

ЛИТЕРАТУРА



ЧАСТЬ 2

10



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО



ЛИТЕРАТУРА

10 класс

**Учебник
для общеобразовательных
учреждений
Базовый и профильный уровни**

В двух частях

Часть 2

Под редакцией В. И. Коровина

Допущено
Министерством образования и науки
Российской Федерации

12-е издание

Москва «Просвещение» 2012

УДК 373.167.1:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я72
Л64

Главы второй части написаны авторами: *В. И. Коровин* – А. А. Фет, А. К. Толстой. *Н. Л. Вершинина* – А. Н. Островский, Л. Н. Толстой. *Л. А. Капитанова* – И. С. Тургенев, Н. С. Лесков. *С. В. Сапожков* – И. А. Гончаров, Н. А. Некрасов. *С. В. Тихомиров* – А. П. Чехов. *Е. Г. Чернышева* – Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков (Н. Щедрин).

Раздел «Русская литература второй половины XIX века» подготовлен *Н. Л. Вершининой* («Россия во второй половине 1850–1870-х гг. Исторические события. Общественная мысль. Литература»), *Л. А. Капитановой* («Россия во второй половине 1850–1870-х гг. Исторические события. Литература»), *В. И. Коровиным* («Россия во второй половине 1850–1870-х гг. Н. Г. Чернышевский. Поздний романтизм. Реализм в Европе и в Америке. Реализм в Англии. Реализм во Франции. Натурализм Золя. Реализм в Америке. Русский реализм», «Россия в 1880–1890-е гг. Символизм в Европе. Заключение»), *С. В. Сапожковым* («Россия в 1880–1890-е гг. Исторические события. Общественная мысль. Литература. Проза 1880–1890-х гг. Поэзия 1880–1890-х гг. Формирование художественных идеалов символизма в русской литературе 1880–1890-х гг. Поэзия Вл. С. Соловьева. Журнал «Северный вестник»).

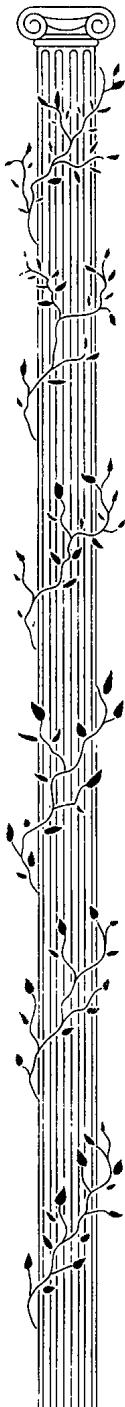
На учебник получены положительные заключения Российской академии наук и Российской академии образования (письмо Министерства образования и науки № 03-2319 от 15.11.2006)

Л64 **Литература. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. Базовый и профил. уровни. В 2 ч. Ч. 2 / [В. И. Коровин, Н. Л. Вершинина, Л. А. Капитанова и др.]; под ред. В. И. Коровина.— 12-е изд.— М.: Просвещение, 2012.— 384 с.: ил.— ISBN 978-5-09-028962-7.**

УДК 373.167.1:821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1я72

ISBN 978-5-09-028962-7(2)
ISBN 978-5-09-028986-3(общ.)

© Издательство «Просвещение», 2006
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2006
Все права защищены



Афанасий Афанасьевич ФЕТ

(1820—1892)

Афанасий Афанасьевич Фет родился 23 ноября (5 декабря) 1820 года в селе Новоселки Орловской губернии. С рождением мальчика связана романтическая история его родителей, принесшая будущему поэту множество испытаний, хлопот, забот, тревог и горечи. Отец Фета, Афанасий Неофитович Шеншин, ротмистр, впоследствии вышедший в отставку, находясь в Германии, безумно влюбился в Шарлотту-Елизавету Фет, которая тоже страстно полюбила его. Настолько страстно и сильно, что, хотя и была замужем за дармштадтским чиновником Иоганном-Петером-Карлом-Вильгельмом Фётом, бросила его, дочь, отца и бежала в Россию с Афанасием Неофитовичем. Случилось это в 1820 году, в котором вскоре родился их сын. Мать Фета еще не была разведена со своим первым мужем, потому что бракоразводный процесс затянулся. Она повенчалась с Шеншиным лишь два года спустя после рождения сына. Мальчика, подкупив священника, записали под фамилией Шеншин. До четырнадцати лет Фет считал себя потомственным русским дворянином. Но тут приходит письмо от разгневанного отца Шарлотты-Елизаветы Карла Беккера, который сообщает, что настоящим отцом мальчика является первый муж его дочери — Иоганн Фет. Эти сведения дошли до орловского губернского правления, и оно

учинило следствие, в результате которого определило: считать отрока незаконнорожденным, лишить его не только дворянской фамилии Шеншиных, но и любой другой. Положение мальчика стало отчаянным. В конце концов благодаря хлопотам родителей из Германии опекунами его единогубой сестры Лины была прислана бумага, согласно которой мальчик признался сыном дармштадтского судебного чиновника Иоганна Фета и подданным Германии. Отрок утратил дворянство, лишился привилегий и наследственных прав. Фет воспринял случившееся с ним как подлинную трагедию. Его отчаяние было беспредельным. Он понимал, что отныне вытеснен из русского общества. Само имя «Фет» сделалось для него символом бед и потому «ненавистным»: «Если спросить,— писал он,— как называются все страдания, все горести моей жизни, то я отвечу: имя им — Фет...» В преодолении жизненной катастрофы Фету не могла помочь даже религия, потому что он был убежденным атеистом и не мог в минуты горя прибегнуть к целительной вере. На пороге юности им овладела всепоглощающая идея вернуть дворянское достоинство, во что бы то ни стало стать Шеншиным. Всю сознательную жизнь Фет посвятил борьбе заозвращение своей «настоящей», как он считал, фамилии. При этом даже писание стихов полагал делом второстепенным. Но произошло так, что именно благодаря поэзии много лет спустя он стал гордо именоваться Афанасием Афанасьевичем Шеншиным.

До пятнадцати лет Фет воспитывался дома и получил хорошее образование. В 1835 году его отдали в немецкий пансион Крюммера в г. Верро, где он увлеченно занимался классической филологией и начал писать стихи. После окончания немецкой школы-пансиона Фет в 1838 году поступил на словесное отделение философского факультета Московского университета. Студенческие годы Фета были счастливыми: он входит в круг талантливой молодежи. Среди его друзей — знаменитые впоследствии критик и поэт Аполлон Григорьев, лирик Яков Полонский, историк Сергей Соловьев, публицист Константин Кавелин и др. Но самой яркой страницей в студенческие годы была в биографии Фета братская дружба с Аполлоном Григорьевым. В его родовитом замоскворецком доме Фет прожил несколько лет и наслаждался внесословным общением. В университете Фет изучает историю мировой литературы, читает трактаты немецких философов Шеллинга и Гегеля. Философия влечет его и впоследствии: он проникается учением немецкого философа Шопенгауэра, его книгой «Мир как воля и представление». Но самое главное — он начинает писать стихи, причем относится к этому вполне серьезно. С упоением отдаваясь поэтическому творчеству, Фет не скрывает, что жаждет славы и литературной известности. В 1840 году выходит его первая книга «Лирический пантеон», еще подражательная

и подверженная многим литературным влияниям. Однако на последующие за ней журнальные публикации обратили внимание знатоки, и в целом дебют Фета в поэзии можно назвать вполне успешным. Ранние поэтические опыты Фета были замечены профессором университета С. П. Шевыревым, тоже поэтом, у которого Фет бывает дома, историком и писателем М. П. Погодиным, критиком В. Г. Белинским и даже самим Н. В. Гоголем. Фет в это время печатается в журналах едва ли не противоположной направленности — славянофильском «Москвитянине» и западнических «Отечественных записках». Он равнодушен к политической окраске журналов.

В 1845 году Фет завершает университетское образование. Перед ним открываются широкие литературные возможности, но он решительно избирает другую дорогу. Незадолго до окончания университета он еще надеялся, что станет наследником солидного состояния: его дядя, П. Н. Шеншин, обещал завещать ему 100 тысяч рублей, хранившихся в железном сундуке. В этом случае Фет сразу стал бы обеспеченным человеком. Но после смерти дяди в 1844 году деньги из сундука пропали, и Фет остался не только без дворянских привилегий, но и без средств к существованию. И тогда он решился добыть себе дворянство, вернуть свои законные права на утраченные преимущества. Так Фет сознательно разорвал жизнь и творчество. Этот разрыв касался основ фетовского миросозерцания и определял его поведение. «Насколько в деле свободных искусств,— утверждал Фет,— я мало ценю разум в сравнении с подсознательным инстинктом (вдохновением)... настолько в практической жизни требую разумных оснований, подкрепляемых опытом». С тех пор Фет как бы раздвоился: в жизни он являл собою вполне прозаического офицера, хозяина-помещика, а в поэзии — утонченного лирика, наделенного исключительным чувством красоты и гениальным дарованием.

Стать дворянином легче всего было на военной службе: достаточно было получить первый офицерский чин, который и давал право на дворянское звание. Фет так и поступил. Выполняя свою «бытовую программу», он стал служить унтер-офицером в армии и добровольно заточил себя в глухие закоулки отдаленных губерний. Через год его произвели в офицеры. Фет стал русским гражданином, но главная цель его жизни снова ускользнула от него: по Высочайшему манифесту 1845 года потомственное дворянство давал теперь чин майора (ротмистра в кавалерийских частях, где служил Фет). Он решил не отступать. Потянулись долгие годы военной службы. Восемь лет провел Фет в Херсонской губернии. Именно там разыгрался его трагический роман с дочерью отставного генерала Марией Лазич, девушки образованной, художественно одаренной, прекрасной пианисткой.

Из-за бедности (никакого состояния у Фета не было, а Мария Лазич была бесприданницей), неустроенного быта Фет не

мог жениться, хотя он был влюблён и на его горячее чувство ответила возлюбленная. Фет решает расстаться с ней. Любовная драма усугубилась тем, что Мария Лазич, сознавая тщетность надежд на брак с Фетом, по дошедшему до нас преданию, решила свою судьбу печально и жестоко: она намеренно обронила зажжённую спичку, от которой загорелось ее платье. Трагический отблеск несчастной, безысходной любви и гибели человеческого духа в пламени пожара не однажды озарит жизнь и творчество Фета. Память о скорбном событии сохранилась в его стихотворениях («В душе, измученной годами...», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...», «Когда читала ты мучительные строiki...» и др.).

В 1853 году Фета перевели в гвардию. Его полк теперь расположился в Новгородской губернии. Фет мог бывать в Петербурге. К тому времени он уже издал сборник стихотворений (1850), подготовленный раньше (1847), но из-за недостатка средств и отсутствия прямых связей с издательями вышедший с опозданием на три года. Вследствие близости Петербурга поэтическая деятельность Фета возобновляется. Он много пишет и печатается. Отчасти это происходит потому, что кончилась пора поэтического безвременя, когда стихи никому не были нужны и никого не интересовали. Отчасти же потому, что, бывая в Петербурге, Фет встречается с признанными и влиятельными литераторами — Некрасовым, Тургеневым, Дружининым, Гончаровым, Анненковым, Григоровичем, Боткиным, а позднее с Львом Толстым. Они ценят его стихи и побуждают к творчеству. Благодаря им Фет входит в журнал «Современник». В 1855 году друзья во главе с Тургеневым предлагают ему издать сборник стихотворений, который появился на следующий год. С этого времени Фет — известный поэт и его имя постоянно упоминается в критических статьях. О нем пишут крупнейшие писатели и критики той эпохи. К Фету приходит признание и поэтическая зрелость. Однако и в поэтической сфере на первом месте для Фета стоит не «идеальное», а «материальное». Он надеется на то, что поэтическая деятельность сделает его обеспеченным и даст ему финансовую независимость. По этой причине, вопреки особенностям своего лирического дарования, он готов писать длинные и скучные поэмы, «изготавливать» многочисленные переводы, вызывающие нарекания своим нарочитым буквализмом. Но в собственно лирической сфере Фет достиг несомненных и заслуженных успехов. Военная же карьера преподнесла ему снова неприятный сюрприз: в 1856 году, незадолго до производства Фета в чин майора, был издан новый указ, по которому потомственное дворянство давал чин полковника. Фет понял, что больше испытывать судьбу бесполезно. Надо было выбирать новый путь. Он взял сначала годовой, а затем бессрочный отпуск, уехал за границу, посетил Гер-

манию, Францию, Италию. В 1857 году он удачно женился на Марии Петровне Боткиной, сестре критика В. Боткина, а в следующем году вышел в отставку и поселился в Москве. Женитьба решила все материальные проблемы Фета. И случилось это кстати, потому что если бы Фет остался холостяком, то не мог бы рассчитывать и на литературный заработок: новое «гражданственное» поколение устами Добролюбова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, В. Зайцева и др. решительно отвергло «художественную безыдейность» лирики Фета и взяло за правило издеваться над его стихами, а через несколько лет видный критик демократического круга В. Зайцев назвал поэтическую философию Фета «гусиным миросозерцанием». В 1859 году поэта изгоняют из журнала «Современник». Все это, вместе взятое, побудило Фета круто изменить судьбу.

С 1860 года Фет целиком ушел в хозяйственную деятельность. В Мценском уезде Орловской губернии он купил имение Степановка и «сел» на землю, которой было довольно много — двести десятин. Никаких особых поэтических красот там не было, но зато хорошо родился хлеб. Отныне в конце 1850-х, в 1860-е и 1870-е годы Фет пишет мало стихов и печатает их неохотно. В 1863 году он лишь выпускает к 25-летию своей поэтической деятельности двухтомное собрание стихотворений и почти не выступает со стихами. Его стихи уже не встречают того единодушного сочувствия, каким были отмечены 1850-е годы. Теперь он публикует не стихи, а статьи. Он становится публицистом. Свою настойчивость в достижении дворянского звания и материальных благ Фет отныне пытался объяснить и с эстетической точки зрения. Он утверждал, что истинная культура создавалась и создается дворянами. Он упрекал литераторов из дворянской среды, которые забывали о своих интересах. В период, когда русское общество негодовало по поводу недостаточно радикальной реформы, отменившей позорное крепостное право, Фет нападал на нее за то, что она будто бы недостаточно охраняла права помещиков и лишь усилила распри между дворянами и крестьянами. Словом, в разночинскую эпоху русской истории Фет выказал себя безнадежно запоздалым защитником привилегий дворян-помещиков, требующим, чтобы власть лучше ограждала от всяких посягательств помещичью собственность. Демократическая критика сразу же осудила публицистику Фета за ее социальный эгоизм. Салтыков-Щедрин писал: «Вместе с людьми, спрятавшимися в земные расселины, и г. Фет спрятался в деревню. Там, на досуге, он отчасти пишет романсы, отчасти человеконенавистничает, сперва напишет романс, потом человека ненавистничает; потом опять напишет романс и опять человека ненавистничает». А Дмитрий Минав создал сатирический портрет Фета — прижимистого помещика: «Во время оно/Мы не зневали этих бед./И на работника Семена/Тогда не жаловался Фет». Однако эти сатирические

стрелы мало беспокоили Фета, и он продолжал заниматься хозяйством, считая, что материальный достаток дает ему прочную защиту от окружающего мира, жестокость которого он сполна испытал на себе. Для того чтобы свободно петь свободные песни, нужно быть, утверждал Фет, независимым, а независимость достигается благодаря богатству. Богатство же не падает с неба, а добывается трудом. Следовательно, практическая деятельность — фундамент, на котором только и может расцвести поэзия. Лишь будучи независимым материально, поэт-романтик защищен от мира и может, оставив земные заботы, «на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии». Приняв эти мысли за непрекаемые истины, Фет с присущим ему упорством принял за устройство своего поместного быта. Его энергия, здравый смысл, рассудительность приносят свои плоды — Фет становится богачом, укрупняет свое хозяйство, продает старую усадьбу и покупает новую (имение Воробьевка в Щигровском уезде Курской губернии). В начале 1880-х годов он приобретает дом в Москве. Однако хозяйственные успехи имеют и свои издержки. Круг друзей все более суживается. Фет разрывается в середине 1870-х годов отношения с И. С. Тургеневым. Он общается теперь преимущественно с Львом Толстым, Яковом Полонским, Василием Боткиным, а с конца 1870-х годов и до последних дней с критиком Николаем Страховым, с поэтом и философом Владимиром Соловьевым. В 1880-е годы выходит несколько сборников его стихов под одним и тем же названием — «Вечерние огни». Теперь уже никто не сомневается, что Фет — гениальный поэт. Общения с ним ищут члены царской семьи, которые ценят в нем великого лирика. Особенno наслаждается поэзией Фета великий князь Константин Романов, который не был лишен поэтического дарования и печатал собственные стихи под литерами «К. Р.». У Фета завязывается с великим князем обширная и очень содержательная переписка. В ней, по существу, так или иначе обсуждается вся мировая лирика, начиная с античности и кончая современностью. Именно поэзия приносит Фету наибольшее удовлетворение: за заслуги на поэтическом поприще Александр II распорядился вернуть Фету наследственные права. С 1873 года Фет стал именоваться Шеншиным, оставив прежнюю фамилию в качестве поэтического псевдонима.

Итак, в конце жизни Фет обрел все, чего возжелал: фамилию Шеншин, потомственное дворянство, богатство, камергерское звание и чин тайного советника. Но это не смягчило испытанных в детстве, юности и молодости ударов судьбы, вследствие которых «идеальный мир», как писал Фет, был «разрушен давно». Такова была мзда, заплаченная Фетом за обретенное благополучие. К этому надо добавить и другие обстоятельства. Фет разорвал жизнь и творчество, хотя впоследствии и пытался их соединить. Жизненная, житейская, практическая цель бы-

ла достигнута. Но вместе с ее достижением стало ясно, что теперь как будто и жить незачем. А так как поэзия так и не стала для Фета целью жизни, смыслом и оправданием земного пути, то она не могла «заменить» уже достигнутую социальную цель. В этих условиях Фет остался один на один со своей страстью, со своими болезнями, в особенности с тяжелейшей астмой («томительным дыханием»). Поэзия оказалась не способной ни скрасить его последние дни, ни помочь преодолеть страдания. Ничто не может уже, уверен Фет, устраниТЬ зло и избавить от невыносимых физических мук. Остается лишь добровольная смерть, добровольный уход из жизни. И Фет решился на самоубийство, но, к счастью, не совершил его. 21 ноября 1892 года он отоспал жену и оставил записку: «Не понимаю сознательного приумножения неизбежных страданий. Добровольно иду к неизбежному». По дошедшим сведениям, он схватил стальной стилет, но его успел отнять секретарь. Тогда Фет бросился к буфету, где лежали ножи, но тут его настигла смерть от разрыва сердца. Похоронили Фета в Москве.

Поэтическая система Фета. Мир как красота

Поэтическая деятельность Фета проходит в то время, когда литературе вменяли в обязанность непосредственное вмешательство в повседневную жизнь и ждали от нее разрешения сложных социальных проблем. У Фета человек погружен в природу, но не в историю. Его не занимает жизнь с ее обыденными заботами, бедами, нуждами, общественными битвами, победами и поражениями в них. За отказ писать об исторически злободневных событиях и выражать при этом свою общественную позицию на Фета ополчились молодое поколение, питавшееся статьями Чернышевского, Добролюбова, Писарева, поэзией Некрасова и сатирой поэтов «Искры». При этом нетерпеливые демократы-разночинцы нередко грубо и вульгарно представляли себе отношения между литературой и жизнью. А это часто приводило к тому, что бездарные писатели, эксплуатируя современную тему, поднимались на щит, тогда как талантливые художники подвергались незаслуженным нападкам из-за отсутствия якобы в их творчестве живого общественного содержания. Так или иначе от литературы требовали гражданского участия или, как тогда говорили, «направления». Кумиром тогдашней молодежи, властителем ее дум был Некрасов. Он по праву считался заступником народа. Фет был постоянным примером другого рода.

