных визуальных эффектов. Когда художник выставил знаменитую картину «Лунная ночь на Днепре» (1880), зрители пытались заглянуть за раму, чтобы найти источник «подсветки» полотна. Секрет Куинджи был в том, что он сопоставлял большие цветные поверхности, добиваясь их оптического взаимодействия; использовал эффекты дополнительных цветов. Река на картине буквально излучает люминесцентный свет, призрачно-завораживающий в темной массе ночи. Так же светятся стены белых мазанок в «Украинской ночи» (1876), «Вечере на Украине» (1878). Крамской, вообще критик очень хороший и с верным вкусом, не сумел все же принять такой тип красоты и счел впечатление, производимое «Вечером на Украине», чисто оптическим, но не художественным.

«Березовая роща» (1879) написана до дерзости декоративно, почти «плакатно»: по сути, разными оттенками зеленого цвета, плюс белила для стволов берез. Темно-зелена масса рощи на заднем плане, светло-зелена просвечивающая на солнце листва березок на опушке; сгущенно-изумрудные тени лежат на траве. Художник упивается радостной импрессионистической игрой цветовых пятен; воздух на картине ощутимо согрет солнцем. Куинджи достиг совершенства в искусстве добиваться максимального впечатления при минимуме «содержательного», нарративного материала - достаточно посмотреть на «Днепр утром» (1881): на полотне ничего нет, кроме тонущей в светло-сером тумане реки - и, ближе к зрителю, кустик репейника на клочке травы. Или виды Эльбруса (конец 1890-х гг.): заснеженная вершина на фоне неба - и предельно обобщенно выписанное подножие. Поздний Куинджи вообще сконцентрировался на «этюдной» технике, сосредоточенно изучая разные эффекты: «Солнечные пятна на ивее», «Эффект заката» и др.

Наряду с форсированием цвета могут использоваться композиционные приемы, например, инверсия: в картине «После дождя» (1879) ярко-зеленая, освеженная дождем трава высветляет землю в сравнении с темно-грозовым небом. На полотне «Север» (1879) занижена линия горизонта, благодаря чему две трети холста занимает сиреневато-розовое

небо. Вдобавок низкая равнина, несколько сосенок на камнях изображены с какой-то фантастически высокой точки зрения: на этой плоской местности наблюдатель нигде не мог бы найти такую высокую позицию, - прием, примененный Куинджи до того, как к нему прибег Левитан в картине «Над вечным покоем», и с тем же обобщающим смыслом. Взгляд на землю с высоты делает его взглядом на Землю (с большой буквы), превращает клочок ландшафта в многозначительный философско-символический образ.

Очень русское по настроению и чувству природы – позднее полотно «Ночное» (1908). В ясной, лунной ночи смутно фосфоресцирует гладь реки, а далеко на ее берегу, на брезжащем фоне неба вырисовывается силуэт пасущейся лошади.

Куинджи упорно избегает детализации, стремится театрализовать пространство: передний план удален от наблюдателя (вспомним Шишкина, который, напротив, любил как бы вовлекать зрителя в картину, начиная ближние планы словно прямо у него из-под ног). Благодаря этому пейзажи Куинджи производят впечатление торжественных природных мистерий. Художественная «философия» его иная, чем у Шишкина или Левитана. Первый писал достоверную, тщательно выверенную красоту земной материи. Второй – мимолетность, бренность соединенной с ней человеческой жизни. Куинджи обращен не столько к людям или к земле как таковой, но к Вечности, к мирозданию.

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес...

Действительно, космическое видение Куинджи отчасти родственно тютчевскому пантеизму. В его ландшафтах (даже в украинских, казалось бы, «сельских») нет бытовизма. Перед нами своего рода Преображение, только преобразование природы. Художник извлекает из нее «миги красоты» так, как некогда обещал это сделать для Тамары лермонтовский Демон: золотые венцы звезд, румяные лучи заката. Духовное как бы просвечивает сквозь физическое. Куинджи мечтал о роли искусства в качестве религии будущего.

Михаил Александрович Врубель (1856-1910), чье творчество практически полностью укладывается в рамки XIX века, в каком-то смысле опередил готовность публики к пониманию своих работ, не похожих ни на что привычное. Оригинальный талант Куинджи нередко вызывал замешательство (выше приводился отзыв о нем Крамского), - но все же можно увидеть в нем преемника романтических живописных идей Айвазовского, как можно говорить об известной связи лирической темы России Саврасова и России Левитана. Что до Врубеля, – подобной связи мы не увидим. Нередко говорят, что Врубель был модернистом. Конечно, у него есть и такие работы (не очень много), - но самые модернистские творения Врубеля – как раз наименее удачные и типичные для него.

Дарование его было универсальной природы: из всех участников «абрамцевского кружка» Врубель более прочих приближался в этом плане к идеалу ренессансного художника: писал картины и театральные декорации, иллюстрировал книги, делал витражи и архитектурные маски, декоративные панно и майоликовую скульптуру.

Что касается станковой живописи, отличительной чертой Врубеля был аналитический взгляд на предмет, расчленяющий его на еле видимые глазу грани и плоскости. Мир Врубеля фантастичен уже в силу того, что обладает своеобразной кристаллической структурой, напоминающей драгоценную мозаику, он написан мельчайшими планами: «плетения стеблей и еловых веток, похожие на папоротники ледяные узоры, орнаментика горных пород, мерцание тлеющих углей» (Н.А.Дмитриева). «Сирень» (1900) воздвигает зыбкий строй «аметистовой архитектуры» тающих в темноте лепестков, среди которых смутно проступает загадочное юное лицо.