Конечно, далеко не все современники держались той точки зрения, что поэзия Фета совершенно чужда жизни и «оторвана» от действительности. Лирику Фета ценили и наслаждались ею Тургенев и Л. Толстой, Тютчев и Достоевский, Некрасов и

Салтыков-Щедрин и многие другие писатели, отдавая себе ясный отчет в ее огромном значении именно для действительной жизни. Они понимали, что Фет сказал новое слово в русской поэзии и в поэзии вообще, явившись со своей оригинальной эстетической и жизненной системой ценностей. Нет сомнения, что Фет раздвинул границы поэзии и благодаря этому встал в ряд с Державиным и Жуковским, Пушкиным и Баратынским, Лермонтовым и Тютчевым. «Оторвавшийся», по мнению молодого поколения, от реальной жизни поэт избрал предметом своей лирики именно действительность в ее сгущенных до мгновения и предельно наполненных проявлениях. Он передал эти жизненные мгновения как явления Красоты, как непосредственные озарения идеала прекрасного.

Фет не видел ни в тогдашнем обществе, ни в устройстве земного мира идеала Красоты и совершенства. По мысли Фета, мир устроен так, что «соловьи клюют бабочек». Но это не значит, что красоты и идеала совсем нет. Напротив, поэт был уверен и убежден в их безграничности, беспредельности и вечности.

Объясняя свое понимание искусства, Фет писал: «Мир во всех своих частях равно прекрасен. Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые ее не сознают...» Кто же может найти красоту, чтобы ее запечатлеть? Только поэт, только художник. Тут Фет был согласен с Л. Толстым, который писал: «Я художник, и вся моя жизнь проходит в том, чтобы искать красоту». Именно в этом смысле поэт говорил, что художник — «раб своего искусства».

Хотя жизнь рождает красоту каждую минуту, но потом она (красота) ускользает, исчезает. Красота и гармония появляются лишь на мгновение, и это мгновение надо ловить. Фет в духе Гёте говорит: «Остановись, мгновение, ты прекрасно!» Остановить мгновение под силу только поэту, наделенному даром могущественного слова.

Стало быть, цель поэта, цель поэзии, цель искусства состоит в том, чтобы найти в действительности, в реальной жизни прекрасное мгновение, «остановить» его мысленно и чувственно, закрепить в своей душе и затем запечатлеть в слове, в искусстве, дав ему вечную жизнь. Ради чего? Ради того, чтобы украсить или приукрасить жизнь? налюбоваться своим словом или своим поэтическим даром? погрузиться в чистые сферы эстетики? Вовсе нет. «...Спрашивается,— задавал вопрос Фет,— какую же пользу, кроме общей со всеми другими организмами, извлекает человек из области красоты? Целый мир искусств свидетельствует о том, что человек, помимо всякой вещественной пользы, ищет в красоте на свою потребу чего-то другого».

Фет имел в виду не одни только духовные потребности и запросы, но и нечто большее. Он сказал о своих заветных душах и желаниях в стихотворении **«Одним толчком согнать ладью живую...»** (1887).

Из этого стихотворения видно, что Фет, якобы бегущий от людского общества с его суетой, корыстью, злобой, якобы презирающий реальную обыкновенную жизнь, стремится добить красоту, воплотить ее в образном слове и передать ее в блеске совершенной художественной формы. Та жизнь, в которую погружены его современники,— «тосклиwyй сон», в котором не ощутимы ни ее трепет, ни ее «вздох», ни ее дыхание. Никакая другая жизнь неведома еле бьющимся «бестрепетным сердцам». И Фет хочет, чтобы люди могли «подняться в жизнь иную», жизнь гармоничную, прекрасную, идеальную, наполненную и насыщенную содержанием. В ту лучшую земную жизнь, которой она может быть и весть о которой несет «ветр с цветущих берегов». Об этой жизни мечталось многим поколениям, и такая мечта составляла «сладость тайных мук». Она еще «чужая», но благодаря слову поэта, способному «усилить бой бесстрепетных сердец», может стать «своей» и «родной».

Фет употребляет в этой декларации высокие и суровые слова. Его строка «Усилить бой бестрепетных сердец» явно напоминает пушкинскую поэтическую формулу «Глаголом жги сердца людей!». Идея Фета и состояла в том, чтобы запечатлеть в слове чувственно-прекрасный лик гармонического мира, расшевелить равнодушные сердца явлением красоты, возбудить к ней порыв и таким путем повести род людской в царство идеала. Вот в чем для Фета заключается миссия поэта, его избранность и его награда — «его и признак и венец!». Призвание искусства состоит в пересоздании, в преображении мира посредством явления Красоты.

Это означает, что лирика Фета обладает бесспорным общественным содержанием и что поэт ставит перед собой грандиозные творческие задачи всемирного значения, «лирическая дерзость» решения которых под стать Шекспиру и Гёте, Пушкину и Тютчеву. Отринув социально-враждебный мир, ту самую ненавистную социальность, которая изуродовала его судьбу, поэт ищет красоту везде — в высших и чистых сферах духовных проявлений людей, в природе, в любви, в «вечных» чувствах и переживаниях.

Помимо того что красота вездесуща и мгновенна, она является первоосновой жизни, мироздания, бытия, силой, свойственной самой жизни, самому бытию. У Фета красота — понятие не эстетическое, а бытийное. Красота — такое качество бытия, которое обладает творческой мощью и способно преобразовать самое это бытие, жизнь, мироздание, человека: смертного она делает бессмертным, временное она превращает в вечное, земному дает достоинство божественного. Красота способна породить:

Целый мир от красоты,
От велика и до мала...

Фет передает красоте функции Бога. В его представлении Бог, поэт, любовь, природа, искусство — разные проявления одной и той же творческой силы красоты. Именно красота сообщает свою созидательную способность Богу и поэту, которые выступают ее порождениями и помощниками в преобразующем мир акте.

Наперекор безобразию общественной жизни Фет создает утопию мира как красоты и упорно ее держится. На этой почве возникает общность Фета с Достоевским, сказавшим веющие слова о том, что красота спасет мир, а мир спасется красотой. Их надо понимать в том смысле, что стремление к красоте, привлечение к ней — вызов бытующему несовершенству, а сама красота — любовная сила, способная поднять человека ввысь и преобразить его. Красота, в которой заключена подлинная жизнь, уносит душу в область «высочайшего блаженства»:

Я загораюсь и горю,
Я порываюсь и парю...

Это стремление возникает в душе поэта всякий раз, когда он встревожен поэзией, музыкой, пластикой. В стихотворении «Певице» звуки завораживают, уносят от бренной земли в заповедную «звенящую даль».

В лирике Фет обращен к изначальной гармонии и красоте, единству с мировым целым. «Жизнь,— писал он,— есть гармоническое слияние противоположностей и постоянной между ними борьбы: добрый злодей, гениальный безумец, тающий лед». Фетовская «звенящая даль», «жизнь иная» расположены по сию сторону бытия. Предназначение художника и состоит в том, чтобы увидеть их в самых простых, обычных явлениях и воспроизвести.

Поэт и поэтическое слово в эстетической системе Фета

Красота, как известно, вечна и мгновенна. Она вечна, поскольку является свойством бытия, но проявляется в мгновенных отблесках, вспышках и озарениях. Для того чтобы эти мгновенные отблески, вспышки и озарения красоты тоже обрели вечность, их нужно воплотить, запечатлеть в искусстве. В поэзии это трудное и благородное дело выполняют избранные люди — поэты. Их называли «сынами гармонии», «божественными избранниками», потому что они, являясь полномочными послами гармонии, возвещали о ней и были призваны к поэтическому подвигу самим Богом. У Фета и Бог, и поэт творят по велению красоты, и в этом смысле они равны. Поэта избирает красота, которой он служит. И поэт обязан преданно и верно, как рыцарь или как раб, служить ей. «Художнику,— не уставал повторять Фет,— дорога только одна сторона предметов: их

красота». Задача поэта — найти, увидеть, очистить от всего постороннего, выразить и закрепить красоту в слове.

Жуковский в стихотворении «Невыразимое» писал о том, что «живое», т. е. богатую и разнообразную жизнь природы, нельзя передать словом, что наш язык не имеет перед ее творческой силой, что творчество поэта — «бледный и несовершенный слепок творчества «природного художника», т. е. самого Творца» (в соответствии с романтической традицией Жуковский понимает природу как произведение Создателя и видит в ней Его присутствие). Замысел поэта, сетует Жуковский, не может быть в совершенстве воплощен. Земной язык поэта не сравним с божественным языком природы. Поскольку поэт не может в слове выразить все, что чувствует, то ему ничего другого не остается, как молча быть поэтом, храня «необъятное» невыразимое в своей душе: «И лишь молчание понятно говорит...»

О мотиве невыразимого писал в стихотворении «Silentium!» и почитаемый Фетом Тютчев. Он тоже призывал поэта к молчанию («Молчи, скрывайся и тай/И чувства и мечты свои...») по той причине, что поэту не удастся передать «другому» «целый мир» своей души.

Для Фета, как и для Пушкина, проблемы невыразимости стиля не существует, но есть тема, к которой поэт возвращался неоднократно. В программном стихотворении «Как беден наш язык! —/Хочу и не могу...» (1887) Фет полемически включается в поэтический диалог романтиков.

Стихотворение отчетливо разделено на две части.

В первой поэтическая идея излагается устами «мудреца». «Как беден наш язык!» — в этих словах Фет воспроизводит «чужое» мнение, характерное для романтической традиции и близкое, как уже было отмечено в литературе, тютчевскому «Silentium!». Тютчев утверждал, что посредством слова нельзя передать свои сокровенные мысли никому «другому». Но, по мысли Фета, «мудрец» напрасно «клонит голову мастишую» «пред этой ложью роковою», перед этим заблуждением ума.

Во второй части Фет говорит от лица «поэта» и выражает свою точку зрения, попутно опровергая мысли Жуковского в стихотворении «Невыразимое». Эта часть начинается с противопоставления «поэта» «мудрецу» — «Лишь у тебя, поэт...». «Поэт» ставится выше «мудреца», а слово — выше философской мысли:

...крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах...

Жуковский утверждал, что невозможно «прекрасное в полете удержать», как невозможно передать словом жизнь сердца. Наполненная поэзией душа устремляется ввысь, но, не вопло-

щенная в слове, на земле она обречена на молчание. У Фета поэзия и поэт обладают безграничной властью и над природой («трав неясный запах»), и над духовной («темный бред души») жизнью. В противовес Жуковскому душа только тогда и устремляется в бесконечную жизнь, когда она выражена и закреплена в «крылатом слова звуке». Лишь воплощенная в слове, она «для безбрежного» покидает «скудный дол», т. е. землю, обретая вечность.

Романтическая идея невыразимого объявляется ложной и заменяется идеей принципиально выразимого. Красота, избирая поэта для своего воплощения, наделяет его словом, способным навечно закрепить свой образ, сделать его ясным, точным, пластичным, совершенным и гармоничным. Слово поэта сравнивается с летящим «за облака» орлом — атрибутом верховного бога Юпитера. Следовательно, ему придана божественная и магическая власть над всеми предметами и явлениями, подлежащими выражению. Фет не согласен ни с Жуковским, ни с Тютчевым: один из них склоняется перед божественным языком «дивной природы», другой — перед языком философской мысли. Фет возвышает слово поэта над этими языками. Ни «божественная душа» природы, ни философская мысль, перед которыми благоговели романтики, бессильны запечатлеть «и темный бред души, и трав неясный запах». Лишь слово поэта способно придать им законченную форму и удержать в полете, подобно тому как орел Юпитера держит «сноп молний... мгновенный в верных лапах».

Романтики считали слово косным материалом, омертвляющим живое, подвижное, неясное, неуловимое, невыразимое, потому что в нем силен рациональный компонент. Фет понял, что именно смысловое начало в соединении с другими (звуковым, например) не убивает предмет или явление, а делает его зорким, пластичным, точным и выразительным. Невыразимое благодаря слову поддается выражению.

Вследствие этого в поэзии Фета нужно различать предмет поэтического выражения и само поэтическое выражение. Предмет поэтического выражения, например душевная жизнь, у Фета часто очень сложен, полон таинственности, тонок и трудноуловим, тогда как поэтически он выражен в ясной, определенной, большей частью законченной словесной и образной форме. Стиль Фета направлен к тому, чтобы передать чувство, переживание или душевное состояние рационально, конкретно и точно, в зорких и звуковых образах, передающих реальные детали обстановки, черты портрета и приметы пейзажа. В целом Фет-поэт несклонен завораживать стихом в отличие от его предшественника Жуковского или его поэтического потомка Блока. И хотя он ценил в поэзии «музыку», звук и писал:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей;

Что не выскажешь словами —
Звуком на душу навей,—

в его поэтической системе преимущество отдано лирическому высказыванию словами. Звуки не самодовлеющая область творчества, а свойство, присущее красоте, у которой общие «мелодии» и общий ритм с простыми «мелодиями» и жизненным ритмом природы и человека. Не случайно романсы Фета, по свидетельству Салтыкова-Щедрина, распевала вся Россия.

Чтобы запечатлеть прекрасное, писал Фет в программной статье **«О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859)**, поэту недостаточно лишь бессознательно испытывать чувство красоты и наслаждаться красотой окружающей действительности. Фет настаивает на особом, зорком взгляде поэта на мир: «Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих форм,— он еще не поэт». Для поэта необходимо точное и осознанное представление о формах, в которых живет красота. Но и этого мало.

Красота должна быть очищена от всех посторонних наслаждений, в том числе и субъективных чувств, настроений и переживаний поэта. Иначе говоря, в преображении и увековечении красоты действительного мира участвует весь человек, все его интеллектуальные и чувственные силы — и разум, и обоняние, и вкус, и пластика, и чувство звука и ритма. Значит, избирательность по отношению к предмету поэзии сочетается с универсальностью способностей поэта, направленных на выражение красоты. Это означает также, что каждое стихотворение, чему бы оно ни было посвящено, созидает «весь Фет», лирика которого не поддается делению на «пейзажную», «любовную», «философскую» и т. п. Но такому делению не поддается и эмоциональное состояние лирического «я» поэзии Фета. Это лирическое «я» не обладает ни социальной, ни культурной, ни бытовой, ни конкретно-психологической определенностью. В стихах Фета нет его внутренней биографии. Конечно, читая стихи Фета, можно сказать, что это человек, любящий природу, искусство, обладающий поэтическим даром, наблюдательный, чуткий к красоте в ее самых обыденных проявлениях. Но это и все. Никаких других конкретно-психологических, социальных, культурно-бытовых и биографических примет обнаружить нельзя. А это свидетельствует о том, что Фет обходится без лирического героя, который ему совершенно не нужен.

Лирика 1840—1850-х годов

Все эти принципы и легли в основу фетовской лирики.

Ранний Фет обращается к антологической лирике, воссозидающей и стилизующей мировоззрение человека Древней Греции или Древнего Рима. Его привлекает гармония и соразмерность, пластическое совершенство античных форм. О характе-

ре поэтического воплощения красоты в антологической лирике Фета можно судить по знаменитому стихотворению «Диана» (1847).

Когда Фет писал свое стихотворение, мода на «неистовый романтизм» уже прошла. Романтическую «бурю страстей» в стихотворении сменили простота, созерцательность, простодушие тона, величавость, возвышенность и гармоническая уравновешенность стиля, пластичность и статуарность изображения. И это, конечно, не случайно: предметом созерцания становится статуя богини Дианы. Современники были поражены неожиданностью стихотворения, в котором словно воскресла античность. Критик В. Боткин услышал в стихотворении «эхо исчезнувшего», невозвратного языческого мира» и увидел в нем «идеальный, воздушный образ строгой, девственной Дианы». В литературе о Фете уже замечено, что «эхо», о котором писал В. Боткин, слышится благодаря строгим интонациямalexандрийского стиха и выверенному подбору эпитетов.

В чем красота статуи, ставшей предметом лирики Фета, и в чем совершенство стихотворения? Фет пытается передать облик юной богини через описание мраморной статуи. Диана изображена безжизненной и неподвижной («С продолговатыми, бесцветными очами») и одновременно живой («Высоко поднялось открытое чело»). Фет соединяет несоединимое — мертвое и живое: «Внимала чуткая и каменная дева». Казалось, поэт не может решить — статуя богини или сама богиня в неподвижной позе перед ним. «Но ветер на заре между листов проник,—/ Качнулся на воде богини ясный лик». И внезапно Диана оживает в воображении поэта, вместе с ней возвращаются к жизни Рим, Тибр, весь античный мир. Но это впечатление обманчиво: богиня не ожила, перед поэтом «белел» «мрамор недвигимый».

Сюжет стихотворения построен на том, что неподвижная статуя таит жизнь. Поэт понял мысль древнего скульптора — дать жизнь мертвому, сообщить движение застывшему. Он погрузился в предмет, дал его описание и отказался от выражения собственных эмоций, употребив эпитеты, точно и ясно передающие облик «девы». Большинство из них указывает на свойства статуи («округлые черты», «с продолговатыми, бесцветными очами», «открытое чело», «каменная дева», «ясный лик», «молочной белизной»), а не на чувства поэта, вызванные ее созерцанием. Следовательно, Фет нарисовал объективную картину. Но она была бы только фотографией, если бы поэт не уловил желание скульптора вдохнуть жизнь в застывшую богиню. На помощь скульптору и поэту приходит сама природа, давая щедрую пищу воображению. Статуя на миг оживает и снова превращается в мрамор. Значит, древний художник знал о преобразующей силе красоты. Об этой силе знает и Фет, потому что он создал прекрасное стихотворение, в котором пла-

стически выражена творческая мощь искусства, которая проявляется хотя бы в том, что трудно уловить миг, когда камень становится живым, а затем снова неподвижно замирает и «застывает в выразительной немоте». С помощью пластики грань между движением и покоем на мгновение исчезает и вновь восстанавливается, и это впечатление сохраняется навечно, создавая образ красоты, наглядно, зримо преобразующей мир.

То же преклонение перед красотой, перед неисчерпаемостью мира и духовным богатством человека, та же ясность, точность, зримость и свежесть описаний, принадлежащая как бы только что родившемуся, словно впервые увидевшему свет поэту, свойственна и другим стихотворениям Фета. При этом он испытывает искренний восторг перед мощью красоты, который всегда остается преимущественным состоянием его лирического «я».

В стихотворении **«Я пришел к тебе с приветом...»** (1843) Фета переполняет стихийное чувство жизни. От воскресшей, проснувшейся природы оно переливается в душу человека, которая открывается навстречу солнцу, свету, лесу и каждой ветке, каждому листу. Он с радостью делится своим восторгом с дорогим ему существом, и его душа полна добра и любви:

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова...

Пробуждение природы — пробуждение жизни и, стало быть, всех духовных сил человека, которые расцветают. И в этот миг к поэту слетает вдохновение:

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь,— но только песня зреет.

Первоначально Фет и не думал, казалось бы, касаться творчества. Он лишь перечислял ясные и простые, всем знакомые приметы зарождения нового дня: «солнце встало», «горячим светом по листам затрепетало», «лес проснулся,/Весь проснулся, веткой каждой,/Каждой птицей встрепенулся/И весенней полон жаждой». Но восторг все расширяется, и поэт от природы обращается к душе («Что душа все так же счастью/И тебе служить готова...»). Затем следует неожиданный, но уже подготовленный и психологически верный переход к поэзии. Когда душа наполнена восторгом и счастьем, она не может не воспеть красоту и жизненную силу бытия. Признаки рождающегося дня не только множатся и охватывают собой другие, кроме природной, области, но и нарастают, интонация становится нетерпеливой, поэт не может сдержать чувства красоты

и счастья (четырежды Фет повторяет слово «рассказать»), и на конец жажда «рассказать» о красоте жизни находит разрешение в последней строфе. И так случается всегда, когда природа дарует человеку чувство красоты и гармонии. В эти трогательные, святые минуты человек готов любить Вселенную и каждое существо. Любовь как бы растворена в воздухе и ощущима, внятна чуткому сердцу. Переполненный восторгом от красоты, поэт стремится остановить мгновение и запечатлеть его в слове, в песне, дать новую и вечную жизнь, чтобы все могли пережить то, что пережил он.