Врубель делает акцент на многообразии оттенков цвета. Его картины – не пейзажи, не портреты; еще менее того – жанровая живопись, хотя бы даже обладали их внешними признаками. Живописный сюжет для художника – только повод для построения

символического образа: *цветения* – в «Сирени», *страсти* – в «Испании» (1894), *судьбы* – в «Гадалке» (1895), навеянной оперой Бизе «Кармен». И во всех написанных Врубелем портретах так же неизменно чудится тайный скрытый смысл: иначе он не писал почти никогда.

Мир Врубеля тоже одухотворен, но особым образом. Он населен мифами, душами стихий и вещей. Кажется, что художник владеет волшебным алмазом феи из метерлинковской «Синей птицы»: в свете его луча земная материя становится проницаемой и высвобождает для созерцания свою сущность. Такой душой сирени предстает девушка, окруженная ее лиловыми соцветиями, - у Врубеля есть разные версии этого мотива. «Пан» (1899) – языческий дух природы, немыслимо древний и вечный, словно вырастает из старого пня при свете ущербного месяца; в руке его – пастушеская свирель, а прозрачные светлые глаза гипнотически уставились с полотна. «Царевна-Лебедь» (1900) встает из волн, вполоборота устремив на зрителя такой же магнетизирующий, загадочный взор; расшитый жемчугом венец-кокошник, прозрачно-жемчужная кисея, снежные перья крыльев, серебро морской пены создают симфонию белых и аквамариново-вечерних тонов. Тусклый красный свет костра выхватывает из темноты силуэты пасущихся в ночном коней и красные маки на переднем плане («К ночи», 1900). В «Жемчужине» (1904) художник поселяет в раковине морских дев – или, может быть, это души жемчужин: их тонкие лица, изломанные складки одежд растворяются в переливающихся оттенках перламутра. Все «герои» врубелевских полотен как бы на наших глазах рождаются из одухотворенной природной материи, не разрывая до конца своей с ней связи, - и, кажется, в любую минуту могут снова раствориться в ней. То же относится и к Демону, образ которого неотступно занимал и преследовал Врубеля.

Художник трудился над иллюстрациями к лермонтовской поэме практически до самой кончины. В «Демоне сидящем» (1890) титаническая фигура «духа сомненья» с безграничной, отрешенной тоской в глазах вырастает из нагромождения самоцветно мерцающих скал, грани которых похожи на лепестки огромных таинственных цветов. (Краски потускнели со временем, - когда полотно было только что написано, оно буквально «горело».) «Демон летящий» (конец 1890-х гг.) и «Демон поверженный» (1902) образуют вместе с первой картиной своеобразный триптих. Лик Поверженного мучительно искажен; в лиловом сумраке сливаются с обломками скал перья его поломанных крыльев. Художник долго искал лицо Демона; свидетели его работы вспоминали потом, какие образы – трагические, прекрасные, страшные – мелькали и исчезали под его кистью.

«У Падшего уже нет тела, - но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное, - писал А.А.Блок в статье «Памяти Врубеля» (1910). – Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брезжит иное; в художнике открывается сердце пророка...»

Так же и на самого Врубеля напознала трагедия – безумие и слепота. Когда они отступили в последний раз перед смертью, к Демону художник уже не вернулся. Он написал образ Пророка - «Шестикрылого серафима» (1904), навеянный пушкинским стихотворением. Конец XIX века, таким образом, символически сомкнулся с его началом.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие произведения русских классиков легли в основу опер Римского-Корсакова? Какие его оперы на исторические и «фольклорные» сюжеты вам известны? В чем выразилась индивидуальность композиторской манеры Римского-Корсакова?

2. В каких музыкальных жанрах работал Чайковский? Определите соотношение его «пушкинских» опер с их литературными первоисточниками. Дайте характеристику фортепианного цикла «Времена года». Перечислите балеты Чайковского. Есть ли у них какие-либо общие особенности?

3. Как эволюционировало в конце XIX века Товарищество передвижных художественных выставок? Какие черты «передвижничества» проявились в живописи Маковского, какие – в живописи Ярошенко? Как бы вы могли кратко сформулировать разность этих художников?

4. В чем выразились демократические тенденции творчества Репина? Какие особенности изобразительного стиля сближают его со Львом Толстым? Дайте проблемно-тематическую характеристику двух-трех репинских картин.

5. Перечислите полотна Сурикова на историческую тему. Какие общественно-политические, психологические вопросы были поставлены художником на этом материале?

6. В чем заключается своеобразие живописной реализации фольклорных мотивов в творчестве Васнецова? Какие приемы фольклорной поэтики он использовал?

7. Назовите крупнейшего русского художника-баталиста. Покажите точки его соприкосновения в военной теме с прозой Толстого и Гаршина.

8. Какие художники конца века работали в пейзажном жанре? Попытайтесь определить, в чем заключалось своеобразие стиля каждого из них.

9. Какие художники этого периода проявили себя как портретисты? Чем их живопись отличается от портретов начала века (Кипренский, Тропинин) и середины века (Крамской, Перов)?

10. Дайте характеристику эмоционального строя и символического смысла картин Левитана. В чем заключается внутреннее родство этого художника с Чеховым?

11. Какие черты живописи Нестерова и Куинджи позволяют проводить аналогии с методом *романтического реализма* в литературе? В чем выразилось своеобразие стиля Врубеля? Из каких признаков можно заключить, что творчество названных художников принадлежит рубежу веков?

12. Назовите авторов следующих картин: «Три царевны подземного царства», «Портрет Ермоловой», «Московский дворик», «Не ждали», «Над вечным покоем», «Боярыня Морозова», «Бурлаки на Волге», «Царевна Лебедь», «Двери Тамерлана (Тимура)», «Богатыри», «Иван Грозный и сын его Иван», «Владимирка», «Боярыня Морозова», «Лунная ночь на Днепре», «Девочка с персиками», «Всюду жизнь», «Аленушка», «Демон», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», «Витязь на распутье», «Крестный ход в Курской губернии», «Сирень», «Видение отроку Варфоломею», «Золотая осень», «Портрет Третьякова», «Девушка, освещенная солнцем», «Меньшиков в Березове», «Кочегар», «Крестный ход в Курской губернии», «Апофеоз войны», «Март», «Портрет Мусоргского», «Пустынный», «После побоища Игоря Святославича с половцами», «Тихая обитель», «Березовая роща».

13. Подготовьте доклад или спецвопрос по творчеству любого из русских художников или композиторов этого периода, по выбору. Уделите особое внимание проблеме литературных «параллелей».

Библиографический список

Обязательный

1. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. – М., 1993.
2. Слово о музыке. Русские композиторы XIX века: хрестоматия / Сост. Григорович В.Б., Андреева З.М. – М., 1990.

Дополнительный

1. Асафьев Б.В. Русская музыка от начала XIX столетия. – М.-Л., 1930.
2. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
3. Егоров Б.Ф. Музыкальная жизнь // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). – М., 2000. – С.531-558.
4. Манин В.С. Русский пейзаж. – М., 2000.
5. Пилипенко В.Н. Пейзажная живопись. – СПб., 1994.

Приложение

**Синхронистическая таблица важнейших событий общественной,
литературной и культурной жизни России XIX века
(указаны также даты публикации наиболее значимых для русской
культуры произведений зарубежных авторов)**

- 1801 - Убийство Павла I. Воцарение Александра I (Александра Павловича).
Основание Вольного общества любителей словесности наук и художеств
(просуществовало до 1825 г.)
- 1802 – В.А.Жуковский (1783-1852): элегия «Сельское кладбище»
Ф.Р.Шатобриан (1768-1848): «Рене»
Новалис (1772-1801): «Генрих фон Офтердинген»
- 1803 – Н.М.Карамзин (1766-1826): «Марфа-посадница»
- 1804 – Первый том «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина (последний - в
1829 г.)
В.А.Озеров (1769-1816): «Эдип в Афинах»
Ф.Шиллер (1759-1805): «Вильгельм Телль»
- 1805 - Битва при Аустерлице
- 1806 - В.А.Жуковский: «Вечер»
В.А.Озеров: «Дмитрий Донской»
- 1807 - Г.Р.Державин (1743-1816): «Евгению. Жизнь Званская»
- 1808 – В.А.Жуковский: «Людмила»
И.В.Гете (1849-1832): «Фауст», ч. 1
- 1809 - Родился Н.В.Гоголь
И.А.Крылов (1769-1844): первый выпуск «Басен»
О.А.Кипренский (1782-1836): «Портрет лейб-гусарского полковника
Е.В.Давыдова»
- 1810 - Г. фон Клейст (1777-1811): «Михаэль Кольхаас», «Принц Фридрих Гомбургский»
- 1811 - Основание «Беседы любителей русского слова» (просуществовала до 1816 г.)
Построен Казанский собор в Петербурге (арх. А.Н.Воронихин)
- 1812 - Отечественная война
В.А.Жуковский: «Светлана», «Певец во стане русских воинов»
Дж. Г. Байрон (1788-1824): «Паломничество Чайльд Гарольда» (1 и 2 песни)
- 1813 – В.А.Жуковский: «Адельстан», «Ивиковы журавли»
- 1814 - Родился М.Ю.Лермонтов
В.А.Жуковский: «Теон и Эсхин»
К.Н.Батюшков (1787-1855): «Тень друга»
В.Т.Нарежный (1780-1825): «Российский Жилбаз»
Дж. Г. Байрон: «Корсар», «Лара»
В.Скотт (1771-1832): «Уэверли»
Э.Т.А.Гофман (1776-1822): «Золотой горшок»
А. фон Шамиссо (1781-1838): «Удивительные приключения Петера Шлемиля»
- 1815 - Основание «Арзамаса» (просуществовал до 1818 г.)
К.Н.Батюшков: «Мой гений», «Таврида», «Странствователь и домосед»
П.Ж.Беранже (1780-1857): «Песни нравственные и другие»
Братья Я. (1785-1863) и В. (1786-1859) Гримм: «Сказки»
Э.Т.А.Гофман: «Фантазии в манере Калло»
- 1816 - Основание Вольного общества любителей российской словесности
(просуществовало до 1825 г.)
В.Скотт: «Пуритане»
Б.Констан (1767-1830): «Адольф»