Та же мысль, но по-иному выражена в стихотворении **«Еще майская ночь» (1857)**.

Здесь чувство Фета выходит наружу, и он не может скрыть своего восторга от наслаждения красотой ночи (**«Благодарю, родной полночный край!»**). Вырвавшаяся «из царства льдов, из царства вьюг и снега» на могучий весенний простор природа охватывает душу неожиданными, казалось бы, чувствами:

Какая ночь! Все звезды до единой
Тепло и кротко в душу смотрят вновь,
И в воздухе за трелью соловьиной
Разносится тревога и любовь.

Лев Толстой, прочитав эти строки и испытав огромное душевное волнение, воскликнул: «И откуда у этого добродушного и толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов?» И снова, как и в предыдущем стихотворении, наслаждение красотой природы предвещает не только будущие жизненные радости, но и вспышку творческих сил. **«Невольная песня»** — точное определение поэтического порыва, поэтического вдохновения. Песня не зависит от воли певца, потому что душевые силы его при виде красоты расцвели, и красота повелевает ему петь.

Восторг Фета перед красотой часто предстает как один возглас. Поэт, захлебываясь от вдохновляющих его чувств, просто называет в перечне признаки явления. Но эти перечисления не произвольны. В конце концов они складываются в единую и цельную картину, как, например, в одном из **«безлагольных»** стихотворений **«Это утро, радость эта...» (1881)**.

Хотя стихотворение написано в позднюю пору творчества, оно характерно для поэтической манеры Фета 1850-х годов. В нем встречаются типичные приметы весны, названные ясно и отчетливо: «мощь и дня и света», «синий свод», «птицы», «говор вод», «зори без затменья», «мгла и жар постели», «эта дробь и эти трели» и др. Фет видит все (небо, горы, долы, ивы и березы, мошек и пчел) и слышит все (крики птиц, трели соловья, вздох ночной селенья). Его картина, в которой, казалось бы, прихотливо, капризно называются приметы весны, на самом деле имеет довольно строгий порядок. Она охватывает сут-

ки — от раннего утра до ночи. В заключительной, третьей строфе поэт сводит приметы воедино. Интонация перечисления нарастает и достигает своего апогея в заключительном стихе: «Это всё — весна». Однако Фет воссоздает не только образ ранней весны, но и ликующее состояние души — весну в своей душе. Но этот восторг от воскресшей к жизни природы неотделим от нее самой.

В этом состоит одна из особенностей фетовского чувства природы. Тютчев, например, как и Фет, тоже весь обращен к природе. Но для Тютчева природа — загадка. Через природные образы он пробивается к ее сущности, к законам мироздания. Для того чтобы постичь эти законы, Тютчев рассекает природу на видимую и таинственную, на покров и безду, на день и ночь. Сущность природы для Тютчева в том, что недоступно, что лежит за поверхностью явления, в заповедной темноте, на которую набросил яркие краски светлый день. День — покров тайны, но не сама тайна. Для Фета все иначе. Тайна заключена в зримой поверхности, которая в любое время обворожительна. Нет тайны за пределами дня и ночи. Они и есть сущность природы. Именно видимость, непосредственно представшая нашим глазам, нашему слуху, нашему обонянию, нашим чувствам, есть тайна природы, ее сущность, ее глубина. За видимыми природными явлениями нет ничего, и они ничего не скрывают. Поэтому ночь у Фета не освобожденный от покрова дня хаос, а гармония мира, освещенная звездами, обнажающими светлый строй мироздания. Природа у Фета всегда сияет, радуется, трепещет (одно из любимых чисто фетовских слов, как и слово «дрожит»). В ней, даже когда пасмурно, когда идет дождь или падает снег, все полно жизни:

Ночь светла, мороз сияет,
Выходи — снежок хрустит...

Человек у Фета в слитном восторге с природой пронзительно, до охватывающего его содрогания переживает восхищение от красоты, величия жизненности мироздания. Все нахлынувшие на него чувства Фет передает через ясные и точные приметы, но такими приметами могут быть и почувствованные колебания воздуха, и дрожание звезд, и игра света, и трепет листьев, и отблески тени, и отражения и переливы красок. Лирическое «я» отзыается на тонкие изменения в природе. Однако при этом нужно помнить, что слово Фета, передавая такие изменения, само остается прозрачным и объективным: оно схватывает и закрепляет то, что происходит в самой природе.

Нередко в лирике Фета человек сливается не только с окружающей его природой, но и с мирозданием, с космосом. При этом космос пронизывает человека, а человек становится его частью. Поэтому у Фета часто наблюдается переход от картин

природы к космическим картинам, в состав которых включена Земля с ее живым дыханием.

В стихотворении «**Заря прощается с землею...**» (1858) приход ночи и осени («ложится пар на дне долин», «лес, покрытый мглою», «незаметно потухают/Лучи и гаснут наконец!»/С какою негой в них купают/Деревья пышный свой венец!», «тень растет») совмещается с романтической мыслью о «жизни двойной», которую рано чувствуют и деревья, погружающиеся во мглу, и человек, созерцающий их.

Когда поэт видит красоту и когда она захватывает в плен его сердце, то кажется, что на свете нет ничего, кроме нее, что нет конца счастью и нет конца самой жизни. То же самое касается любви. Все суетное пропадает, и остается только красота, любовь и жизнь. Эти мгновения полного, всепоглощающего наслаждения природой, любовью, жизнью Фет передавал с исключительной поэтической силой.

В одном из лучших романсов «**На заре ты ее не буди...**» (1842) Фет написал о бережном сохранении тишины, которая сторожит сладкий сон девушки. Во сне еще не нарушена грань между гармонией и тревогой, хотя она зыбка и непрочна. Фет наблюдает едва уловимое состояние, когда любовь предчувствуется и уже готова прийти («И чем ярче играла луна,/И чем громче свистал соловей,/Все бледней становилась она,/Сердце билось больней и больней»), но пока еще не охватила своими муками и страданием жаждущее сердце. Все признаки свидетельствуют о том, что «высокая болезнь», как сказал о любви другой великий поэт, вот-вот наступит:

И подушка ее горяча,
И горяч утомительный сон...

Вот это пограничное тревожное состояние между предвестием любви и вспыхнувшим чувством, которое трудно уловить, а еще труднее выразить, Фет передает оять-таки через зриимые, обыденные предметы и явления (заря, сон, подушка, отражение солнечного утра на лице, косы, тучи, луна, соловей). Он употребляет, пожалуй, только одно высокое слово — «ланицы», служащее для того, чтобы запечатлеть непорочное, чистое и целомудренное чувство.

Продолжая темы стихотворений 1840—1850-х годов, Фет и в стихотворениях 1870—1880-х годов писал о той же безграничной любви, готовый откликнуться на ее зов. В стихотворении «**Сияла ночь. Луной был полон сад...**» (1877) тонко намечены параллели между светом, звуками и душами возлюбленных. Все постороннее, мешающее полному проявлению чувства, исчезает. Остаются только ночь, луна, музыка и любовь. Эта охваченность любовью обоих сердец пронизывает стихотворение, в котором строки повторяются вновь и вновь («Что ты одна — любовь, что нет любви иной» — «Что ты одна —

вся жизнь, что ты одна — любовь», «И так хотелось жить» — «А жизни нет конца», «Тебя любить, обнять и плакать над тобой!»). Минуты любви остались в душе влюбленного на долгие годы. Их не могли изгладить из памяти ни разлука, ни обстоятельства, ни «томительные и скучные» дни. И теперь, спустя много лет, голос возлюбленной все звучит в душе влюбленного поэта, и кажется, что на всем белом свете нет ничего, кроме этих рыдающих звуков, этого голоса и желания любить.

Из всего этого видно, что наслаждение даром любви равноправно наслаждению жизнью и красотой.

С течением времени способность Фета к любви не остыла и не ослабела, хотя, конечно, он осознавал, что его «весенний день» «давно угас». В романсе **«Еще одно забывчивое слово...»** (1884) он писал о том, что готов ответить на «одно забывчивое слово» и «один случайный полуздох» — «И буду я опять у этих ног». Но теперь к чувству безграничной любви примешивается сознание страха смерти. Любовь и влечет, и страшит поэта. В этих противоречиях застывает мысль Фета.

Сказав о том, что представление о Фете как певце неуловимого и смутного, тонкого и неясного нуждается в поправке, нельзя, конечно, отрицать, что передко Фет осознает красоту в предчувствиях и предощущениях, схватывая мимолетные перемены в природе или в человеческой душе. Чтобы их выразить, он напрягает слух, зрение, обоняние, обращается к чувственным способностям человека (**«Посмотри...»**, **«Слышишь...»**) и возбуждает их. Тогда он «чуяет» «запах», «слышит» «шепот», улавливает прекрасное в колебании воздуха. Чтобы передать эти проявления красоты, Фет, по-прежнему используя точные и зримые детали, рассыпает их в стихотворении как бы случайно, давая повод думать, что случайность и произвольность примет не столько свойство самой природы или душевной жизни, сколько качество его стиля. Между тем большинство подобных стихотворений имеет продуманную и стройную композицию, а прихотливость различных признаков — удачный способ выразить объективные, присущие самим созерцаемым явлениям или предметам и заложенные в них изменчивость и сложность.

Например, в стихотворении **«Я жду... Соловьевое эхо...»** (1842) нарисована ситуация любовного свидания. Поэт трижды начинает строфы со слов «Я жду...». Он включает все органы чувств, чтобы передать картину трепетного ожидания возлюбленной. Он слышит «соловьевое эхо», но перед его взором предстает «блестящая река», внезапно он видит «траву при луне в бриллиантах». Дальше он замечает, что «на тмине горят светляки». Потом он видит «темно-синее небо», «звезды» и тут же прислушивается к себе: «Я слышу биение сердца/И трепет в руках и в ногах». Наконец, он ощутил, как «повеяло с юга».

Ему стало «тепло... стоять и идти». Чувствами охвачено все больше и больше явлений и предметов, мир расширяется, но расширяется произвольно: никакой упорядоченности нет в том, как поэт созерцает мир. Он не смотрит сначала себе под ноги, потом на небо, потом в даль, не включает сначала слух, а затем зрение. Он воспринимает мир всем существом и сразу, весь, но в отдельных, выхваченных деталях. И тут вдруг оказывается, что внезапно увиденное падение звезды («Звезда покатилась на запад...») отодвигает мысль о любовном свидании и обращает ее к новой ситуации: «Прости, золотая, прости!..» Прежняя ситуация на время забыта, начавший развиваться сюжет оборван, остановлен, но картина закончена: красота весенней ночной природы, ее живое богатство, ее трепет передаются влюбленному, и он наполняется восторгом. Его наслаждение красотой и передается поэтом завершающим восклицанием.

Между тем современники часто упрекали Фета в недосказанности или в случайности нарисованных им картин и деталей. Пародисты на все лады издевались, например, над еще одним «безглагольным» стихотворением **«Шепот, робкое дыханье...»** (1850). Они переставляли строфы и доказывали этой операцией, что его можно читать с начала до конца, с конца до начала, с середины в любую сторону, но добраться до мысли — тщетные, напрасные усилия.

Между тем знаменитое стихотворение совершенно по композиции.

В его основу положен вполне объективный момент — изменение весеннего дня в течение полусуток: от позднего вечера и до утренней зары. Сначала природа засыпает: «Шепот, робкое дыханье...», «Серебро и колыханье/Сонного ручья...». Вечером, когда все успокаивается, заводит свою песнь соловей: «Трели соловья...». Затем ночь: «Свет ночной,очные тени,/Тени без конца,/Ряд волшебных изменений/Милого лица...». Но если вечерние признаки названы прямо, то ночью объективные, явные признаки исчезают, наступает время таинства, ночной мистерии, когда все преображается, когда в природе наступает перерождение, не поддающееся точному истолкованию и объяснению, потому все признаки становятся неуловимыми и изменчивыми. И вот ночная мистерия («Ряд волшебных изменений...») разрешается рождением нового утра: «В дымных тучках пурпур розы,/Отблеск янтаря,/И лобзания, и слезы,/И заря, заря!..». Утренняя заря принимает цветовые очертания — красного, пурпурного («пурпур розы») и янтарного, желтого («отблеск янтаря»). Те же цвета несет в себе и утренняя заря.

Цвет в стихотворении становится символом нового прекрасного дня: как известно, роза в поэзии — метафорическое обозначение рождающейся или родившейся красоты.

Таким образом, в стихотворении дан динамичный переход от тусклого, матового цвета («серебро... ручья») к магическому

темному и неопределенному ночному («свет ночной, ночные тени»), затем к зарождающемуся утреннему, пурпурному и янтарному, выходящему из «дымных тучек» — «пурпур розы,/Отблеск янтаря...» и, наконец, к появляющемуся на свет во всей новой блестящей красоте — «И заря, заря!..».

Роза в поэзии, однако, цвет не только красоты, но и неразделенной любви. И потому рождение нового дня — это одновременно и рождение любви в ее красоте («И лобзания, и слезы...»). Постепенно и «милое лицо» подвергается преображению, «волшебным изменениям». Вспыхивает любовь, и ночное свидание приносит счастье и сладкие страдания («И лобзания, и слезы...»). Долгая, на всю ночь дарованная встреча и сердечная близость завершаются несказанным восторгом, экстазом, в котором выражено уже нечто большее, чем апогей любовных чувств. Здесь торжествует, наслаждаясь прекрасным зрелищем, душа («И заря, заря!..»), празднуя свой расцвет и распахнувшись навстречу полной, насыщенной жизни. Этим последним лирическим вздохом Фет скрепляет и время свидания, и нарастающее душевное волнение. Стихотворение кончается на самой высшей точке лирического переживания. Состояние влюбленности прошло ряд мгновений, вылилось в охватившее всего поэта чувство любви, но переросло и его, и поэт переполнен невозможным восторгом.

Таким образом, смысловая «неясность» стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» в частности и поэзии Фета вообще во многом мнимая, потому что душевые и духовные процессы часто протекают бессознательно, иррационально, алогично. И Фет признается, что он не понимает их логику, их смысл: «Я думал... не помню, что думал», «Я не знаю...», хотя значительно чаще он все видит, все слышит, все знает и все понимает. Иногда в стихотворениях звучит неопределенное начало: «Какие-то носятся звуки...», «Прозвучало над ясной рекою,/Прозвенело в померкшем лугу,/Прокатилось над рощей немою,/Засветилось на том берегу».

Современники язвительно смеялись над логикой метафорических сцеплений Фета, который опускал важные «сюжетные» моменты. Например, в стихотворении **«Облаком волнистым...»** неясно, кого скрывает поднявшаяся «пыль» — «конного» или «пешего», а потом, когда пыль улеглась, взору открывается «всадник» на «лихом коне». И тут следует как будто бы неоправданный и резкий эмоциональный скачок, неожиданно возникшее новое переживание:

Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

Главное слово — «разлука» — так и не произнесено. Между картиной и чувством разлуки, испытываемым поэтом, нет связующих звеньев, нет плавного перехода от описания к чувству.

Между тем логика чувства вполне очевидна и психологически верна: поэт тоскует в разлуке о своем далеком друге, и, когда видит путника, ему хочется, чтобы тот оказался этим другом.

Фет воссоздает в своих стихах жизнь души, словно бы растворенную в воздухе. В стихотворении «**Кот поет, глаза прищуря...**» спокойная идиллия уютного дома («Кот поет, глаза прищуря, / Мальчик дремлет на ковре...») противостоит буре и ветру «на дворе», беспокойству, буйству природы. Но внезапно идиллия разрушается: мальчика принуждают спрятать игрушки, встать и лечь в постель, чтобы спать. Стихотворение представляет собой композиционное кольцо, в котором, казалось бы, все повторилось. Кот по-прежнему «поет», по-прежнему бунтует природа, но мальчик уже не участвует ни в той буре, какая разыгралась на дворе, ни в той умиротворенной обстановке, какая царит в доме. Это умение Фета передать настроение, радость и горе неприхотливым сюжетом, намеком сразу почувствовал как отличительную черту его дарования Ап. Григорьев. «Помню, — писал Фет в своих воспоминаниях, — в какое восхищение приводило его маленькое стихотворение «Кот поет, глаза прищуря...», над которым он только воскликнул: “Боже мой, какой счастливец этот кот и какой несчастный мальчик!”»

Порою восприятие Фета чрезвычайно субъективно, капризно и прихотливо. В стихотворении «**Сосны**» среди всех деревьев, которые у Фета «очеловечены» (клены девственные, березы плачущие) и которые знают расцвет и смерть, угасание и возрождение, а потому наполнены жизнью, одни лишь сосны, остающиеся вечно зелеными во все времена года, никогда не изменяются, всегда остаются как будто безжизненными («не знают трепета, не шепчут, не вздыхают...»), трезвыми, холодными и надменными. Весной они напоминают зиму, а зимой — весну. Сосны у Фета — аномалия природы, нарушение законов бытия и в этом качестве противоположны живой жизни. Их удел в природе и среди деревьев — «пугать иные поколенья».

Поэтическая картина во многих стихотворениях Фета складывается из сменяющихся неожиданных, мгновенных, сиюминутных впечатлений, из отдельных образов-«мазков», которые создают эффект отрывочности («То клонит ко сну, то очнешься, / То мельница, то соловей, / То ветра немое лобзанье, / То запах фиалки ночной...») или «потока сознания» (образы без видимой связи и определенного порядка нанизывались друг на друга, как в стихотворениях «Шепот, робкое дыханье...», «Это утро, радость эта...»).

Фет открыл в лирике способ передачи неподвластных обычной логике тонких и сложных, иррационально протекающих душевных состояний. Он не пояснял движение чувства, а выражал его намеками, оттенками, внезапными столкновениями разных, часто контрастных эмоций («Радостен для взгля-

да/Весь траурный наряд», грустный вид берез, «Как речь безмолвная могилы,/Горячку сердца холодит», «божественное тело»).

Сложность и тонкость внутреннего мира создавались Фетом и прямо противоположным путем: не расчленением картины на отдельные образы-«мазки», а приданием ей целостности, синтетичности. В восприятии мира участвует несколько органов чувств (слух, зрение, обоняние, осязание). Благодаря этому эмоция выступала нерасчлененной, сочетающей несочетаемые признаки: «И робкий вздох благоухает» (слух и обоняние), «И жар ночной потухнет в песнопеньи...» (температура, зрение, слух), «Уноси мое сердце в звенящую даль...» (зрение, слух, пространственно-двигательные ощущения), «Вдалеке замирает твой голос, горя...» (чувство пространства, слух, температура), «чую звезды над собой» (осознание и зрение). Сюда же нужно отнести олицетворения Фета, у которого природа одухотворена. Любому явлению или предмету («Поле тусклое уснуло...», «Молятся звезды...», «Молится месяц...») и даже их свойствам и качествам («устал и цвет небес») поэт может приписать человеческие качества и свойства.

Чтобы объяснить эти особенности поэтики Фета, критики пришли к заключению, что его образность импрессионистична (от фр. *impression* – впечатление). Под импрессионизмом Фета они подразумевали сходство его манеры с техникой французских художников-импрессионистов (Клода Моне, Камиля Писсаро), в живописи которых была использована особая, «пульсирующая», как ее называют, гамма тонов, передававшая оттенки, переливы света, движение и изменение воздуха.