- 1817 – А.С.Пушкин (1799-1837): «Вольность»
К.Н.Батюшков: «Опыты в стихах и прозе»
- 1818 – Родился И.С.Тургенев
В.А.Жуковский: сб. «Стихотворения»
Воздвигнут памятник Минину и Пожарскому в Москве (скульптор И.П.Мартос).
Дж. Г. Байрон: «Дон Жуан»
В.Скотт: «Роб Рой»
- 1819 - Основание «Зеленой лампы» (просуществовала до 1820 г.)
В.А.Жуковский: «Невыразимое»
Э.Т.А.Гофман: «Крошка Цахес»
В.Скотт: «Айвенго»
П.Б.Шелли (1792-1822): «Восстание Ислама», «Прометей освобожденный»
- 1820 – А.С.Пушкин: «Руслан и Людмила»
К.Ф.Рылеев (1795-1826): «К временщику»
- 1821 - Родился Ф.М.Достоевский.
А.С.Пушкин: «Кавказский пленник»
Э.Т.А.Гофман: «Житейские воззрения кота Мурра»
Дж. Г. Байрон: «Каин»
Дж.Ф.Купер (1789-1851): «Шпион»
- 1822 – А.С.Пушкин: «Бахчисарайский фонтан»
О.А.Кипренский: «Портрет Е.С.Авдулиной»
- 1823 – Основано Общество любомудрия (просуществовало до 1825 г.)
А.С.Пушкин: начало работы над «Евгением Онегиным» (закончен в 1831 г.)
В.А.Тропинин (1780-1857): «Кружевница»
Построено новое здание Адмиралтейства в Петербурге (арх. А.Д.Захаров)
- 1824 – А.С.Пушкин: «Цыганы», «Подражания Корану»
К.Ф.Рылеев: «Гражданин»
А.С.Грибоедов (1795-1829): «Горе от ума»
Построен Большой театр в Москве и создан ансамбль Александровского сада (арх. О.И.Бове, А.А.Михайлов)
- 1825 - Смерть Александра I. Восстание декабристов. Воцарение Николая I (Николая Павловича)
А.С.Пушкин: «Борис Годунов», «Граф Нулин»
К.Ф.Рылеев: «Думы», поэма «Войнаровский»
А.А.Бестужев-Марлинский (1797-1837): «Ревельский турнир»
С.Ф.Щедрин (1791-1830): «Новый Рим. Замок святого Ангела»
Построен Михайловский дворец в Петербурге, ныне Русский музей (арх. К.И.Росси)
- 1826 - Казнь декабристов
А.С.Пушкин: «Пророк», «Стансы»
А.Г.Венецианов (1780-1847): «Спящий пастушок»
А. де Виньи (1797-1863): «Сен-Мар»
Ф.Купер: «Последний из могикиан»
- 1827 – Е.А.Баратынский (1800-1844): сб. «Стихотворения»
В.А.Тропинин: «Портрет Пушкина»
О.А.Кипренский: «Портрет Пушкина»
Г.Гейне (1797-1856): «Книга песен»
П.Мериме (1803-1870): сб. «Гузла»
- 1828 - Родился Л.Н.Толстой.
А.С.Пушкин: «Анчар», «Полтава»
Е.А.Баратынский: «Бал»
А.А.Погодельский-Перовский (1787-1836): «Двойник»
- 1829 – А.А.Дельвиг (1798-1831): сб. «Стихотворения»

- М.Н.Загоскин (1789-1852): «Юрий Милославский»
 А.Г.Венецианов: «На пашне. Весна», «На жатве. Лето»
 Создан ансамбль Дворцовой площади в Петербурге (арх. К.И.Росси)
 П.Мериме: «Хроника царствования Карла IX»
- 1830 – А.С.Пушкин: «Маленькие трагедии», «Повести Белкина»
 Ф.И.Тютчев (1803-1873): «Цицерон», «Silentium!»
 Воздвигнута Александровская колонна в Петербурге (арх. О.Монферран)
 В.Гюго (1802-1885): «Эрнани»
- 1831 – В.А.Жуковский: «Кубок», «Поликратов перстень», «Суд Божий над епископом»
 Д.В.Веневитинов (1805-1827): «Сочинения»
 Н.В.Гоголь (1809-1852): «Вечера на хуторе близ Диканьки», ч. 1
 В.Гюго: «Собор Парижской богородицы»
 Ф.Стендаль (1783-1842): «Красное и черное»
 О.Бальзак (1799-1850): «Шагреновая кожа»
- 1832 – Н.В.Гоголь: «Вечера на хуторе близ Диканьки», ч. 2
 Д.В.Давыдов (1784-1839): сб. «Стихотворения»
 А.И.Полежаев (1804-1838): сб. «Стихотворения»
 М.Ю.Лермонтов (1814-1841): «Парус», «Измаил-бей»
 А.Ф.Вельтман (1800-1870): «Странник»
 К.П.Брюллов (1799-1852): «Всадница»
 Построен Александринский театр в Петербурге, ныне Театр драмы им Пушкина
 (арх. К.И.Росси)
 Ж.Санд (1804-1876): «Индиана», «Валентина»
 В.Ирвинг (1783-1859): «Альгамбра»
 А.Мицкевич (1798-1855): «Дзяды», ч. III
- 1833 – А.С.Пушкин: «Медный Всадник», «Пиковая дама»
 Н.М.Языков (1803-1847): сб. «Стихотворения»
 А.А.Бестужев-Марлинский: «Фрегат «Надежда»»
 К.П.Брюллов: «Последний день Помпеи»
 О.Бальзак: «Евгения Гранде»
 И.-В.Гете: «Фауст», ч. 2
- 1834 – А.С.Пушкин: «Песни западных славян», «Сказка о золотом петушке»
 П.П.Ершов (1815-1869): «Конек-Горбунок»
 Н.А.Полевой (1796-1846): «Мечты и жизнь»
- 1835 – Н.В.Гоголь: «Миргород», «Арабески»
 И.И.Лажечников (1792-1869): «Ледяной дом»
 Н.Ф.Павлов (1803-1864): «Три повести»
 А.В.Кольцов (1809-1842): сб. «Стихотворения»
 О.Бальзак: «Гобсек», «Отец Горио»
- 1836 - Опубликовано первое «Философическое письмо» П.Я.Чаадаева (1794-1856)
 А.С.Пушкин: «Капитанская дочка», «Памятник»
 М.Ю.Лермонтов: «Маскарад»
 Н.В.Гоголь: «Ревизор», «Нос», «Коляска»
 Ф.И.Тютчев (1803-1873): публикация 24-х стихотворений в пушкинском
 «Современнике»
 М.И.Глинка (1804-1857): опера «Иван Сусанин»
 А. де Мюссе (1810-1857): «Исповедь сына века»
- 1837 - Гибель А.С.Пушкина
 М.Ю.Лермонтов: «Смерть поэта», «Бородино», «Песня про купца Калашникова»
 Ч.Диккенс (1812-1870): «Посмертные записки Пиквикского клуба»
- 1838 – И.И.Лажечников: «Басурман»
 В.Гюго: «Рюи Блаз»
- 1839 – М.Ю.Лермонтов: «Мцыри», «Демон»