Несомненно, поэзия Фета может быть сопоставлена с живописью французских художников, но явления эти чрезвычайно разные, и прямое сходство и соотнесение невозможны. Тем более нельзя преувеличивать «импрессионизм» Фета и настаивать на нем. Поэзия Фета не столько импрессионистична, сколько пластична, вещественна и конкретна. Литературоведы и критики давно уже обратили внимание на то, что Фет необычайно наблюдателен. Он знает природу не в одних устойчивых приметах времен года или в течение суток, известных каждому. Ему знакомо каждое время года во всех его стадиях и проявлениях – и в ясную, и в пасмурную погоду. Его описания зrimы, точны и конкретны, а не расплывчаты. Ему достаточно взглянуть на небо, и он может сказать: «Жди ясного на завтра дня./Стрижи мелькают и звенят./Пурпурной полосой огня/Прозрачный озарен закат». Ни у кого, пожалуй, из русских поэтов нет в стихах такого обилия птиц, как у Фета, изучившего их повадки, голоса, особенности полета. У него встречаем: «вертлявый дятел», «как лунь проплыл, не шевеля крылом», «лебедь в тростник протянул», «Кричат перепела, трещат коростели...», «Хрипло подругу позвал/Тут же у ног ко-

ростель...», «Вполголоса скрыпят коростели...», «Ходят жадные грачи...», «Плаксивый чибис прокричал...», сокол, доверясь взмахам крыльев, «ласточка стрельчатая» с «молниевидным крылом», «ворон против бури/Крылами машет тяжело».

Все эти примеры демонстрируют отличие поэзии Фета от живописи импрессионистов: мгновенные впечатления, оставаясь мгновенными, отрывочными, алогичными, воплощаются у него в пластическую, зримую, наглядную, конкретную форму. Следовательно, понятие «импрессионизм» относится прежде всего к предмету поэзии, а не к выражению этого предмета в художественном образе. «Неясность» не может характеризовать стиль Фета, потому что поэт находит для самых сложных, тонких и многозначных ощущений и настроений выразительные звуковые и пластические образы. Всю неразложимую сложность переживания Фет не анализирует, не разлагает, он останавливается на «неясном» в его неделимости и цельности и дает ему точный образ. Таков фетовский принцип «творческого целомудрия».

Лирика Фета 1860–1890-х годов. Выпуски сборника «Вечерние огни»

Фет, однако, не только жизнерадостный певец красоты, любви, взаимности, наполняющих его душу восторгом и счастьем, бесконечно смелый и изобретательный в скрещении радости и муки, но и трагический поэт, чье сознание философски отважно и зорко.

Начиная с 1860-х годов идея гармонии человека и природы под эгидой красоты постепенно уступает место идеи трагизма бытия. Здесь возникают типичные для философской лирики темы: несовершенство жизни и обманчивость счастья, ускользающая красота и роковая вечность тусклой земной юдоли, одиночество человека в безбрежной Вселенной. Эти мотивы составили содержание сборника «Вечерние огни», выходившего четырьмя выпусками с 1882 по 1890 год.

Конечно, новая трагическая лирика сохраняет связь с предыдущей: некоторые стихотворения развивают и варьируют старые темы и мотивы. К тому же и философские идеи не были чужды раннему, «дотрагическому» Фету. Одним из таких стихотворений было **«На стоге сена ночью южной...»** (1857).

В стихотворении развернута панорама ночного неба, когда человек неожиданно почувствовал, что перед ним вся Вселенная во всем ее объеме и значении. Вверху – «твёрдь» и «хор светил», внизу – упывающая Земля, которая «безвестно унеслась прочь», а вместо нее – зияющая бездна ночи. Картина, нарисованная Фетом, перенесла его в первые дни творения. Она прекрасна и величественна, но она же страшна (**«И я, как первый житель рая,/Один в лицо увидел ночь»**). И здесь не-

вольно возникает вопрос: человеческое «я» несет в своем сознании «бездну полуночную» или «бездна» обнимает и растворяет в себе человеческое «я»?

Гармония между личностью и природой, о которой мечтает человек, основана не на равноправии сторон, а на поглощении природой человека, на растворении человека в природе. Но при всем этом человеку остается созерцание красоты. Трагичность бытия оправдана тем, что человек утопает в величественной и могучей красоте природы.

В лирике 1860–1890-х годов трагизм отношений человека и природы усиливается. И в связи с этим в поэзии Фета происходят заметные перемены. Теперь на первый план выходит разгадка вечных тайн бытия, жизни и смерти, любви и страдания. Человек тяготится своей двойственностью — жажда жизни не отменяет сомнений в ее ценности, страх смерти сочетается с мыслью о ее целительной силе. Лирическое «я» становится обобщенное и монументальное, а язык выражений, эмоций приобретает возвышенность, появляются ораторские обороты и декламационные интонации. Теперь человек погружен не столько в земную природу, сколько во Вселенную, в ее необъятные просторы. На этом пути Фет сближается с Тютчевым.

Теперь не лирическим «безумством» и «лирической дерзостью» поэт стремится обрести духовную свободу и преодолеть страх перед жизнью и смертью, а риторическими рассуждениями, системой логических формул и доказательств, что не помешало ему и в этот период создать прекрасные и глубокие произведения.

В таких стихотворениях Фет не пытался спрятать свою мысль, а, напротив, обнажал ее. В лирической зарисовке «На качелях» он описал, как в молодости качался с девушкой на «шаткой доске», какие страхи и какую «роковую отраду» испытывали оба. Но бытовой эпизод только повод к иным, философским умозаключениям. Верх (небо) и низ (земля), опасность («вершина лесная») и взлет над землей («к небесам приближаться») — вот содержание «роковой игры» людей, вот смысл их жизни. В преодолении земной сути, земных забот, в устремлении к высшим идеалам Фет готов пренебречь смертью, которая тоже входит в правила игры человека и человечества. При этом бросать общую жизнь — возлюбленной и свою — в «роковую игру» гордо названо счастьем, потому что оба поднимаются над земной косностью и взлетают к духовным высотам красоты и совершенства.

Фет верил в красоту, в любовь, в поэзию и боялся их потерять. Он верил в свои творческие возможности и сомневался в них. Но именно они и были ему прочной опорой в противостоянии внешнему миру. Человек, постигающий и творящий красоту, оставаясь смертным, для Фета равен по своему могуществу Богу, который вдохнул в него жажду полета бескоры-

стной истины. В стихотворении «Не тем, Господь, могуч, не-постижим...» (1879) Фет писал:

Нет, Ты могуч и мне непостижим
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,
Ношу в груди, как оный серафим,
Огонь сильней и ярче всей вселенной.

Жизнь для Фета оправдывается красотой, любовью и творческим огнем, соизмеряемым с «целым мирозданием».

Источник «лирической дерзости» Фета, чистоты, искренности, свежести и неувядающей молодости его поэзии — в не угасающем и ярком творческом пламени, которым щедро наградила его всемогущая природа. Над стихами Фета уже не властны ни время, ни пространство. Им не страшна «веков завистливая даль».

Поэзия Фета знаменовала высший взлет и завершение классической традиции романтической поэзии, прежде всего той линии русской напевной лирики, начало которой положил Жуковский.

Фет обогатил эту ветвь русской поэзии новыми достижениями, связанными с поэтикой русской реалистической психологической прозы (романа и отчасти очерка), и явился предтечей русского символизма, открыв дорогу «мировой символизации сущего», ставшей художественным открытием поэтов XX века.

Основные теоретические понятия

Романтизм, невыразимое, художественный мир, красота, лирический фрагмент, антологические стихотворения, импрессионизм.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни Фета. Как прошло его детство? Какие страдания выпали на долю мальчика? Где он учился?
2. Почему поэт предпочел военную службу гражданской деятельности? Почему онставил военную службу выше поэзий?
3. Когда Фет начал писать стихи и какие сборники его стихов вам известны? Каковы важнейшие особенности лирики Фета?
4. Как выражаются в его стихотворениях мгновенные впечатления, особые эмоциональные переживания и настроения? Приведите примеры.
5. В каких стихотворениях поэта выражена его заветная мысль о гармонии человека с миром (например, «Я пришел к тебе с приветом...»)?

6. Используя статью в учебнике, расскажите о том, что общего и своеобразного в лирике Тютчева и Фета. Какими видят поэты взаимоотношения человека и природы? Приведите примеры.
 7. В чем состояла ценность поэзии для Фета?
 8. Почему Фета называют певцом красоты? Расскажите, как представлял идею красоты поэт, каковы ее признаки и свойства.
 9. Как относился Фет к идее невыразимого? Вспомните стихотворение Жуковского «Невыразимое» и стихотворение Тютчева «Silentium!». Сравните эти стихотворения со стихотворением Фета «Как беден наш язык! Хочу и не могу...» и найдите различия.
 10. Объясните стиль стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» с точки зрения поэтики автора.
 11. Проанализируйте стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую...».
 12. В чем особенность «безглагольных» стихотворений, состоящих из одних назывных предложений? С чем она связана?
 13. Покажите точность фетовского словаупотребления, используя стихотворения поэта и ваши собственные наблюдения над неживой и живой природой.
 14. Расскажите о мотивах и поэтике поздней лирики Фета.
-

Тематика сочинений

Каковы основные положения эстетики Фета?

Какой функцией в художественном мире Фета наделяется красота?

Жизнеутверждающие начала в лирике Фета.

Роль обыденно-реалистической детали в лирике Фета.

Чувственный характер и утонченный психологизм любовной лирики Фета.

*Философские мотивы в поэзии Фета.

*Своеобразие лирического «я» Фета.

*Есть ли у Фета «лирический герой»?

** Тематика рефератов*

Изложите основные идеи статей В. П. Боткина и А. В. Дружинина о поэзии Фета и прокомментируйте их.

Составьте реферат на тему «Дуализм личности и судьбы: Фет-поэт и Фет-помещик».

Идея «невыразимого» в русской поэзии (Жуковский, Баратынский, Тютчев) и позиция Фета.

*Тематика исследовательских работ

*Романтические клише и свежие поэтические образы в поэзии Фета.

*Был ли Фет импрессионистом?

Тема поэтического вдохновения в лирике Фета.

*Антологические стихотворения Фета в контексте русской антологической лирики от К. Н. Батюшкова до Н. Ф. Щербины.

Литература

Благой Д. Д. Мир как красота: О «Вечерних огнях» А. Фета.— М., 1975.

Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета//Боткин В. П. Литературная критика, публицистика, письма.— М., 1984.

Бухштаб Б. Я. Фет А. А.: Очерк жизни и творчества.— Л., 1990.

Дружинин А. В. Стихотворения А. А. Фета//Дружинин А. В. Литературная критика.— М., 1983.

Ермилова Е. В. Некрасов и Фет//Некрасов и русская литература.— М., 1971.

Кожинов В. В. Фет и «эстетство»//Вопросы литературы.— № 9. 1975.

Скатов Н. Н. Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция)//Далекое и близкое.— М., 1981.

Чичерин А. В. Движение мысли в лирике Фета//Чичерин А. В. Сила поэтического слова.— М., 1985.

Шеншина Вероника. А. А. Фет-Шеншин. Поэтическое миросозерцание.— М., 2003.



Алексей Константинович ТОЛСТОЙ (1817—1875)

Алексей Константинович Толстой по рождению принадлежал к высшей русской знати и в детстве входил в круг наследника русского престола Александра II. Он был сыном графа Константина Петровича Толстого, брата известного скульптора, рисовальщика и гравера Федора Петровича Толстого, и Анны Алексеевны Перовской, побочной дочери вельможи и богача, сенатора при Екатерине II и министра народного просвещения при Александре I Алексея Кирилловича Разумовского. Род матери восходил к украинскому гетману Кириллу Разумовскому.

Вскоре после рождения сына родители разошлись, и будущий поэт был увезен матерью в Черниговскую губернию, где в имениях матери и своего дяди, известного писателя Алексея Алексеевича Перовского, писавшего под псевдонимом Антоний Погорельский, и провел детство, получив прекрасное домашнее воспитание и образование. Там его встретили яркая степная природа, высокое небо, исторические предания:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра,
Где ветерок степной ковыль колышет,
В вишневых рощах тонут хутора...

Ты знаешь край, где с Русью бились ляхи,
Где столько тел лежало средь полей?
Ты знаешь край, где некогда у плахи
Мазепу клял упрямый Кочубей
И много где пролито крови славной
В честь древних прав и веры православной?

В семье любили искусство и привили эту любовь мальчику, у которого рано обнаружились литературные способности. «С шестилетнего возраста,— писал Толстой одному из своих корреспондентов,— я начал марать бумагу и писать стихи — настолько поразили мое воображение некоторые произведения наших лучших поэтов... Я упивался музыкой¹ разнообразных ритмов и старался усвоить их технику». Детские впечатления на родине от природы и искусства пополнились заграничными: в десять лет Толстой вместе с матерью и Перовским путешествовал по Германии и посетил в Веймаре Гёте. В памяти Толстого осталось и путешествие в Италию в 1831 году. Там он изучал произведения искусства, бывал в мастерских художников и в антикварных лавках.

В 1834 году Толстой был зачислен «студентом» в Московский архив Министерства иностранных дел. В его обязанности входил разбор и описание древних документов. На следующий год он выдержал при Московском университете экзамен на чин, через два года, в 1837 году, назначен в русскую миссию при германском сейме во Франкфурте-на-Майне, в 1840 году перевелся во второе отделение Его Императорского Величества канцелярии и занимался без особого рвения вопросами законодательства. В 1843 году он получил придворное звание камер-юнкера, впоследствии (1851) стал церемониймейстером двора, затем был назначен в день коронации новым императором Александром II флигель-адъютантом, потом егермейстером, начальником егерей царской охоты. Среди служебных дел Толстого — делопроизводство Комитета о раскольниках и участие в ревизии Калужской губернии.

Служба мало занимала Толстого, он часто брал отпуск, в 1861 году получил отставку. Свое нежелание служить писатель объяснял при прощении об отставке тем, что «служба противна» его «натуре», что «служба и искусство несовместимы». В своих стихах он писал о том же:

Исполнен вечным идеалом,
Я не служить рожден, а петь!
Не дай мне, Феб, быть генералом,
Не дай безвинно поглупеть!

¹ Эта любовь к музыке проявилась и в мелодичности, «музыкальности» стихотворений поэта — многие из них были положены на музыку знаменитыми русскими композиторами.

Близость к царю он использовал с целью «говорить во что бы то ни стало правду» и заступаться за гонимых писателей (Шевченко, И. Аксакова, Тургенева, Чернышевского). Но это было потом, в молодости его захватила литература и закружила светская жизнь.

Толстой был красив, приветлив, остроумен, начитан, знал многие иностранные языки и отличался большой физической силой (мог свернуть кочергу винтом и один ходил на медведя). Молодой Толстой часто влюблялся, много танцевал и вообще проводил время в удовольствиях. Он и его двоюродные братья Алексей и Владимир Жемчужниковые прославились в Петербурге забавными розыгрышами. Однажды они явились ночью к какому-то крупному чиновнику, который подал объявление в газету о том, что, отправляясь за границу, подыскивает секретаря. Веселые молодые люди, побеспокоив чиновника, выразили свое сожаление: они, мол, никак не могут принять его предложение. В другой раз один из них в мундире флигель-адъютанта (офицера императорской свиты) нанес ночью визит петербургским архитекторам и передал повеление Николая I (мнимое, конечно) прибыть утром во дворец по случаю провала под землю Исаакиевского собора. Эта шутка вызвала недовольство Его Величества.

Благодаря семейным связям, близости ко двору, обаянию молодости и красоты Толстой рано познакомился со многими писателями. Он вспоминал, что в детстве видел Пушкина, во время ревизии в Калужской губернии в доме губернатора Смирнова и его жены А. О. Смирновой-Россет близко познакомился с Гоголем. Впоследствии он находился в дружеских или приятельских отношениях с И. С. Тургеневым, Я. П. Полонским, И. А. Гончаровым, А. А. Фетом, поэтессой К. К. Павловой, переведившей его стихи на немецкий язык (например, драматическую поэму «Дон Жуан») и многими другими.

К началу 1840-х годов Толстой написал на французском языке два рассказа в фантастическом духе — «Семья вурдалака» и «Встреча через триста лет», в 1841 году впервые выступил в печати, опубликовав под псевдонимом Краснорогский (от названия имения — Красный Рог) фантастическую повесть «Упырь». К этому времени относится замысел исторического романа «Князь Серебряный». Среди написанного есть исторические повести («Амена»), охотничьи очерки, рассказ «Артемий Семенович Бервенковский», созданный в духе «натуральной школы», но с большой долей юмора. Толстой сформировался как лирик и создатель баллад. Из лирических стихотворений им были написаны: «Бор сосновый в стране одинокой стоит...», «Поэт», «Колокольчики мои...», «Ты знаешь край, где все обильем дышит...», «Шумит на дворе непогода...», «Дождя отшумевшего капли...», «Ой, стоги, стоги...», «По гребле неровной и тряской...», «Пустой дом». Среди баллад созда-

ны такие значительные, как «Волки», «Где гнутся над омутом лозы...», «Курган», «Князь Ростислав», «Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин».

Зимой 1850/51 года Толстой встретил на маскараде жену полковника конной гвардии Софью Андреевну Миллер и влюбился в нее, но их брак был оформлен только в 1863 году из-за препятствий матери Толстого и мужа его возлюбленной Л. Ф. Миллера. Любовь Толстого была счастливой и отразилась во множестве прекрасных, искренних стихотворений (например, «Средь шумного бала, случайно...», «Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость...»). С тех пор вся без исключения любовная лирика Толстого посвящена этой женщине. Чувство к ней было чистым, прямым, беззащитным и сильным. Оно настолько захватило Толстого, что тот придал ему некое высшее значение, которое выразил в стихотворении «Меня, во мраке и в пыли...».

В стихотворении отчетливо слышны образы пушкинского «Пророка» и лермонтовского «Есть речи — значенье...». Сначала человек пребывает во мраке и в пыли. Он простой смертный, «влачащий оковы». Благодаря вспыхнувшей любви (у Пушкина этого мотива нет) он возносится к небесам, «в отчизну пламени и слова» (ср. у Лермонтова: «Из пламя и света рожденное слово...»). Толстой, как Пушкин и Лермонтов, обращается к высоким словам из Библии, псалмов и духовной оды. Любовь просветляет ум, душу и делает смертного человека чутким и зрячим. Он видит и слышит то, чего не видят и не слышат другие. Ему раскрываются тайны мира:

И просветлел мой темный взор,
И стал мне виден мир незримый,
И слышит ухо с этих пор,
Что для других неуловимо.

Преображение человека в поэта связано у Толстого не только с чувственной любовью, но и с любовью как началом бытия, заложенным в его основание Богом:

И вещим сердцем понял я,
Что все рожденное от Слова¹,
Лучи любви кругом лия,
К Нему вернуться жаждет снова;
И жизни каждая струя,
Любви покорная закону,
Стремится силой бытия
Неудержимо к Божью лону...

В отличие от «Пророка» Пушкина поэт у Толстого чужд де-

¹ Слово — здесь: Бог.

визу «Глаголом жги сердца людей!». Он идет в мир, чтобы пропеть хвалебный гимн любви.

Софья Андреевна была образованной женщиной и знала несколько языков. Она обладала хорошим эстетическим вкусом, и Толстой, по собственному признанию, прислушивался к ее советам и критическим замечаниям.

Во время Крымской войны Толстой вступил в армию майором, но заболел тифом и участия в сражениях не принимал.