- Ч.Диккенс: «Оливер Твист»
- 1840 – М.Ю.Лермонтов: «Герой нашего времени», «Стихотворения М.Лермонтова»
- 1841 – М.Ю.Лермонтов: «Родина», «Выхожу один я на дорогу...»
Гибель М.Ю.Лермонтова
В.Г.Белинский (1811-1848): «Разделение поэзии на роды и виды»
Х.К.Андерсен (1805-1875): «Сказки»
- 1842 – Н.В.Гоголь: «Шинель», «Женитьба», «Мертвые души»
Е.А.Баратынский: сб. «Сумерки»
А.Н.Майков (1821-1897): сб. «Стихотворения»
М.И.Глинка: опера «Руслан и Людмила»
Ж.Санд: «Орас»
- 1843 – И.А.Крылов: «Басни в 9-ти книгах»
О.Бальзак: «Утраченные иллюзии»
Ж.Санд: «Консуэло»
Э.А.По (1809-1849): «Романтическая проза Э.А. По»
- 1844 - I выпуск альманаха «Физиология Петербурга».
В.Ф.Одоевский (1804-1869): «Русские ночи»
Г.Гейне: «Германия. Зимняя сказка»
- 1845 - II выпуск альманаха «Физиология Петербурга»
П.Мериме: «Кармен»
- 1846 – Д.В.Григорович (1822-1900): «Деревня»
А.И.Герцен (1812-1870): «Кто виноват?», «Доктор Крупов»
Ф.М.Достоевский (1821-1881): «Бедные люди», «Двойник»
П.А.Федотов (1815-1852): «Свежий кавалер»
- 1847 – Н.В.Гоголь: «Выбранные места из переписки с друзьями»
В.Г.Белинский: «Письмо к Гоголю»
И.А.Гончаров (1812-1891): «Обыкновенная история»
С.Т.Аксаков (1791-1859): «Записки об ужении рыбы»
Ш. Бронте (1816-1855): «Джейн Эйр»
Э.Бронте (1818-1848): «Грозовой Перевал»
- 1848 – большая часть Европы охвачена революциями
Ф.М.Достоевский: «Белые ночи»
П.А.Федотов: «Сватовство майора»
М.И.Глинка: «Камаринская»
Ч.Диккенс: «Домби и Сын»
У.М.Теккерей (1811-1863): «Ярмарка тщеславия»
- 1849 - Разгром кружка М.В.Петрашевского
Построен Большой Кремлевский Дворец в Москве (арх. К.А.Тон)
- 1850 – А.А.Фет (1820-1892): сб. «Стихотворения»
А.Н.Островский (1823-1886): «Банкрот»
И.К.Айвазовский (1817-1900): «Девятый вал»
Ч.Диккенс: «Дэвид Копперфилд»
- 1851 – А.И.Герцен: «О развитии революционных идей в России»
Г.Мелвилл (1819-1891): «Моби Дик»
- 1852 – Л.Н.Толстой (1828-1910): «Детство»
С.Т.Аксаков: «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии»
И.С.Тургенев (1818-1883): отдельное издание «Записок охотника»
Г.Бичер-Стоу (1811-1896): «Хижина дяди Тома»
П.А.Федотов: «Анкор, еще анкор!»
- 1853 – Ч.Диккенс: «Холодный дом»
- 1854 – Ф.И.Тютчев: сб. «Стихотворения» (под ред. И.С.Тургенева)
Первые публикации Козьмы Пруткова
А.В.Сухово-Кобылин (1817-1903): «Свадьба Кречинского»

- Г.Торо (1817-1862): «Уолден, или Жизнь в лесу»
- 1855 - поражение России в Крымской войне. Смерть Николая I. Воцарение Александра II (Александра Николаевича)
- Н.Г.Чернышевский (1828-1889): диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности»
- А.И.Герцен: «С того берега», отдельное издание «Писем из Франции и Италии»
- И.С.Тургенев: «Рудин»
- У.Уитмен (1819-1992): «Листья травы»
- Г.У.Лонгфелло (1807-1882): «Песнь о Гайавате»
- 1856 – И.С.Тургенев: «Фауст»
- Л.Н.Толстой: «Севастопольские рассказы»
- Н.А.Некрасов (1821-1877): «Поэт и гражданин»
- А.С.Даргомыжский (1813-1869): опера «Русалка»
- Г.Флобер (1821-1880): «Госпожа Бовари»
- 1857 – И.С.Тургенев: «Ася»
- А.Н.Островский: «Доходное место»
- А.А.Иванов (1806-1858): «Явление Христа народу» (начата в 1837 г.)
- Ш.Бодлер (1821-1867): «Цветы Зла»
- 1858 – А.Ф.Писемский (1821-1881): «Тысяча душ»
- Построен Исаакиевский собор в Петербурге (арх. О.Монферран)
- 1859 – И.С.Тургенев: «Дворянское гнездо»
- И.А.Гончаров: «Обломов»
- А.Н.Островский: «Гроза»
- Ч.Диккенс: «Повесть о двух городах»
- 1860 - Родился А.П.Чехов
- Н.Г.Чернышевский: трактат «Антропологический принцип в философии»
- Н.А.Некрасов: «Размышления у парадного подъезда»
- И.С.Тургенев: «Накануне»
- Н.А.Добролюбов (1836-1861): «Луч света в темном царстве», «Когда же придет настоящий день?»
- Дж. Элиот (1819-1880): «Мельница на Флоссе»
- 1861 - Отмена крепостного права
- А.В.Сухово-Кобылин: «Дело»
- Н.Г.Помяловский (1835-1863): «Мещанское счастье», «Молотов»
- Ф.М.Достоевский: «Униженные и оскорбленные»
- В.Г.Перов (1833-1882): «Сельский крестный ход на Пасхе»
- Ч.Диккенс: «Большие надежды»
- 1862 – Основано творческое содружество русских композиторов «Могучая кучка»
- П.А.Вяземский (1792-1878): сб. «В дороге и дома»
- И.С.Тургенев: «Отцы и дети»
- Ф.М.Достоевский: «Записки из Мертвого дома»
- В.Гюго: «Отверженные»
- 1863 – Н.Г.Чернышевский: «Что делать?»
- А.К.Толстой (1817-1875): «Князь Серебряный»
- М.Е.Салтыков-Щедрин (1826-1889): «Помпадурсы и помпадурши»
- Л.Н.Толстой: «Казачьи рассказы»
- Выход первого тома «Толкового словаря» В.И.Даля (1801-1872)
- 1864 – Ф.М.Достоевский: «Записки из подполья»
- Н.А.Некрасов: «Железная дорога», «Памяти Добролюбова», «Мороз Красный нос»
- Ф.М.Решетников (1841-1871): «Подлиповцы»
- 1865 – В.А.Слепцов (1836-1878): «Трудное время»
- Н.С.Лесков (1831-1895): «Леди Макбет Мценского уезда»
- Д.И.Писарев (1840-1868): «Мыслящий пролетариат»

- Братья Э. (1822-1896) и Ж. (1830-1870) де Гонкур: «Жермини Ласерте»
- 1866 – неудачное покушение Д.Каракозова на Александра II
 А.И.Герцен: отдельное издание «Былого и дум»
 Ф.М.Достоевский: «Преступление и наказание»
 Г.И.Успенский (1843-1902): «Нравы Растеряевой улицы»
 В.Г.Перов: «Тройка»
 П.Верлен (1844-1896): «Сатурнические стихотворения»
- 1867 – И.С.Тургенев: «Дым»
 Ш. де Костер (1827-1879): «Легенда об Уленшпигеле»
 Г.Ибсен (1828-1906): «Пер Гюнт»
- 1868 – Ф.И.Тютчев: сб. «Стихотворения» (под ред. И.С.Аксакова)
 А.К.Толстой: «Царь Федор Иоаннович»
 Ф.М.Достоевский: «Идиот»
 А.Н.Островский: «На всякого мудреца довольно простоты»
 В.Г.Перов: «Последний кабаk у заставы»
- 1869 – Л.Н.Толстой: «Война и мир»
 И.А.Гончаров: «Обрыв»
 А.В.Сухоxо-Кобылин: «Смерть Тарелкина»
- 1870 – Создано Товарищество передвижных художественных выставок («передвижники»)
 А.И.Герцен: «К старому товарищу»
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «История одного города»
- 1871 – А.Н.Островский: «Лес»
 Н.Н.Ге (1831-1894): «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»
 В.В.Верещагин (1842-1904): «Апофеоз войны»
 А.К.Саврасов (1830-1897): «Грачи прилетели»
 Ф.А.Васильев (1850-1873): «Оттепель»
- 1872 – Н.А.Некрасов: «Русские женщины»
 Ф.М.Достоевский: «Бесы»
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа ташкентцы»
 И.С.Тургенев: «Вешние воды»
 И.А.Гончаров: статья «Мильон терзаний»
 В.Г.Перов: «Портрет Достоевского»
 И.Н.Крамской (1837-1887): «Христос в пустыне»
 М.П.Мусоргский (1839-1881): опера «Борис Годунов»
 Н.А.Римский-Корсаков (1844-1908): опера «Псковитянка»
- 1873 – Н.С.Лесков: «Запечатленный ангел», «Очарованный странник»
 А.Н.Островский: «Снегурочка»
 Н.А.Некрасов: «Русские женщины»
 И.Н.Крамской: «Портрет Толстого»
 В.В.Верещагин: «Двери Тамерлана (Тимура)»
 И.Е.Репин (1844 -1930): «Бурлаки на Волге»
 А.Рембо (1854-1891): «Сезон в аду»
- 1874 – Н.А.Некрасов: «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...»)
 М.П.Мусоргский: фортепианный цикл «Картинки с выставки»
 В.Гюго: «Девяносто третий год»
- 1875 – Ф.М.Достоевский: «Подросток»
 А.Г.Рубинштейн (1829-1894): опера «Демон»
 Ж.Верн (1828-1905): «Таинственный остров»
- 1876 – организация народнического общества «Земля и воля»
 И.С.Тургенев: «Новь»
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «Благонамеренные речи»