В 1850-е годы талант Толстого достигает расцвета. Он расширяет круг своих литературных знакомых, среди которых оказываются Некрасов, Панаев, Анненков, Писемский и др. Теперь он широко печатает свои стихотворения, баллады, былины, притчи в журналах, а позднее, в 1867 году, включает их в единственный прижизненный поэтический сборник «Стихотворения». «Ты не знаешь,— писал Толстой жене,— какой гром рифм грохочет во мне, какие волны поэзии бушуют во мне и просятся на волю». Во второй половине 1850-х годов были написаны «Коль любить, так без рассудку...», «Колодники», «Край ты мой, родимый край...», «Колышется море; волна за волной...», «О, не пытайся дух унять тревожный...», «Крымские очерки», «Как здесь хорошо и приятно...», «Не верь мне, друг, когда в избытке горя...», «Острою секирой ранена береза...», «Сердце, сильней разгораясь от году до году...», «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!..», «Порой, среди забот и жизненного шума...», «Он водил по струнам; упадали...», «Двух станов не боец, а только гость случайный...», «Запад гаснет в дали бледно-розовой...», «Звонче жаворонка пенье...», «Осень. Обсыпается весь наш бедный сад...», «Источник за вишневым садом...», «Когда природа вся трепещет и сияет...», «Слеза дрожит в твоем ревнивом взоре...», «Мадонна Рафаэля», «Горними тихо летела душа небесами...», «Ты клонишь лик, о нем упоминая...», «Кабы знала я, кабы ведала...», «И. С. Аксакову» и др.

В эти годы были созданы баллады, былины, притчи: «В колокол, мирно дремавший, с налета тяжелая бомба...», «Ходит Спесь, надуваючись...», «Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала!..», «У приказных ворот собирался народ...», «Правда», «Старицкий воевода». Не оставлял Толстой и жанр исторической поэмы: «Грешница», «Иоанн Дамаскин». В это время появились и сатирические произведения: «Благоразумие», «Исполнен вечным идеалом...», «Весенние чувства необузданного древнего».

В 1854 году русское образованное общество узнало новое имя — Козьма Прutков. Выдуманное, но чрезвычайно характерное для русской бюрократической машины лицо придумали А. К. Толстой, его двоюродные братья Алексей и Владимир Жемчужниковы, те самые, с которыми он разыгрывал чиновников и обывателей Петербурга. Свою лепту внесли и другие

Жемчужникова — Александр и Лев, а также П. П. Ершов, автор знаменитой сказки «Конек-Горбунок», и художники Бейдеман и Лагорио.

Создатели Козьмы Пруткова придумали ему биографию, составили целый послужной список. Козьма Прутков не только директор Пробирной Палатки в чине действительного статского советника (штатского генерала), но и писатель, которому, помимо произведений изящной словесности, принадлежат и «правительственные проекты», например «О введении единомыслия в России». Был создан портрет этого видного деятеля. Главные черты Козьмы Пруткова — невежество и ограниченность, сочетающиеся с самодовольством, самоуверенностью, смелостью и наглостью. Каждое свое слово, устное или письменное, этот крупный чиновник считал истиной в последней инстанции, достойной немедленного оглашения. Поэтому Козьма Прутков учил всех мудрости и писал стихи, драматические и исторические сочинения, являя в них образцы бюрократического красноречия. Усвоив особенности романтической поэтики и представление о поэзии как о чем-то искусственно возведенном, несовместимом с реальной жизнью, доведя до крайностей банальные романтические и иные темы, изношенные стилистические приемы, ходячую мораль и унылое назидание, он настраивал на этот лад свое перо, пытаясь подражать авторам, у которых замечал нечто родственное своим эстетическим вкусам. Подобными недостатками обладали не только авторы-эпигоны и подражатели романтизма, но и поэты с оригинальным талантом. Беря в пример себе слабые или неудачные, а то и устаревшие мотивы и образы, Козьма Прутков создавал, с его точки зрения, художественные шедевры, которые в самих себе несли свое опровержение и превращались в поэтические глупости, одновременно выступая в качестве пародий на выбранные чиновным поэтом тексты. Толстому, как одному из авторов Козьмы Пруткова, принадлежат пародии и сатиры: «Письмо из Коринфа», «Из Гейне» («Вянет лист, проходит лето...»), «Желание быть испанцем», «На взморье, у самой заставы...», «Осада Памбы», «Пластический грек», «Из Гейне» («Фриц Вагнер, студъозус из Иены...»), басня «Звезда и Брюх», «К моему портрету», «Память прошлого», «В борьбе сурою с жизнью душной...», «Церемониал», «Фантазия» и «Эпиграмма № 1».

В начале 1860-х годов Толстой добился желанной отставки и поселился в деревне. Любимыми местами стали для него имение Пустынька под Петербургом и Красный Рог в Черниговской губернии. С этого времени он сторонился общественной и литературной жизни, переписывался и встречался с немногими писателями. Вместе с тем в шестидесятые годы его творческие силы не иссякли, он плодотворно работал. Из лирических стихотворений им написано мало: «На нивы желтые

нисходит тишина...», «Вздымаются волны как горы...», «Против течения». Но зато раздел баллад, былин и притч пополнился такими, как «Государь ты наш батюшка...», «Чужое горе», «Пантелея-целитель», «Змей Тугарин», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Три побоища», «Песня о походе Владимира на Корсунь». Из драматических сочинений Толстой напечатал «драматическую поэму» «Дон Жуан», из прозаических — роман «Князь Серебряный», написал три пьесы, составившие знаменитую драматическую трилогию («Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис»). В эту пору создано большинство сатирических произведений: «Бунт в Ватикане», «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», «Медицинские стихотворения», «Угораздило кофейник...», «Послания Ф. М. Толстому», «Сидит под балдахином...», «Песня о Каткове, о Черкасском, о Самарине, о Маркевиче и об арапах».

Уединившись в деревне, Толстой продолжал жить широко, но так как хозяйством, в отличие от Фета, никогда не занимался, то уже к концу 1860-х годов дела его расстроились, и он разорился до такой степени, что даже подумывал обратиться к Александру II, чтобы тот снова взял его на ненавистную службу. К этим печальным для поэта обстоятельствам добавились болезни (астма, грудная жаба, невралгия, мучительные головные боли). Толстой ежегодно ездил лечиться за границу, но страдания отступали ненадолго и вновь настигали изнуренного недугами поэта, ставшего раздражительным, часто находившимся в угнетенном состоянии духа. Глубокая тоска овладела Толстым еще потому, что он чувствовал себя в России в социальной изоляции, одиноким, «анахоретом». С болью писал он, так искренне любивший Россию и так проникновенно передавший ее характер, ее стать, одному из друзей: «Если бы перед моим рождением Господь Бог сказал мне: «Граф! Выбирайте национальность, где вы хотите родиться!» — я бы ответил ему: «Ваше Величество, везде, где Вам будет угодно, но только не в России!» У меня хватает смелости признаться в этом. Я не горжусь, что я русский, я покоряюсь этому положению. И когда я думаю о красоте нашего языка, когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов и до проклятой Москвы, еще более позорной, чем самые монголы, мне хочется броситься на землю и кататься в отчаянии от того, что мы сделали с талантами, данными нам Богом!»

Несмотря на тяжелое и мрачное настроение последних лет, Толстой не оставлял художественного творчества. Если в шестидесятые годы он печатался преимущественно в журнале М. Н. Каткова «Русский вестник», то в семидесятые — также и в журнале М. М. Стасюлевича «Вестник Европы». Он снова вернулся к лирике и написал послание И. А. Гончарову «Не прислушивайся к шуму...», стихотворения «Темнота и туман за-

стилают мне путь...», «Вновь растворилась дверь на влажное крыльце...», «На тяге», «То было раннею весной...», «Прозрачных облаков спокойное движенье...», «Земля цвела. В лугу, весной одетом...», «Как часто ночью в тишине глубокой...», «Гаральд Свенгольм», «В альбом» и др. Из баллад, былин и притч в это время появились «Роман Галицкий», «Боривой. Поморское сказание», «Ругевит», «Ушкуйник», «Поток-богатырь», «Илья Муромец», «Порой веселой мая...», «Алеша Попович», «Садко», «Слепой» и др. Из поэм — «Портрет», «Дракон. Рассказ XII века (с итальянского)». Не забывал Толстой и сатиру. Среди сатирических произведений в 1870-е годы написаны язвительные «Мудрость жизни», «Отрывок. Речь идет о бароне Вельо», «Послание к М. Н. Лонгинову о дарвинизме», «Боюсь людей передовых...», «Сон Попова», «Рондо», «<Великодущие смягчает сердца>» («Вонзил кинжал убийца нечестивый...»).

Значительную часть наследия А. К. Толстого составляют его стихотворения на немецком и французском языках, а также его переводы Байрона, Андре Шенье, Гёте («Трещат барабаны и трубы гремят...»; образцовым считается перевод «Коринфской невесты»), Гейне, шотландской народной баллады «Эдвард».

Умер А. К. Толстой в 1875 году в своем имении Красный Рог.

Алексей Константинович Толстой был наделен могучим и разнообразным талантом. Замечательный лирик и остроумный сатирик, автор исторических и фантастических баллад, былин и притч, исторических поэм, прозаик, создавший роман и фантастические повести, замечательный драматург, переводчик — таковы грани его творческого дара. Толстому легко давались и малые, лирические, и большие, эпические, лироэпические и драматические формы. В многоязыковом творчестве Толстого выделяются лирика, сатира, драма и проза. У писателя преобладают исторические темы, воплощенные в сатире, в драме (трилогия) и в эпосе (прозаический роман), современные (сатира) и «вечные» (природа, любовь), отраженные в лирике.

Общественные и эстетические позиции А. К. Толстого.

Взгляд на русскую историю.

Отношение к современным общественно-литературным спорам

«Двух станов не боец, а только гость случайный...», А. К. Толстой принадлежал к кругам высшей русской аристократии, был личным другом императора Александра II, с которым вместе играл, будучи мальчиком. Однако с первых дней сознательной жизни он стал выразителем аристократической оппозиции

правящему режиму, правительству и официальной идеологии. Это предопределило ту дистанцию, которой Толстой постоянно держался при императорском дворе. Независимость, с точки зрения Толстого, главная добродетель в отношениях с властями. Человек отзывчивый, прямой, благородный, презиравший всякую подлость, Толстой не унижал себя ни ложью, ни приспособленчеством, ни угодливостью. Ему был органически чужд карьеризм, его нельзя было заставить высказать мнения, противные его убеждениям.

Принимая монархию и поддерживая монархический принцип, Толстой считал, что та официальная идеология, которая распространяется правительством, и та политика, которую оно проводит, безнадежно устарели и ведут Россию по неверному и губительному историческому пути. Правительство, с точки зрения Толстого, управляет глупо и тупо (**«История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»**, **«Сон Попова»**, **«Песня о Каткове...»**), и писатель не только не желал практически поддерживать его начинания, но и говорил в глаза царю обо всех несуразностях в действиях власти. Современную ему высшую бюрократию Толстой считал каким-то болезненным наростом на теле России, никак не отвечающим ее интересам. Корни современной внутренней и внешней политики правительства заложены, по убеждению Толстого, в древности. Нынешнее правительство Александра II лишь упрямо продолжает державный курс всех русских царей, начиная с Ивана Грозного, тогда как необходимо его пересмотреть и вернуться к истокам русской демократии, складывавшейся в республиках-городах Новгороде и Пскове. Это одна сторона взглядов Толстого.

Другая состоит в решительном и непримиримом неприятии русского радикализма, идей так называемых революционных демократов с их политическими, социальными, философскими и эстетическими взглядами. Свою неприязнь к воззрениям Чернышевского, Добролюбова и их сторонников Толстой выразил в притче **«Пантелеей-целитель»**: «И приемы у них дубоватые,/И ученье-то их грязноватое...» А в сатире **«Послание к М. Н. Лонгинову о дарвинизме»** он язвительно писал о несопоставимости системы Дарвина и системы нигилистов:

Нигилистов, что ли, знамя
Видишь ты в его системе?
Но святая сила с нами!
Что меж Дарвином и теми?

От скотов нас Дарвин хочет
До людской возвесть средины —
Нигилисты же хлопочут,
Чтоб мы сделались скотины.

В них не знамя, а прямое
Подтвержденье дарвинисма,
И сквозят в их диком строе
Все симптомы атавизма:

Грязны, неучи, бесстыдны,
Самомнительны и едки,
Эти люди, очевидно,
Норовят в свои же предки.

Не принимая ни правительство, ни революционную демократию, Толстой выбирает личную независимость: быть в отдалении от тех и других, не вступать ни в какой лагерь, не служить, принадлежать самому себе и иметь возможность говорить правду, как он ее понимает, и тем и другим. Александру II можно бросить в лицо упрек в несправедливом тюремном заключении Чернышевского, над нигилистами посмеяться в сатирических строфах. Впрочем, ядовитой и веселой насмешки достойны обе «партии» — правительенная и антиправительственная. Объясняя свое желание быть вне «станов» и вместе с тем не отстраняться от наблюдения и критики их, Толстой иронически писал жене о придворных карьеристах: «Те же, которые не служат и живут у себя в деревне и занимаются участью тех, которые вверены им Богом, называются праздношатающимися или вольнодумцами. Им ставят в пример тех полезных людей, которые в Петербурге танцуют, ездят на ученье или являются каждое утро в какую-нибудь канцелярию и пишут там страшную чепуху».

Итогом этих непростых для Толстого и выношенных им мыслей стало программное стихотворение **«Двух станов не боец, а только гость случайный...»** (1858), в котором Толстой ставит себя вне двух противостоящих друг другу крайних сил — правительства и революционной демократии. Последний стих «Я знамени врага отстаивал бы честь!» связан с книгой «История Англии» Т. Маколея, в которой описывалась жизнь и деятельность английского политика Джорджа Галифакса. «Он,— писал Т. Маколей о Дж. Галифаксе,— всегда смотрел на текущие события не с той точки зрения, с которой они обычно предстают перед человеку, участвующему в них, а с той, с которой они, по прошествии многих лет, представляются историку-философу... Партия, к которой он принадлежал в данную минуту, была партией, которую он в ту минуту жаловал наименее, потому что она была партией, о которой он в ту минуту имел самое точное понятие. Поэтому он всегда был строг к своим ярым союзникам и всегда был в дружеских отношениях с своими умеренными противниками».

Ценность такой позиции, по мнению Толстого, заключается в неподкупности, в отказе от лести, искательства, подхалимст-

ва и славословия («Не купленный никем, под чье б ни стал я знамя,/Пристрастной ревности друзей не в силах снести...»). Чтобы иметь подлинную независимость суждений, нужно как можно строже относиться к своей партии и нельзя подыгрывать ей, тогда как честному критику из другой партии необходимо быть особенно благодарным. Друзья, курящие нам фимиам, могут оказаться самыми большими врагами, уловляющими нас в свои сети и направляющими по ложному пути, если мы будем потворствовать своим маленьким и большим слабостям.

Идея личной независимости, провозглашенная Толстым, касалась не только борьбы двух главных станов русского общества, но и полемики внутри оппозиционных кругов.

Известно, что революционным демократам и радикальным кругам, разделявшим в целом позиции западничества, противостояли славянофилы. Не будучи бойцом двух станов, Толстой никогда не писал, что он вообще не боец и принципиально избегает общественных схваток. Напротив, как гражданин, он живо откликался на все текущие события. Но и здесь он был независим. В споре западников и славянофилов Толстой лично был на стороне западников, но критиковал и тех и других.

Соглашаясь со славянофилами в их критике высшей бюрократии, Толстой не мог разделять славянофильскую идею национальной замкнутости («И это мы еще хотим повернуться спиной к Европе! Это мы провозглашаем новые начала и смеем говорить о гнилом Западе»). «От славянофильства Хомякова,— писал он,— меня мутит, когда он ставит нас выше Запада по причине нашего православия». Писателю была непонятна и славянофильская проповедь смирения, которое считалось исконным свойством русского народа и национального характера: он, утрируя, сводил высокое смирение славянофилов к рабской покорности и требовал «иного смирения, полезного, которое заключается в признании своего несовершенства, дабы покончить с ним».

Вместе с тем Толстой отвергал и западный буржуазный путь как образец развития России. Европа с ее узкими запрограммами и унылым практицизмом, оторванная от высших духовных интересов, не вызывала в нем симпатий. В этом смысле характерен его спор с Тургеневым, который восхищался успехами Франции («образец порядка» и демократии). «То, к чему идет Франция,— возражал Толстой,— это господство посредственности... Как вы не понимаете, Иван Сергеевич, что Франция неуклонно идет вниз...» На эти слова Тургенев иронически отвечал, что оба они под словами «подъем» и «упадок» понимают «не то же самое».

Открыто объявляя себя западником, Толстой противопоставлял свою позицию всем современным ему общественным течениям. Западничество Толстого имело свои особые причины и корни.

Толстой воспринял свое время как прямое продолжение позорного «московского периода» русской истории. Если славянофилы идеализировали русскую старину и национальную самобытность, то он исповедовал патриотическое западничество. Истоки его он усматривал в Киевской Руси и в Новгородской республике. Там, по его мнению, образовалось свое, но очень похожее на западное, рыцарство. Оно воплощало высший тип культуры, притом оригинальный и самобытный. Русское рыцарство, аналогичное западному, являлось, согласно Толстому, разумным общественным устройством, обеспечивавшим свободное развитие личности. В нем были сосредоточены и национальные, и европейские начала.

Начиная с монголо-татарского нашествия государственная власть в стране постепенно теряла свои исконно русские и европейские свойства. Нравственный климат в стране оказался испорченным. Отныне каждая политическая идея, даже самая разумная и прогрессивная, является в извращенной и нравственно порочной форме, ибо человеческие отношения, прежде — в Киевской Руси, в Новгородской и Псковской республиках — основанные на взаимной любви, честности и прямоте, держатся на своекорыстии и голом расчете. Развращение нации было довершено уничтожением веча в Новгороде и Пскове. Вече выступало гарантом свободы личности и чести для всех. Его гибель сопровождалась моральным распадом и унижением нации, которые остаются непреодоленными и во времена Толстого. Это моральное падение в дальнейшем только увеличивалось, препятствуя благим начинаниям. Стало быть, в «московский период» нации был нанесен еще один громадный нравственный урон. Вместо того чтобы вернуться к истокам национально-самобытного развития, к эпохе русско-западного рыцарства, русские цари, по мнению Толстого, продолжали нравственную порчу народа. В балладе-притче «Чужое горе» русский богатырь-вityazъ никак не может избавиться ни от «татарского горя», ни от горя «Ивана Васильевича».

В противовес современности Толстой славит русскую древность и ее подвижников. В поэме «Иоанн Дамаскин» герой, проникнутый любовью к Богу, живет в согласии с природой и с людьми. Он с радостью приемлет весь мир — Божье творение:

Благословляю вас, леса,
Долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу
И голубые небеса!

И хотя он нищ, ему дано знание и дана любовь ко всему на свете, даже к врагам. Он знает цену поэзии («святую силу вдохновенья»), понимает тех, кто ищет истину, и тех, кто «пал» «жертвой мысли благородной». Однако не для них он поет хва-

лу. Он воздает ее Богу, но не Богу — «сыну побед», осиянному «блеском славы», а Богу бедняков, который

...правды алчущее стадо
К ее источнику ведет.

Лирика и сатира А. К. Толстого

Романтический подход к истории не помешал Толстому увидеть сильные старинные свойства народа, сохранившиеся в нем с давних времен. Воплощая их в своих стихотворениях, он нередко придавал им фольклорную форму, как бы высказывал от имени народа:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело,
Коль простить, так всей душой,
Коли пир, так пир горой!