- А.П.Бородин (1833-1887): «Богатырская симфония»
 П.И.Чайковский (1840-1893): фортепианный цикл «Времена года»
- 1877 – Л.Н.Толстой: «Анна Каренина»
 Н.А.Некрасов: «Кому на Руси жить хорошо»
 В.М.Гаршин (1855-1888): «Четыре дня»
 П.И.Чайковский: балет «Лебединое озеро»
 Э.Золя (1840-1902): «Западня»
- 1878 – М.Е.Салтыков-Щедрин: «Господа Молчалины»
 И.И.Шишкин (1832-1898): «Рожь»
 В.Д.Поленов (1844-1927): «Московский дворик»
 Н.А.Ярошенко (1846-1898): «Кочегар»
 П.И.Чайковский: опера «Евгений Онегин»
 Н.А.Римский-Корсаков: опера «Майская ночь»
- 1879 – создана террористическая народническая организация «Народная воля»
 А.Н.Островский: «Бесприданница»
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «Убежище Монрепо»
 В.В.Верещагин: «Шипка – Шейново»
 А.И.Куинджи (1842-1910): «Березовая роща»
 Г.Ибсен: «Кукольный дом»
- 1880 – взрыв в Зимнем дворце (покушение С.Халтурина)
 Ф.М.Достоевский: «Братья Карамазовы»
 Л.Н.Толстой: «Исповедь»
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «Господа Головлевы»
 Г.И.Успенский: «Крестьянин и крестьянский труд»
 В.М.Гаршин: «Attalea princeps»
 А.И.Куинджи: «Лунная ночь на Днепре»
 Э.Золя: «Нана»
- 1881 - Убийство Александра II. Воцарение Александра III (Александра Александровича).
 Казнь «первомартовцев»
 Смерть Достоевского
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «За рубежом»
 Н.С.Лесков: «Левша»
 В.И.Суриков (1848-1916): «Утро стрелецкой казни»
 И.Е.Репин: «Портрет М.П.Мусоргского»
 В.М.Васнецов (1848-1926): «Аленушка»
 И.К.Айвазовский: «Черное море»
 М.П.Мусоргский: опера «Хованщина»
 Н.А.Римский-Корсаков: опера «Снегурочка»
 Г.Ибсен: «Привидения»
- 1882 – И.С.Тургенев: «Стихотворения в прозе»
 Г.И.Успенский: «Власть земли»
 В.М.Васнецов: «Витязь на распутье»
- 1883 - Смерть И.С.Тургенева
 А.А.Фет: сб. «Вечерние огни» (4 сборника, последний – в 1891 г.)
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «Современная идиллия»
 В.М.Гаршин: «Красный цветок»
 А.П.Чехов (1860-1904): «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий»
 И.Е.Репин: «Крестный ход в Курской губернии»
 И.Н.Крамской: «Неизвестная»
 Г. де Мопассан (1850-1893): «Жизнь»
- 1884 – А.П.Чехов: «Хамелеон», «Маска»
 Ф.Ницше (1844-1900): «Так говорил Заратустра»
 П.Верлен: «Проклятые поэты»

- М.Твен (1835-1910): «Приключения Гекльберри Финна»
- 1885 – Л.Н.Толстой: «Холстомер»
 В.Г.Короленко (1853-1921): «В дурном обществе», «Сон Макара»
 И.Е.Репин: «Иван Грозный убивает своего сына»
 Г. де Мопассан: «Милый друг»
 Э.Золя: «Жерминаль»
- 1886 – Л.Н.Толстой: «Смерть Ивана Ильича»
 А.П.Чехов: «Тоска», «Ванька»
 В.Г.Короленко: «Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды»
 И.И.Шишкин: «Сосны, освещенные солнцем»
 Ф.Ницше: «По ту сторону добра и зла»
 Р.Л.Стивенсон (1850-1894): «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»
- 1887 – Л.Н.Толстой: «Власть тьмы»
 М.Е.Салтыков-Щедрин: «Мелочи жизни»
 В.И.Суриков: «Боярыня Морозова»
 В.А.Серов (1865-1911): «Девочка с персиками»
 А.П.Бородин: опера «Князь Игорь»
 Э.Золя: «Земля»
 С.Малларме (1842-1898): сб. «Стихотворения»
- 1888 – А.П. Чехов: «Степь»
 И.Е.Репин: «Не ждали»
 В.А.Серов: «Девушка, освещенная солнцем»
 Э.Верхарн (1855-1916): сб. «Вечера»
- 1889 – М.Е.Салтыков-Щедрин: «Пошехонская старина»
 А.П.Чехов: «Припадок», «Скучная история»
 И.И.Шишкин: Утро в сосновом лесу»
 Г.Гауптман (1862-1946): «Перед восходом солнца»
- 1890 – М.А.Врубель (1856-1910): «Демон»
 Н.Н.Ге: «Что есть истина?»
 М.В.Нестеров (1862-1942): «Видение отроку Варфоломею»
 П.И.Чайковский: опера «Пиковая дама»
 О.Уайльд (1854-1900): «Портрет Дориана Грея»
 А.Франс (1844-1824): «Таис»
 М.Метерлинк (1862-1949): «Слепые», «Непрошенная»
 К.Гамсун (1859-1852): «Голод»
- 1891 – А.П.Чехов: «Дуэль»
 Т.Гарди (1840-1928): «Тэсс из рода д'Эрбервиллей»
- 1892 - А.П.Чехов: «Палата №6», «Попрыгунья»
 В.Г.Короленко: «Река играет»
 М.Горький (1868-1936): «Макар Чудра»
 И.И.Левитан (1860-1900): «Владимирка»
 П.И.Чайковский: балет «Щелкунчик»
 Г.Гауптман: «Ткачи»
 Г.Ибсен: «Строитель Сольнес»
- 1893 – А.П.Чехов: «Рассказ неизвестного человека»
 П.И.Чайковский: VI симфония (Патетическая)
 Дж. Б.Шоу (1856-1950): «Профессия г-жи Уоррен»
- 1894 - Смерть Александра III. Воцарение Николая II (Николая Александровича)
 А.П.Чехов: «Черный монах», «Учитель словесности», «Студент», «Скрипка Ротшильда»
 В.Г.Короленко: «Без языка»
 И.И.Левитан: «Над вечным покоем»
 Дж. Р.Киплинг (1865-1936): «Книга джунглей»

- М.Метерлинк: «Гам, внутри», «Смерть Тентажиля»
 К.Гамсун: «Пан»
- 1895 – в Петербурге В.И.Ленин создает «Союз борьбы за освобождение рабочего класса»
 М.Горький: «Песня о Соколе»
 В.В.Вересаев (1867-1945): «Без дороги»
 Д.С.Мережковский (1866-1941): «Юлиан Отступник»
 И.И.Левитан: «Золотая осень»
 Н.А.Римский-Корсаков: опера «Ночь перед Рождеством»
 Г.Уэллс (1866-1946): «Машина времени»
- 1896 – А.П.Чехов: «Чайка», «Дом с мезонином», «Моя жизнь»
 А.И.Куприн (1870-1938): «Молох»
 Н.А.Римский-Корсаков: опера «Садко»
 Г.Уэллс: «Остров доктора Моро»
- 1897 – А.П.Чехов: «Дядя Ваня», «Мужики»
 В.Я.Брюсов (1873-1924): сб. «Me eum esse»
 Г.Уэллс: «Человек-невидимка»
- 1898 – основание Московского художественного театра К.С.Станиславским (1863-1958) и
 В.И.Немировичем-Данченко (1858-1943)
 Л.Н.Толстой: «Отец Сергий», «Что такое искусство»
 А.П.Чехов: «Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»
 М.Горький: «Очерки и рассказы»
 Л.Н.Андреев (1871-1919): «Баргамот и Гараська»
 В.М.Васнецов: «Богатыри»
 Н.А.Римский-Корсаков: опера «Царская невеста»
- 1899 – основание А.Н.Бенуа (1870-1960) и С.П.Дягилевым (1872-1929) художественного
 объединения «Мир искусства» (просуществовало до 1924 г.)
 Л.Н.Толстой: «Воскресение»
 А.П.Чехов: «Душечка», «Дама с собачкой»
 М.Горький: «Фома Гордеев»
 А.И.Куприн: «Олеся»
- 1900 – А.П.Чехов: «В овраге»
 В.Я.Брюсов: «Tertia vigilia»
 И.А.Бунин (1870-1953): «Антоновские яблоки»
 Д.Н.Мережковский: «Леонардо да Винчи»
 М.А.Врубель: «Царевна Лебедь», «Сирень»
 Н.А.Римский-Корсаков: опера «Сказка о царе Салтане»
 Дж. Конрад (1857-1924): «Лорд Джим»
 Т.Драйзер (1871-1945): «Сестра Керри»
 З.Фрейд (1856-1939): «Толкование сновидений»
- 1901 – А.П.Чехов: «Три сестры»
 М.Горький: «Песня о Буревестнике»
 Т.Манн (1875-1955): «Будденброки»
 Ф.Норрис (1870-1902): «Спрут»
- 1902 – А.П.Чехов: «Архиерей»
 М.Горький: «На дне»
 Дж. Конрад: «Сердце тьмы»
- 1903 – А.П.Чехов: «Невеста»
 В.Я.Брюсов: «Urbi et orbi»
 Т.Манн: «Тонио Крёгер»
- 1904 – А.П.Чехов: «Вишневый сад»
 Смерть А.П.Чехова
 Л.Н.Андреев: «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех»
 А.А.Блок (1880-1921): «Стихи о Прекрасной даме», «Пузыри земли»

Наталья Викторовна Кожуховская

История русской литературы XIX века

Курс лекций

Усл. печ.л. – 66

ИПО СыктГУ
167023. Сыктывкар, ул. Морозова, 25