Итак, на одной стороне — рыцарство, широта и прямота характера, размах, органичность и щедрость в каждом проявлении, в каждом жесте, личная свобода, господство правды, правление, сочетающее власть аристократии с демократическими правами всех, развитые международные связи, отсутствие деспотизма и косности. Такова Древняя Русь и жизнь русского человека во времена Киева и Новгорода. С другой стороны, деспотизм, насилие, жестокость, нескончаемые казни и преследования инакомыслящих, осуждение и падение аристократии, теряющей свое влияние, моральное растление нации, взятки, угодничество, подхалимство, ложь всюду и везде. Такова Русь «московских царей». Толстой выбирает крайние точки — Русь Владимира и Русь Ивана Грозного.

При этом народ и в условиях деспотизма и нравственного падения оставался стержнем нации и хранителем ее духовных сокровищ. Без народа невозможны никакие реформы и никакие преобразования. В песне **«Государь ты наш батюшка...»** (1861), тоже написанной от лица народа, Толстой недвусмысленно говорит о характере начинаний Петра I, который варит кашу из иноземной крупы, мешает ее палкой и предлагает расхлебывать «крученьюку» кашу «детушкам». Песня стала символическим выражением всяких преобразований в России.

Диалог Петра I (**«батюшки»**) с Россией (**«матушкой»** Святой Русью) был с большим сочувствием встречен в славянофильских кругах: славянофилам понравился отвергаемый ими

образ Петра Великого, загубившего, по их мнению, старинную Русь. Некоторые дворяне-крепостники увидели в стихотворении намек на «верное» разрешение крестьянского вопроса в духе национально-государственных традиций и повторяли, как свидетельствуют современники, в зале Дворянского клуба слова: «Палкою, матушка, палкою» и «Детушки, матушка, детушки». Радикалы почувствовали ironию и горечь Толстого в «популярном разговоре России с царем Петром Алексеевичем». Хотя впоследствии Толстой отрекся от своего стихотворения и не включил его в издание 1867 года, выраженное в нем глубокое уважение к народу и сочувствие к нему было искренним и глубоким.

Нравственная порча народа заключалась и в том, что цари-правители России либо были неспособны к преобразованиям, либо проводили их лицемерно. В сатирических стихотворениях Толстой выступал против иерархически-чиновной психологии высших слоев, против мракобесия и преследования науки, но главным образом — против нескончаемых нелепостей российской истории. Прежде всего это касается знаменитого сатирического обозрения **«История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»** (1868).

Толстой дает русским князьям и императорам точные и меткие характеристики, останавливаясь, как правило, на одном эпизоде из деятельности монарха или на какой-либо отличительной черте личности. Общая идея, организующая интригу и сюжет, заложена в варьирующемся рефрене:

Земля наша богата,
Порядка в ней лишь нет.

Постоянным и неизменным остается смысл первого стиха. Сменяющиеся монархи толкуют «порядок» по-разному, но их понимание всегда далеко от истины, и потому, какое бы содержание они ни вкладывали в слово «порядок», достигнуть настоящего «порядка» они не могут. Вследствие этого индивидуальными различиями в толковании слова «порядок» можно пренебречь, что и делает история. В таком случае второй стих рефрена после художественного исторического обозрения также приобретает значение постоянного фактора. Навечно закрепляется крайне противоречивая ироничная и горькая многозначная символическая формула, емко определяющая историческое развитие России на протяжении столетий:

Глядишь, земля обильна,
Порядка ж снова нет.

В связи с народной темой решался Толстым и другой, не менее актуальный в ту пору вопрос — об отношении искусства к действительности, социальной ценности художественной литературы. Воспитанный на романтических представлениях об

искусстве, Толстой считал его выражением неземных сущностей, незримого мира, которые внезапно открываются поэту, «пророку», одаренному особым душевным зрением и слухом и способному воспроизводить окружающее в слове, заставляя видеть в нем нечто более высокое («Поэт», «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...»).

По мнению Толстого, поэт отображает прекрасное во всех его проявлениях, не делая исключений для природы, искусства, общественной жизни или человека. «Назначение искусства,— писал он,— не приносить людям какую-нибудь непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их уровень, внушая им любовь к прекрасному, которая сама найдет себе применение безо всякой пропаганды». Красота, стало быть, общественно полезна сама по себе. Здесь Толстой близок к Достоевскому, который утверждал, что красота «воплощает человеку и человечеству его идеалы».

Красота, однако, не достается человеку без борьбы. Художник должен отстаивать свои права на воссоздание красоты. И какие бы ни были течения общественной мысли, какие бы эстетические взгляды и представления ни рождались в тот или иной век, красота остается вечной ценностью. Сущность ее во все времена одинакова и неизменна.

В стихотворении «Против течения» (1867) Толстой обратился со страстным призывом к «певцам и художникам» быть твердыми в своих убеждениях о всемогущей силе красоты, искусства, художественного вымысла. Стихотворение развивается метафорически: вся жизнь представляется историческим потоком, в котором обыватели принимают временное движение волн за истинный исторический процесс. Обманутые своими ложными представлениями, они плывут по воле волн и хотят, чтобы все люди подчинялись одному с ними направлению. Но истина не на их стороне: причастные к ней «певцы и художники», апостолы и православные византийские монахи «гребут» «против течения», которое и является истинным.

К «певцам и художникам» обращается от имени «нового времени» некое обобщенное лицо типа тургеневского Базарова, чуждое искусству, разделяющее рациональный и утилитарный подход к творчеству. В противоположность идеям, отрицающим значение красоты и искусства в новый век, Толстой утверждал вечную и непреходящую роль прекрасного в природе и обществе:

Други, не верьте! Все та же единая
Сила нас манит к себе неизвестная,
Та же пленяет нас песнь соловьяная,
Те же нас радуют звезды небесные!
Правда все та же! Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,

Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения!

Неистребимость и конечную победу этой веры Толстой доказывал историческими примерами: борьбой «икон истребителей» в Византии против почитания православных икон, «книжников» против учения Христа. В конечном итоге и «книжники... надменные», и «икон истребители» были посрамлены и вынуждены отступить перед святым учением Спасителя, правдой Божьей обители и «апостолами... вдохновенными», упорно шедшими наперекор дерзким хулителям, отвергавшим устои христианского мира. Приводя эти примеры, Толстой прямо приравнивал красоту, «нашу святыню», к победам христианства, сообщая ей сакральный смысл, достоинство святости:

Други, гребите! Напрасно хулители
Мнят оскорбить нас своею гордынею —
На берег скоро мы, волны победители,
Выйдем торжественно с нашей святынею!..

Высшие духовные начала заключает в себе для Толстого не только красота, но также природа и любовь.

Романтизация старины, героического прошлого наложила отпечаток на лирику природы. В природе Толстой видит не только неумирающую красоту и возвращающую истерзанный дух современного человека силу, но и образ Родины. Пейзажные стихотворения легко включают раздумья о степном просторе, о живой связи поэта с родной землей, о битвах за независимость страны, о единстве славянских племен.

Русская природа формирует и характер человека — широкий, раздольный, удалой, не знающий краю и удержу, нравственно чистый и здоровый.

Почти через всю лирику проходит у Толстого контраст между минувшим и нынешним. Созерцает ли поэт ночной пейзаж («Дождя отшумевшего капли...»), создает ли балладную ситуацию («Ой, стоги, стоги...») — повсюду «обман, и коварство, и зло» как бы заместили и вытеснили «светлые мысли», лишили теперешнего человека цельности, доброты. Стонут стога, еще недавно бывшие цветами, но уже склоненные острыми косами, жалуются на свою судьбу. Некогда они были одной семьей, ныне их, разъединенных, одолевают галки да вороны. В этой символической картине снова поэт затронул мысль о всеславянском единстве. Пейзаж у него перерастает рамки простой зарисовки, превращаясь в философско-историческое раздумье. Толстого гнетет неподвижность современной ему жизни («По гребле неровной и тряской...», «Пустой дом»), но он всегда рад заметить искреннее чувство, подлинную силу души.

Лучшие стороны русского характера сливаются с бескрайним простором, рисуемым Толстым в зримых, конкретных чер-

так. В стихотворении «Край ты мой, родимый край...» голос певца гармонирует своими интонациями, призывными взглазами с внутренней, полной звуков, движения жизнью природы. Толстой жаждет безмерности переживаний, ему не нужны получувства, он хочет выразиться целиком. В этом для него заключена истинная ценность национального характера, проявляющего себя стихийно и вольно, без сдерживающих рассуждений и посторонних соображений. Эти свойства он видит в любом человеке, хотя порой они подавлены и скрыты. Тяжело шагают колодники, закованные в цепи, изнуренные, задумчивые, но вот они затянули песню и сразу стали родными в этой вольной, дикой степи.

Родство между лирическим «я», природой и страной становится особенно интимным благодаря фольклорным мотивам, широко вводимым Толстым. Поэт сознательно использовал народную образность, ритмы, интонации, стилизую свою речь то под народную песню, то под былину, то под лубок.

Рядом с пейзажами, выдержаными в народном духе и воссоздающими обобщенный образ многострадальной Отчизны, в поэзии А. Толстого укрепился и другой тип стихотворений о природе, в которых передано его философско-лирическое отношение к ней. Его влечет тайная жизнь природы, за которой угадываются величие и мощь стихии, неизменно влияющей на все бытие человека. Созерцая природу, Толстой подмечает тонкие конкретные детали. Он зорок и чуток, причем всегда воспроизводит наблюдаемый в данный момент пейзаж.

Лучшие лирические стихотворения Толстого психологически конкретны и точны. Поэт избегает романтического гиперболизма, форсированной напряженности речи, он тяготеет к простоте выражения чувств, хотя не всегда чужд декларативности. В некоторых лирических стихотворениях Толстой передает столкновение противоречивых чувств, тревогу, раздвоенность («Залегло глубоко смутное сомненье,/И душа собою вечно недовольна...»). Выражая искренние, живые чувства, его лирика лишается «гладкости», завершенности и как бы получает право на небрежность языка и на «дурные рифмы».

Отличительная особенность поэзии А. Толстого — искренний, интимный тон, открытость лирического голоса, за которым угадывается сильная и незаурядная, но исключительно скромная натура. С какой-то деликатной нежностью поэт касается интимных сторон души или переживаний другого человека. Эти черты во многом определили успех его любовной лирики, где душевная чуткость и утонченный артистизм соединились с глубиной страсти и робкой застенчивостью.

Толстой умел передать самую атмосферу нежной влюбленности, едва уловимого интереса, который внезапно проявляют друг к другу совсем незнакомые и до тех пор чужие люди.

Любовь, как и природа, противостояли у Толстого тусклой, прозаической обыденности. В этих переживаниях цельно и полно выражалась его душа. Но была у поэта еще одна заветная тема — русская история, где дорогие для него черты национального характера воплощались в объективных образах. В свернутом виде эпический элемент присущ и лирическим стихотворениям поэта. Уже самый ввод в лирическое стихотворение не только носителя эмоции («я»), но и другого сознания (лирического персонажа) предполагал сюжетность и отчасти драматизацию лирических жанров.

В русской любовной лирике Толстой занимает уникальное место. Его любовная лирика, особенно 1850-х годов, рисует образ человека исключительной нравственной цельности. Его здоровой и сильной натуре чужды появляющиеся позднее паралич воли, сомнение, ему присущи крепость души, надежность и прочность. «Я стою надежно и прочно!» — писал поэт. В любви Толстой видел основное начало жизни. Любовь пробуждает в человеке творческую энергию. Эта жизненная сила любви, свойственная всему бытию, придавала любовной лирике поэта светлый, победительный тон и оптимистические интонации, которые сам Толстой считал отличительным признаком своей поэзии. Примером тому служит стихотворение **«Слеза дрожит в твоем ревнивом взоре...»** (1858).

Стихотворение примечательно тем, что, написанное строфами, состоящими из пятистиший, оно обнимает собою все основные стихии жизни — природу, любовь, красоту. В ответ на молчаливую жалобу любящей женщины, недовольной холодностью мужчины («Слеза дрожит в твоем ревнивом взоре...»), ее возлюбленный объясняет отношение к ней не изменой («О, не грусти, ты все мне дорога...»), а состоянием души, не удовлетворенной ограниченностью земной любви и жаждущей неземных просторов:

...но я любить могу лишь на просторе,
Мою любовь, широкую, как море,
Вместить не могут жизни берега.

Сравнение любви с морем, с его безбрежностью и неисчерпаемостью проходит через всю лирику Толстого. Для поэта любовь — это радостное и добровольное ограничение своей свободы. В горькие минуты, когда он заявляет о своей «особенности», когда он отделяется от любимой, он воспринимает это как «измену». В стихотворении «Не верь мне, друг, когда в избытке горя...» он пишет о временном состоянии души, сравнивая свою «измену» с «изменой моря» «в отлива час». Новый порыв любви воспринимается как общий закон жизни, как природное свойство морской стихии:

И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам.

Божественный замысел создания мира включал любовь как всеобъединяющую и всетворящую силу, но ограничивал всемогущее действие любви на земле:

Когда Глагола творческая сила
Толпы миров воззвала из ночи,
Любовь их все, как солнце, озарила...

Держась «романтического двоемирия», Толстой, в отличие от Фета, полагал, что человек воспринимает природу не целостно, а отдельными картинами или отблесками неземных картин, которые не создают красоты в ее совокупности и единстве:

И, порознь их отыскивая жадно,
Мы ловим отблеск вечной красоты...

Не только красота, но и все другие начала бытия, в том числе любовь, на земле «раздроблены» и не могут слиться вместе:

И любим мы любовью раздробленной...

И ничего мы вместе не сольем.

Такая ограниченная, узкая любовь не удовлетворяет поэта, потому что он чувствует в своей душе иную любовь, превышающую земную, которая не отменяет чувственную, плотскую любовь, а включает ее во всечеловеческую любовь как принцип бытия, положенный Богом в основание мироздания. Именно такой безбрежной, необъятной любовью, невозможной на земле, но возможной в будущем, преодолевающем земное «горе», поэт и любит свою возлюбленную, не отделяя любовь к ней от любви ко всему сущему:

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!

Эти неограниченные романтические желания, превозмогающие и законы земли, и силы земного человека, выдают в Толстом поэта, не удовлетворенного настоящим, презирающего посредственное, стандартное и всегда в своем порыве обращенное к идеальному в человеке и в жизни.

Основные теоретические понятия

Лирический герой, авторское (лирическое) «я», пародия, баллада, элегия, роман, песня, сатира, драма, драматическая трилогия, исторический роман.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизненном и творческом пути А. К. Толстого.
2. Назовите главные темы творчества поэта.
3. В чем состоят отличительные особенности его поэзии?
4. Какие жанры культивировал А. К. Толстой? Кратко расскажите о каждом из них.
5. Сравните лирику А. К. Толстого и А. А. Фета. Как понимали они главные начала жизни — красоту, любовь, свободу? Как воплощалась в их стихотворениях природа? Найдите общие и различные черты, сравнив отдельные известные вам стихотворения.
6. Каково отношение А. К. Толстого к Древней Руси? Как выражалось оно в ранее прочитанных вами балладах? В каких жанрах была воплощена А. К. Толстым историческая тема?
7. Дайте анализ одного из стихотворений о природе и о любви.
8. Расскажите о сатирических произведениях А. К. Толстого.

Тематика сочинений

Человеческая самобытность А. К. Толстого и своеобразие его идеологической и эстетической позиции.

Русская история в изображении А. К. Толстого (общая концепция и ее развитие).

Романтическая одухотворенность лирики А. К. Толстого о любви.

А. К. Толстой как один из создателей несравненного Козьмы Пруткова.

Сатира А. К. Толстого.

** Тематика рефератов*

Прочтите книгу А. А. Илюшина «Стихотворения и поэмы А. К. Толстого» (М., 1999) и оцените концепцию автора.

** Тематика исследовательских работ*

Прошлое и настоящее России в сочинениях А. К. Толстого.

Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» и драматическая трилогия А. К. Толстого.

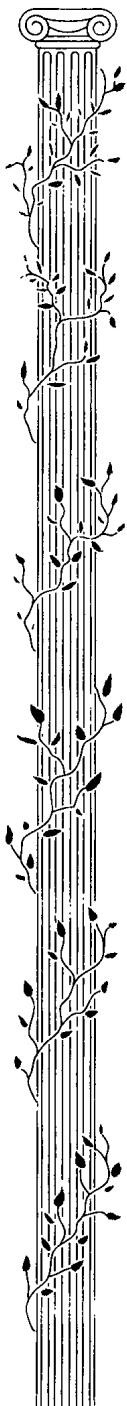
Любовная лирика А. К. Толстого.

Образ поэта в лирике А. К. Толстого.

Литература

Илюшин Д. А. Стихотворения и поэмы А. К. Толстого.— М., 1999.

Ямпольский И. Г. А. К. Толстой//Толстой А. К. Собр. соч. В 4 т. Т. 1.— М., 1963.



РЕАЛИЗМ

РЕАЛИЗМ В ЕВРОПЕ И В АМЕРИКЕ

В середине XIX века реализм побеждает во всех странах, но в разные сроки — в одних странах раньше, в других позже. Европейский реализм вызревает в недрах романтизма, принимая романтическую идею подвижной, изменяющейся действительности, но отвергая некоторые положения романтической эстетики, в частности романтическое «двоемирие», идеализацию художественного образа. Подготовительной стадией расцвета реализма был «физиологический очерк» (в России он связан с «натуральной школой»). В отличие от романтизма реализм побеждает вначале не как литературное направление, общее для множества писателей, а в творчестве отдельных авторов и только потом складывается в единое художественное целое.

Реализм как художественный метод и литературное направление

Мир предстал перед писателем-реалистом в исключительном многообразии фактов, каждый из которых примечателен независимо от того, принимал ли писатель их или отрицал. За всеми этими фактами нужно было отыскать сущность и обнаружить социальный механизм, сделав его ясным и прозрачным. С этой точки зрения реалист подходит к художественному изучению действительности не как философ с его системой рациональных понятий и не как романтик с его интуитивным способом познания, минующим всякое изучение, а в качестве ученого-естественника. Так, Бальзак рассматривает человеческое общество в замысле «Человеческой комедии» по аналогии с царством животных, которое натуралист изучает и по отдельным видам, и в целом объеме. При этом в отличие от романтиков реалисты не стремятся выйти за пределы существующего, оставаясь в своем изображении в границах земного бытия, хотя и дают понять о высших идеалах и духовных ценностях, не осуществленных в этих границах.

Стремление остаться в рамках видимого, осозаемого, вещественного мира предполагало стро-

гую объективность, которая помогала за разрозненными фактами обнаружить социальные законы общества и универсальные законы бытия, сцепление причин и следствий. Реализм при этом учитывает подвижность, изменчивость действительности и ее единство, закономерность и случайность, перемену социальных ролей участвующих в историческом процессе людей. «С какого бы конца ни начинать,— писал Бальзак,— все связано, все сплетено одно с другим. Причина заставляет угадывать следствие, и всякое следствие позволяет восходить к причине». Таким образом, реализм при своем появлении декларирует один из основных принципов — исторического или социального детерминизма, взаимной обусловленности и взаимной зависимости от общества всех человеческих отношений, имеющих объективное значение. Это совсем не означает, что реализм тупо и педантично настаивает на полной подчиненности человека окружающей среде и полной от нее зависимости. Реализм рассматривает каждый персонаж конкретно и особо. Герой или персонаж детерминированы средой и временем, но они могут не умещаться в свое время и противостоять среде. Однако реалист никогда не сомневается в зависимости личности от истории и общества, не отрицает ее, принимает в расчет и считает такую обусловленность личности естественной, объективным законом, управляющим жизнью.

Поскольку социально-общественный организм как целое не имеет ярко выраженной формы, то может быть воплощен только через разнообразие индивидуальностей, которые в совокупности придают ему конкретный образ. Однако индивидуальности получают в реализме особое отображение. Место высоких идеалов заняли вещи и деньги. Человек воспринимался через деньги и через вещь, купленную на те же деньги. Вещи, стало быть, стали заменять людей и представлять их. Отсюда ясно, какая важная роль придавалась реалистами поверхности жизни, через изображение которой они проникали в ее сущность.

В результате такого подхода изменился и характер типизации. Художественное обобщение свойственно искусству вообще, а не только реализму. Но в классицизме, например, обобщению подвергались общечеловеческие черты или пороки (скучность, лицемерие). При этом та или иная черта характера не была обусловлена внешними обстоятельствами, а присваивалась герою извне. Скупость Гарпагона у Мольера — от природы присущее ему свойство, тогда как скупость Плюшкина — свойство социальное. Как известно, Плюшкин был сначала бережлив, но затем бережливость под воздействием обстоятельств приобрела новое качество и переросла в скучность. Следовательно, человеческий порок теперь органично связан с индивидуальностью. Типическое раскрывается в реализме через противоречие общего и индивидуального, а общее выступает в индивидуальной оболочке. В зависимости от того, насколько различна степень

индивидуальности и насколько глубоко противоречие между общим и индивидуальным, определяются отношения героя или персонажа с действительностью. Это позволяет, по мнению реалистов, «изображать мир таким, каков он есть», то есть объединять в нем хорошее и дурное, лирическое и сатирическое, низкое и высокое. В художественных целях писатель может смешивать разные жанры, подвергая их переплавке. Он свободен от условностей жанрового мышления (классицизм) и от неизменного противопоставления идеала и действительности (романтизм).

Изображение действительности такой, какова она есть, предполагает жизнеподобие, что, однако, не исключает ни фантастики, ни гротеска, ни гиперболы, ни заострения, ни сверхъестественного, которое обычно проявляется как способ постижения сущности явления со стороны всеведущего автора, знающего о своих персонажах и обо всей жизни больше, чем нарисованная им картина.

Понимая действительный мир как движущийся и изменяющийся, реализм не просто декларирует его динамику и изменчивость, а изображает его как самодвижущийся организм, внося принцип «самодвижения» в само художественное произведение.

«Самодвижению» сюжета соответствует «саморазвитие» характера. Пушкин, например, размышляя о «форме плана» «Евгения Онегина», не ожидал, что его Татьяна выйдет замуж, но логика характера Татьяны, заданная автором романа, такова, что героиня должна была совершить этот поступок. Если бы Пушкин как автор воспротивился этому, он нарушил бы логику характера Татьяны. Подобные признания делали и другие реалисты, например Л. Толстой и Г. Флобер.

Погружение в реальный мир не отменяет авторского идеала, выступающего как гуманистическая субъективность. Авторский идеал становится мерой оценки действительности, но изображается не фактически данным, а исторически возможным или недосягаемым. Стало быть, критическое начало лишь одна сторона реализма. Другую его сторону составляет мысль о не воплощенных в жизнь гуманистических ценностях. Автор стремится найти их в самой действительности. В целом мир, который предстает взору реалиста и выступает предметом его изображения, грандиозен и в своих добрых, и в своих злых проявлениях, но добро и зло в нем не упорядочены. Отсюда можно заключить, что как красота, так и безобразие возникают в самом этом мире, или — что одно и то же — действительность является источником красоты и безобразия.

Наконец, художественный мир каждого реалиста индивидуален и своеобразен. Эти отличительные особенности вытекают из анализа творчества писателей и их произведений.

В ходе развития реализма наметились три его стадии — ранний, зрелый и реализм периода кризиса.

При всем этом основные признаки реализма остаются постоянными. К ним относятся: историзм, социальный анализ, типизация, предполагающая широкую распространенность явлений и характеров, осуществляемая через раскрытие индивидуальности, «саморазвитие» характеров и «самодвижение» сюжета, стремление воссоздать мир как противоречивую и сложную цельность.

*Реализм в Англии

В Англии реализм сформировался очень быстро, потому что он следовал сразу за эпохой Просвещения и его становление происходило почти одновременно с развитием романтизма, который нисколько не помешал успехам нового литературного направления. Связующим звеном между эпохой Просвещения и так называемым просветительским реализмом стало творчество английской писательницы Джейн Остин. К тому времени, когда она написала свои романы («Нортенгерское аббатство» и «Чувство и чувствительность»), жанр просветительского романа уже получил свое завершение в романах Оливера Голдсмита («Векфильдский священник») и Лоренса Стерна («Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»). К предшественникам реализма XIX века надо отнести и Томаса Лава Пикока, создателя «романа идей» в английской литературе («Хедлонг Холл», «Мелинкорт», «Аббатство кошмаров»).

Особенность английской литературы состоит в том, что в ней романтизм и реализм уживались вместе и обогащали друг друга. Примером тому служит творчество двух писательниц — Элизабет Гаскелл и Шарлотты Бронте.

И все же открытие и утверждение реализма в английской литературе связано прежде всего с творчеством Чарлза Диккенса (1812–1870) и наследием Уильяма Мейкпса Теккерея (1811–1863).

Ч. Диккенс написал нравоописательные очерки («Очерки Боза»), множество романов (сентиментально-юмористический: «Посмертные записки Пиквикского клуба»; авантюрно-приключенческие: «Приключения Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби»; «Мартин Чезлвич»; социальные: «Домби и сын», «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит»; социально-психологические: «Большие ожидания», «Наш общий друг»; детективный: «Тайна Эдвина Друза»; сентиментально-дидактический: «Лавка древностей»; исторический: «Барнаби Радж»; «роман воспитания»: «Дэвид Копперфилд») и другие произведения.

Уже первая книга Диккенса «Очерки Боза» связана с описанием быта и нравов. Писатель внимателен к подробностям, к деталям, он юмористически и с подлинным великодушием относится к простым людям. В дальнейшем реализм Диккенса надолго

связывается с юмором и сентиментализмом, с жизнью сердца. В первом большом романе «Посмертные записки Пиквикского клуба», восходящем к жанру романа «больших дорог», прежние свойства творческой манеры Диккенса упрочились: он отличался наблюдательностью, меткими сатирическими зарисовками, гротескными сценами. Постепенно из комического персонажа, недалекого буржуа, мистер Пиквик превращается в чудака, в Дон Кихота XIX века, вызывающего интерес и сочувствие, его слуга Сэм Уиллер — в Санcho Пансу. Комизм ситуаций проистекает из того, что действительность не соответствует представлениям героев. Пиквик добр, справедлив, бескорыстен, честен, отзывчив, действительность бессердечна, обманчива, лжива и несправедлива. Свой жизненный идеал Диккенс воплотил в обыкновенном герое, стремящемся, однако, изменить жизнь в лучшую сторону, но мечты Пиквика терпят крушение, хотя финал романа идилличен. В ранних романах Диккенса торжествует жизнерадостность, юмор, конфликты разрешаются благополучно.

В период зрелости писателя (1840-е годы) критическое начало в его творчестве усиливается. Так, в романе «Домби и сын» представлено множество лиц, событий, многообразие противоречий. На примере торгового дома Домби рассказывается о жизни семьи и обо всей Англии. Домби в соответствии со своим буржуазным сознанием мыслит себя центром не только Англии, но и всей Вселенной: «Земля была создана для Домби и сына... Реки и моря были созданы для плавания их судов... звезды и планеты двигались по своим орбитам, дабы сохранить нерушимой систему, в центре которой были они». Таково представление о себе и своем круге английского коммерсанта, чопорного и самоуверенного.

Проникая в сущность буржуазного образа мыслей и чувств, раскрывая тайны всего общественного организма, Диккенс противопоставляет внешнему благополучию узкий и сухой внутренний мир Домби — snoba, лишенного тепла, холодного и бессердечного. И когда рушится непрочный внешний вид богатства, герой остается один в холодном и угрюмом доме, своего рода склепе. Диккенс, как и большинство реалистов, увидел за несомненным техническим прогрессом и комфортом, который несла с собой буржуазная действительность, зияющие нравственные безздны механистической цивилизации, ее антигуманный характер, который для писателя не искупался ее научными и практическими достижениями. В этом смысле характерен символический образ поезда-чудовища, поезда-возмездия, оставляющего за собой «зловещий дым» («Будь проклят этот огненный грохочущий дьявол...»).

Если юмор и сентиментально-романтические мотивы — непременные слагаемые реализма Диккенса, то сатира и гротеск — столь же яркие признаки таланта другого английского реалиста Уильяма Теккерея.

У. Теккерей написал несколько романов («Записки Желто-плюша», «Пенденнис», «История Генри Эсмонда», «Виргинцы»), семейную хронику «Ньюкомы» и другие сочинения. Наиболее значителен из его наследия роман «Ярмарка тщеславия».

По своему таланту Теккерей гораздо сдержаннее и рациональнее Диккенса. Он скептик, который, однако, верит в силу добра и считает, что человек, несмотря на все пороки и слабости, несет в душе частицу добра и света. В своем изображении жизни Теккерей исходил из принципов христианской этики. Нравственная проблематика – основа его романов и угол зрения, под которым он художественно воплощал действительность. Поэтому для Теккерея, как и для Диккенса, обязателен нравственный суд. Рационализму в этике соответствовал рационализм в эстетике. Теккерею, как замечено исследователями его творчества, не свойственна самоценность того или иного образа. Каждый персонаж строго обусловлен структурой повествования и связан с остальными.

В фундаменте бытия, считал Теккерей, лежит игра, увлекательная и опасная лотерея, случайно счастливая и неумолимо страшная, чреватая выигрышами и проигрышами, использованными и неиспользованными возможностями, потерями и обретениями. В ней происходит вечная борьба добра со злом, правды с ложью. Тем самым жизнь предстает многообразной и неисчерпаемой, полной превращений. В ней происходит постоянное обновление. Согласно такой точке зрения, реализм Теккерея – сочетание конкретной точности, социально-исторической зоркости, типического обобщения с игрой воображения, фантазии, сатиры, гротеска, веселой и озорной буффонады. Ничто не ускользает от взгляда писателя. Больше того, этот взгляд направлен и на себя, поскольку присущие ему противоречия писатель тоже делал частью своей образной системы и предметом художественного анализа. Эту особенность один из французских критиков назвал «системой взаимоотражающих зеркал». Отсюда проистекает и ирония по поводу всезнающего автора («романист знает все»), который на практике, однако, далеко не все ведущ. На самом деле его знание относительно, и это предвещает прозу XX века.

В той игре жизни, которую художественно исследует Теккерей, неожиданно всплывают и возникают типические образы, которые, как правило, образуются путем сочетания масок древнего искусства с индивидуальностями, порожденными социально-исторической действительностью. В литературе о Теккерее отмечено, что, например, знаменитая Ребекка Шарп одновременно и авантюристка XIX века, и одна из метаморфоз мифологического образа сирены.

Другой принцип типизации и всей образной системы писателя состоит в «гротескном юморе», согласно которому, по словам Теккерея, «страшно становится от того, как сходны между

собою мошенник и честный человек». Тут реализуется идея постоянного превращения героев, ведущих игру с жизнью. Их добрые и злые качества сменяют друг друга, заставляя персонажей страдать. Другие — любимые — герои писателя оказываются жертвами Ярмарки тщеславия. В них воплощен трагизм бытия.

В «Ярмарке тщеславия» действительность предстала с самых разных сторон, и потому не случайно для выражения такого богатства жизни — исторического и современного, героического и бытового, далекого и близкого, большого и малого, низкого и высокого — автору понадобился синтез многих жанров, объединенных в сатирико-юмористическом эпическом романе. Образ Ярмарки тщеславия стал символом конкретной исторической действительности и земного существования вообще, в котором есть светлое начало — земные радости и наслаждения, а есть и темное — мелкая суэта, «жизни мышья беготня», порочная, полная интриг и цинизма.

Из других английских писателей-реалистов наибольший интерес вызвали Энтони Тролlop, автор 47 романов (например «Попечитель», «Доктор Торн» и др.), Джордж Элиот (псевдоним Мэри Энн Эванс), которой принадлежит, кроме других произведений, роман «Миддлмарч», Льюис Кэролл (псевдоним Чарлза Доджсона), создатель прочно вошедших в мировую литературу книг «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье».

Во второй половине и в конце XIX века выдвинулись Джордж Мередит (лучший роман — «Эгоист»), Самюэль Батлер («Путь всякой плоти»), Томас Гарди («Тэсс из рода д'Эбервиль», «Возвращение на родину», «Мэр Кестербриджа», «Джуд Незаметный»).

В конце XIX века в английской литературе, как и во всей Европе, ощущается кризис реализма, возникают, а затем и усиливаются натуралистические тенденции (Джордж Мур, Джордж Гиссинг).

*Реализм во Франции

Французский реализм связан прежде всего с именами Стендالа и Бальзака, и это исторически справедливо. Однако нельзя забывать, что у них были талантливые предшественники, в произведениях которых реалистические принципы письма обозначились весьма определенно. Речь идет о поэте Пьере-Жане Беранже, получившем широкую известность своими песнями, и прозаике Поле-Луи Курье, знаменитом памфлетисте, возвратившем французскому языку, по словам Стендала, «прежнюю простоту». Песни Беранже и памфлеты Курье способствовали выработке реалистической поэтики. Этую же цель преследовали бытовые, нравоописательные и «физиологические» очерки, явившиеся массовой школой французского реализма.

В первой половине XIX века на литературной арене Франции появляются великие писатели, принесшие ей мировую славу: Фредерик Стендаль (псевдоним Анри-Мари Бейля; 1783—1842), Оноре де Бальзак (настоящая фамилия —Бальса; 1799—1850) и Проспер Мериме (1803—1870).

Стендаль (романы «Арман», «Красное и черное», «Пармская обитель», «Люсьен Левен», «Ламьель», повесть «Воспоминания эгоиста», новелла «Ванина Ванини», книги «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио», «История живописи в Италии», «Рим, Неаполь и Флоренция», «О любви», «Жизнь Россини», «Расин и Шекспир» и другие сочинения) был создателем реалистического психологического романа. В этом была его главная заслуга, мимо которой не прошло мировое литературное движение.

Стендаль был демократом, который искал причины явлений в окружающей действительности. Он питал исключительный интерес к человеческому уму и его связям с чувствами. Стендаль привык думать, что в основе всех действий человека лежит личное, эгоистическое желание, которое, однако, должно быть подчинено нравственному чувству. Огромное значение он придавал воле и считал ее одной из главных сил личности.

В художественных произведениях Стендаль в отличие от других реалистов, в частности от Бальзака, делает более сильный акцент на внутреннем мире человека, чем на обществе и на внешнем окружении героя. Человек привлекает его не столько как социальный продукт, сколько жизнью своего сознания. Но все же Стендаль не отказывается от социально-исторического детерминизма. Так, окружая Пьетро, героя новеллы «Ванина Ванини», романтическим ореолом, Стендаль мотивирует его страсть национальностью (итальянец), особой ролью религии в его сознании (после поражения он, патриот, чувствует себя наказанным и прибегает к помощи религии), социальным чувством, повелевающим ему предпочтеть любви женщины любовь к родине. Излагая принципы творчества, Стендаль пользуется своим опытом и черпает изображенные им характеры из числа людей, которые ему знакомы: «Я беру одного из людей, которых я знал, и говорю себе: этот человек приобрел определенные привычки, отправляясь каждое утро на охоту за счастьем, а затем я придаю ему немного более ума». Стендаль считал, что человеком (а во многом и обществом) управляет страсти. Главнейшая из них — любовь, ставшая центром его художественного интереса.

Стендаль выделяет четыре любовные страсти («О любви»): «страсть-любовь», «страсть-честолюбие», «страсть-влечение», «страсть физическую». Преимущественное внимание уделяется двум первым, из них «страсть-любовь» — истинная и вечная, а «страсть-честолюбие» — лицемерная и рожденная XIX веком.

Психологизм Стендalu строится на контрасте «страсти-любви» и «страсти-честолюбия», с одной стороны, и на контрасте страсти и разума — с другой. Герой Стендalu, как впоследствии Печорин у Лермонтова, замечает, что в нем в одном лице словно бы существуют два: один живет и действует, а другой за ним наблюдает. Из опыта созерцания писатель делает важный вывод: «У души есть только состояния, у нее нет устойчивых свойств». Наиболее глубоким способом выявления внутреннего мира, жизни души служит внутренний монолог, свойственный всем основным героям писателя — Жюльену Сорелю, Люсиену Левену, Фабрицио дель Донго и др.

В душевной жизни Стендalu интересует движение мысли, поскольку страсти пронизаны рациональным началом. Писатель останавливается перед исследованием душевных состояний, лишь указывая на них. Однако поступки героев всегда изображаются им в совокупности с реакциями на них, и это дает представление о бесконечной индивидуальности разумного и чувственного опыта людей.

Несколько позже Стендalu начал творческую деятельность **О. де Бальзак**. Он написал множество романов и других сочинений. Его романы были объединены общим названием «Человеческая комедия», а в ней расположены по рубрикам «Этюды о нравах», «Философские этюды», «Аналитические этюды». Раздел «Этюды о нравах» состоял из «Сцен частной жизни», «Сцен провинциальной жизни», «Сцен парижской жизни», «Сцен политической жизни», «Сцен военной жизни», «Сцен деревенской жизни», в которые входили отдельные произведения (например, «Сцены провинциальной жизни» включали следующие сочинения: «Турский священник», «Евгения Гранде», «Прославленный Годискар», «Лилия в долине», «Старая дева», «Музей древностей», «Утраченные иллюзии», «Пьеретта», «Баламутка», «Провинциальная муз»).

Предмет художественного интереса Бальзака — жизнь человека и общества, главным образом после Июльской революции 1830 года во Франции, когда началась эпоха полного перераспределения собственности и богатств, уходивших из рук дворянства в руки буржуазии. Вслед за экономическими переменами следовали перемены политические: власть тоже захватывали буржуа. Решающие события происходили не во дворцах или в домах герцогов и маркизов, не на полях сражений, не на конгрессах дипломатов, а в быту, в гостиных, в нотариальных конторах, там, где шла спекуляция товарами, где скапались земли, где притворно разорялись банкиры, где издавались газеты, где одни воры обкрадывали других, где статьями наемых писак формировалось так называемое общественное мнение. Общественная жизнь переместилась в жизнь частную, которая стала не просто частной жизнью, скрытой от посторонних глаз, а специфической формой общественной жиз-

ни. По этому поводу Бальзак писал: «...я придаю... событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов».

Из этого следует, что Бальзак увидел фундамент жизни человека и общества, определивший их судьбы, в экономической подоплеке. Именно она влияла на соотношение жизни приватной и жизни официальной, именно благодаря ей устанавливались причинно-следственные связи и отношения, именно она объединяла лица и события, именно она обусловливала социальное и бытовое поведение людей. Но так как передел собственности и богатства еще не завершился, то в сознании людей укрепилось представление о динамичности исторического процесса. Он воспринимался чрезвычайно сложным и запутанным, крайне неустойчивым: человек, обладавший несметным богатством сегодня, завтра превращался в нищего бродягу, и наоборот. Короче говоря, человек не равен самому себе и становился таким, каким его формировал исторический поток. Однако послереволюционное историческое движение необратимо. Бальзак твердо знал, что возврата от господства буржуазии к господству дворянства не может быть, несмотря на свое сочувствие аристократам. Из всего этого вытекает, что Бальзак отстаивал принцип социально-исторического детерминизма, социально-исторической обусловленности в литературе.

Общие принципы подхода Бальзака к действительности реализуются во всей его художественной системе. Во-первых, Бальзак постоянно вмешивается в повествование и хочет, чтобы читатели распознали все причины и все следствия, не упустив важных оттенков. Он выступает противником простого копирования природы: «Нам должно схватывать душу, смысл, движение и жизнь». Во-вторых, той же цели служит подробное описание улиц и зданий, быта, одежды, интерьера, внешности персонажей, которые выступают не только приметами времени, но и знаком имущественного, социального, общественного положения персонажа, позволяя судить о его характере («если права поговорка, что о женщине можно судить по двери ее дома, то обстановка квартиры должна еще лучше отражать характер хозяйки»), поскольку вещи — это «материальное воплощение мышления людей». В-третьих, все конфликты, даже самые трагические, происходят в тиши, но они гораздо более жестоки, чем трагедии античных и иных времен. Так, по словам Бальзака, «Евгения Гранде» — «буржуазная трагедия без яда, без кинжала, без пролития крови, для действующих лиц более жестокая, чем все драмы, происходившие в знаменитом роде Атридов». В-четвертых, конфликты прозаичны, материальны, банальны, но по своему накалу и по своим последствиям едва ли не более яростны и грандиозны, чем, например, у Шекспира.

В соответствии с этими принципами в произведениях Бальзака предстает и новый герой. Сочувствуя потерпевшим поражение аристократам, писатель восхищается новым веком, со- крушившим дворянство. Главной силой во всех отношениях становится буржуазия, которая художественно исследуется писателем и в качестве целого общественного слоя, и в виде отдельных ее личностей со всеми оттенками поведения и душевых движений.

В основу своего анализа Бальзак положил нравственный критерий, поверяя им степень ценности буржуазной эпохи и буржуазного человека. Писатель строит историю общества как историю нравов. Буржуазная эпоха и буржуа как носитель собственных взглядов и взглядов эпохи бесчеловечен, поскольку человечность заменена в его сознании деньгами. Стало быть, нравственность буржуа — извращенная нравственность. В этой связи поучителен портрет г-на Гранде: «В коммерции г-н Гранде был похож на тигра и на боа¹: он умел лечь, свернуться в клубок, долго вглядываться в свою добычу и ринуться на нее; потом он разевал пасть своего кошелька, проглатывал очередную долю эку и спокойно укладывался, как змея, переваривающая пищу; все это проделывал он бесстрастно, холодно, методически». Буржуазный хищник — фигура незаурядная и могущественная, но не по своей природе, а по той силе, какую дают ему деньги. «Не был ли он,— спрашивал Бальзак,— воплощением единственного божества, в которое верит современный мир, олицетворением могущества денег?» Поскольку деньги — единственное божество буржуа, то это определяет его величественную цельность. Так возникают новые «титаны» — миллионеры и преступники, «наполеоны» денег и «наполеоны» катарги. При этом такие герои часто не занимают центр повествования, который обычно отдается результатам безнравственной и потому опустошительной деятельности «антигероев» Бальзака.

В совокупности книги Бальзака, в каждой из которых освещена какая-нибудь одна сторона бытия, полно отображали весь мир буржуазной действительности. «...Каждая книга автора,— писал Бальзак,— всего лишь глава грандиозного романа об обществе». Здесь отчетливо видна традиция, которой держался Бальзак: он глубоко усвоил принципы раннего реализма, в особенности «физиологического очерка». Однако этот принцип оказался неуместен для других «этюдов» — «философских» и «аналитических».

Со второй половины 1830-х годов буржуазия укрепилась и заняла господствующее положение в обществе. Период узурпации собственности и накопления богатства — время трагедий и безнравственных титанов. Наступившая пора не трагедия, а комедия денег. Сражения исчезли, титаны вымерли или превра-

¹ Имеется в виду змея — обыкновенный удав.

тились в посредственности. Прежний «титан» барон Нюсинжен¹ уже не сравнивается с Бонапартом. В романах Бальзака, несмотря на неисчезающее преобладание ужаса, все чаще слышится откровенная ирония, горький смех и презрение. Писатель приходит к выводу, что капитализм разрушает не только все вокруг себя, но также и себя.

Отношения между человеком и обществом складываются изначально трагически («Индивидум постоянно борется с системой, которая его эксплуатирует, меж тем как он стремится эксплуатировать ее в своих интересах»), но впоследствии принимают комические оттенки. Так появляется другой герой Бальзака — талантливый и красивый искатель счастья, места под солнцем, который почти неизбежно терпит крушение и становится орудием более изощренного и более циничного честолюбца, чем он сам (история Люсьена Шардона в «Утраченных иллюзиях» и в «Блеске и нищете куртизанок»), или наивный нищий провинциал, ставший богачом и усевшийся в кресло члена кабинета министров, сумевший найти в себе такие пороки, которые помогли приспособиться к продажной действительности и равнодушно принять ее (судьба Растиньяка).

Герои Бальзака, появившись в одном романе, не покидают огромное романное полотно «Человеческой комедии». С окончанием одного сюжета они не умирают, а продолжают жить в другом сюжете. Это значит, что выше и значительнее отдельных сюжетов непрерывность и бесконечность жизни, ее движение, чрезвычайно противоречивое, состоящее из закономерностей и случайностей, из хаоса и порядка, из течения по главному руслу и по протокам и даже заводящее в тупики. В конечном итоге «Человеческая комедия» продемонстрировала непрерывность жизни как исторического движения.

В отличие от Стендоля и Бальзака Проспер Мериме не обладал столь могучей славой, но его значение для мировой литературы несомненно. Мериме получил признание раньше Стендоля и Бальзака, его творческий путь закончился позже, чем у этих писателей.

П. Мериме был блестящим новеллистом и своеобразным драматургом. Его перу принадлежат повесть «Души чистилища», знаменитые новеллы «Маттео Фальконе», «Таманго», «Видение Карла IX», «Федериго», «Жемчужина Толедо», «Этруская ваза», «Партия в трикtrak» (все они вошли в сборник «Мозаика»), «Двойная ошибка», «Венера Илльская», «Коломба», «Кармен», «Локис», сборник пьес «Театр Клары Гасуль», пьесы «Два наследства», «Первые шаги авантюриста», сборник песен «Гузла», описания путешествий, искусствоведческие и исторические сочинения, а также переводы, в том числе произведений Пушкина, Гоголя, Тургенева.

¹ Иногда эту фамилию переводят иначе — Носинген.

В 1820-е годы Мериме отдавал предпочтение драматургии перед другими видами литературного творчества. Он выпустил сборник пьес (первоначально их было 6, затем к ним прибавились еще 2) под заглавием «Театр Клары Гасуль» и выдал его за сочинение придуманной им испанской актрисы и общественной деятельницы. Удваивая мистификацию и играя различными точками зрения на изображаемое, Мериме вводит образ переводчика Жозефа Л'Эстренжа, который комментирует пьесы Клары Гасуль.

«Театр Клары Гасуль» — по своему пафосу — протест против эпигонов классицизма, драматургии которых Мериме противопоставил «стремительное развитие действия, непрерывное чередование кратких выразительных сцен, полное игнорирование правил о трех единствах, неожиданные и резкие переходы от сатирических эпизодов к пассажам, насыщенным высокой патетикой и трагизмом».

Важное место в «Театре Клары Гасуль» занимала историческая тема. При обращении к ней («Инес Мэндо, или Посрамленный предрассудок», «Инес Мэндо, или Торжество предрассудка», «Жакерия», «Хроника Карла IX») Мериме полемизировал не только с классицизмом, но и с романтизмом. Если в пьесе «Инес Мэндо, или Посрамленный предрассудок» писатель высказал романтическую точку зрения, то в следующей пьесе «Инес Мэндо, или Торжество предрассудка» он пересмотрел эту позицию в духе реализма. Обе пьесы подготовили переход Мериме к широким социально насыщенным произведениям и к объективному осмысливанию общественных противоречий.

Принципы реализма отразились и в других исторических произведениях Мериме, который искал причины исторических перемен в жизни всех сословий и в господстве мнений, которые складывались в различных слоях общества. Так, Варфоломеевская ночь была бы невозможна, несмотря на все коварство и аморальность Карла IX, Екатерины Медичи, Генриха Гиза, если бы религиозных фанатиков, опиравшихся на предрассудки, суеверия и животные инстинкты темных масс, не поддержало большинство народа.

Благодаря тому что действиями героев управляют социальные обстоятельства и социальная психология, изменяются даже принципы построения сюжета. Например, сюжетом «Жакерии» послужили не судьбы отдельной семьи и влюбленных, а история возникновения, развития, кульминации и гибели восстания. При этом автор не идеализирует ни феодалов, ни бедняков. У него нет и благородных разбойников: атаман воровской шайки Оборотень в самый ответственный момент покидает восставших, обрекая их на поражение.

Новеллистика Мериме сохраняла связь с романтической традицией (обращение к экзотике, к «естественным» характеристикам, к людям, выросшим вдали от буржуазной цивилизации,

интерес к фантастике, к иррациональному началу, к подсознательным душевным движениям и пр.), но романтизм присутствовал в его творчестве скорее как тема, подлежащая точному анализу реалиста. Это сказалось, в частности, в том, что вместо мистифицированного комментатора Мериме вывел рассказчика-француза, который хочет понять и передать чуждую ему психологию («Маттео Фальконе»). Объективность письма сохранена и в новелле «Таманго», где автор не скрывает дикости и варварства вождя чернокожих. Однако, рисуя присущие ему человеческие черты, он ставил героя выше жестоких и циничных цивилизованных персонажей, например капитана Леду. Хозяева Таманго были уверены в том, что они спасли его и даровали ему жизнь. Писатель же дает понять, что цена жизни героя — жалкая участь пленника. В этой и других новеллах Мериме заявил о себе как о глубоком и тонком психологе, двинувшем вперед художественный анализ внутренней жизни человека.

Новеллы 1820—1830-х годов Мериме объединил в книгу «Мозаика», намекая на то, что общая картина жизни складывается из отдельных и почти не связанных друг с другом небольших цветных «стеклышек»-зарисовок, каждая из которых посвящена то событию, то какой-нибудь характерной черте. Однако автор не ставил цели создать цельную, упорядоченную и устойчивую картину действительности; напротив, изображенная им жизнь полна движения и неожиданна своими всегда новыми проявлениями.

С течением времени новеллы Мериме становятся все более масштабными и социально насыщенными. Реалистические принципы письма все более крепнут, критика действительности возрастает. Стремясь достичь этих целей, писатель пытается создать и освоить новый жанр. Он соединяет две новеллы и создает произведение, в котором возникают два центра. Содержание организуется вокруг них таким образом, чтобы новеллы зеркально просматривались и отражались одна в другой. Так, в «Двойной ошибке» в основу сюжета положены две истории: короткая любовь Жюли и Дарси развертывается на фоне увлечения героини Шатофором. Так же построены новеллы «Венера Илльская», «Коломба», «Арсена Гийо», «Кармен». Подобная «двойная новелла» — переходная форма от новеллы к повести («Души чистилища») и к роману. Однако Мериме не завершил этот переход, напротив, возвратился в последние годы жизни к новелле прежнего типа с неожиданной концовкой («Голубая комната», «Локис»).

1850—1860-е и 1870—1890-е годы выдвинули во Франции нескольких известных писателей-реалистов, из которых самыми знаменитыми были Гюстав Флобер (1821—1880), братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) де Гонкуры, Альфонс Доде (1840—1897), Анри Рене Альбер Ги де Мопассан (1850—

1893). Кризис реализма в 1870–1890-е годы привел к появлению нового направления — натурализма, ярко представленного творчеством Эмиля Золя (1840–1902).

Г. Флобер — великий французский прозаик и драматург, автор романов «Госпожа Бовари. Провинциальные нравы», «Саламбо», «Воспитание чувств», «Бувар и Пекюше» (не окончен), повестей «Простое сердце»¹, «Легенда о святом Юлиане Странноприимце», «Иродиада» (вошли в сборник «Три повести»), пародийно-сатирического «Лексикона прописных истин», философской драмы «Искушение святого Антония», комедии «Кандидат».

По мнению Флобера, между его реализмом и реализмом Стендalu и Бальзака огромная пропасть возникла после революции 1848 года. Как и его предшественники, с которыми он сохраняет прочную преемственную связь, Флобер не принимал буржуазную действительность, но в отличие от них у него не находится слов утверждения. Он видит одно лишь измельчение, вырождение общества, в котором царят глупость, убожество и посредственность (буржуа, по словам Флобера, живут, «зажав сердце между собственной лавочкой и собственным пищеварением»). Флобер не видит перспективы исторического развития, и это становится определяющей чертой его реализма и его творчества. Писатель не разделял свойственной многим его современникам веры в научный и технический прогресс, идеи позитивистской философии. Пессимизм и скептицизм он переносит даже на изображение прошлых эпох, которые просматриваются им с точки зрения современности. Единственной положительной ценностью он признает искусство, которое убереглось от пошлости и в котором нет безобразного своеокорыстия. «...Искусство,— писал он,— единственное, что есть истинного и хорошего в жизни!» И в таком понимании искусства, заменяющего прежние «духовные опоры», прежде всего христианскую религию, с ним солидарны его современники — поэты Леконт де Лиль и Шарль Бодлер.

В этой связи, понимая литературу как искусство слова, как творчество чистой формы, как стиль и пристально всматриваясь в него, Флобер доводит свою идею до крайнего заострения: он думает, что можно, устранив содержание, создать произведение, которое держалось бы только на стиле. Таким образом, в представлениях Флобера об искусстве сильные стороны уживались со слабыми, или, точнее, сильные стороны преображались в слабые. Флобер ограничивал свой кругозор формальными поисками и подвергал себя изнурительной стилистической работе, стремясь к исключительному совершенству, и одновременно в этом заключался источник его поэтической силы, который проявлялся в том, что, по его убеждению, содержание

¹ Иногда в переводе дают иное заглавие — «Простая душа».

может быть выражено в одной-единственной стилистической безупречной форме. Тем самым размышления Флобера об искусстве слова внесли много нового в понимание зависимости между содержанием и формой, между идеей и стилем. А так как на практике Флобер понимал, что нельзя создать чистую форму без содержания или оставаться в пределах ничего не выражавшего стиля, то он подчинял формальные поиски выражению содержания.

Самый известный роман Флобера — «Госпожа Бовари». Если в драме «Испытание святого Антония» писатель поставил перед собой задачу проверить все человеческие верования в связи с поисками истины, то в романе «Госпожа Бовари», имеющем подзаголовок «Провинциальные нравы», Флобер проверил методы естественных наук при анализе душевных движений героев. Одна из карикатур того времени изображала Флобера, который рассматривал сердце мадам Бовари, помещенное на кончике ножа. Анатомическому исследованию подвергается вся Франция, изображаемая страной мелочности и пошлости. Флоберу нечего противопоставить этому миру, и действительность, нарисованная в романе, убедительна своей безысходностью.

Из всего общества автор выделяет героиню, которая не может примириться с действительностью и мечтает вырваться из убогой среды и в доме отца, и в доме мужа. Эмоциональным выражением неудовлетворенности героини выступает пронизывающая ее тоска. Однако мечтам госпожи Бовари не суждено сбыться, потому что ее идеалы, ее взгляды на жизнь родились в той же пошлой среде. Внутренний мир Эммы Бовари — следок того мира пошлости, которым она недовольна. И тут выясняется, что героиня Флобера не может любить то, что ее окружает, а любит только то, что находится за пределами ее семейного очага. Чтобы уйти от отца, она выходит замуж за Шарля, но замужество не приносит ей счастья, и она, не любя ни мужа, ни дочь, мечтает о жизни, лежащей вне ее дома. Но сама мечта Эммы — о волшебных странах, сказочных принцах, неземной любви, роскоши — все та же пошлость и все то же ничтожество, которые произрастают на почве, переставшей рождать великое. Попытки украсить дом, облагородить заурядность и посредственность — часть того же никчемного идеала. И как только возвышенные мечтания Эммы сталкиваются с действительностью, они терпят полный крах. Оба возлюбленных госпожи Бовари не имеют ничего общего с ее воображаемым идеалом. Она понимает, что ей дороги не эти мужчины, а само представление о возвышенной любви, которое удерживает ее в жизни. В этом и состоит трагедия Эммы: бунт против пошлости принимает форму пошлости. При этом чувства героини зависят от того социального мира, в котором она пребывает. Любовь не бескорыстна, она требует материального обеспечения, стремление найти которое приводит к расточительст-

ву, оно, в свою очередь,— к гибели. Родольф посыпает ей прощальное письмо, ростовщик Лере — письмо-счет. Мечтам о возведенной любви всегда сопутствуют чеки, счета, векселя, долговые расписки.

Предметом критики Флобера становится не только мир пошлости, приобретающий романтическую окраску в мечтах Бовари, но и та «вторичная реальность», книжный мир, которыми также питается герояня, начитавшись романтических авторов (Ламартин, Шатобриан, Эжен Сю). И когда Флобер сказал: «Мадам Бовари — это я», он имел в виду свою собственную очарованность романтизмом, которая повлияла на его восприятие жизни и которую ему пришлось с болью и горечью вытравлять из себя. В какой-то мере герояня Флобера стала жертвой этой романтической литературы. Ее мечта стать выше среды, принадлежащая ей как чистому по натуре человеку ившему чтением романтических произведений, объясняет то сочувствие и сострадание, которое испытывает к ней автор.

Вместе с тем автор стремится всюду сохранить объективный тон. Исследователи творчества Флобера говорят даже о величном изображении действительности. Это означает, что автор должен присутствовать в произведении (в отличие от бесстрастного и безоценочного описания натуралистов), но его отношение не должно проявляться прямо и открыто. «Автор,— писал Флобер,— должен незримо присутствовать в своем произведении всюду, как Бог во Вселенной». А так как Бог незримо присутствует «в каждом атоме», то и в каждом образе коначное (вещественное, смертное, земное) слито с бесконечным (духовным, нетленным, вечным и небесным). Эту мысль Флобер повторял постоянно: «Один из моих принципов — не вкладывать в произведение своего «я». Художник в своем творении должен, подобно Богу в природе, быть невидимым и всемогущим: его надо всюду чувствовать, но не видеть». Нет сомнения, что такие принципы обогатили реалистическое искусство слова, ибо они служили целям правдивости, точности и глубины постижения и воплощения действительности и психической жизни человека.

В других романах и произведениях писателя в той или иной степени, с большей или меньшей последовательностью проявились реалистические принципы, провозглашенные и продемонстрированные в «Госпоже Бовари». Так, в романе «Воспитание чувств» связь между разнообразными психологическими побуждениями героя романа Фредерика Моро, его поведением и исторической действительностью кажется прерванной, но на самом деле она выступает тщательно скрытой. Флобер утончает приемы реалистического письма, раздвигает границы словесного искусства.

Братья Эдмон и Жюль де Гонкуры вошли в историю французской литературы своими общими произведениями: романа-

ми «В 18... году», «Шарль Демайн», «Сестра Филомена», «Рене Мопрен», «Жермини Ласерте», «Манетт Саломон», «Мадам Жервезэ», знаменитым «Дневником» и книгами «История французского общества эпохи Революции», «История Марии-Антуанетты», «Искусство в XVIII в.», «Женщина в XVIII в.», очерками об актрисах. Кроме того, Эдмон де Гонкур написал романы «Девка Элиза», «Братья Земганно», «Актриса Фостен», «Милочка», драму «Родина в опасности», комедию «Долой прогресс» и другие сочинения.

С Флобером их роднит тщательное изучение жизни, стремление к правдивому и точному воспроизведению действительности. Их привлекал мир общественных «низов» и стремление передать социальное через психологическое. Все это ставило их в ряд крупных французских писателей-реалистов. Однако в творчестве братьев уже проявились кризисные тенденции в развитии реализма.

Как и Флобер, они не верили в общественный прогресс. Но если Флобер не пытался приукрасить действительность, то Гонкуры отчасти придавали ей некоторое эстетическое изящество, заметно снижая обобщенность и критический пафос своих сочинений. Вместе с тем в их произведениях просматривались очевидные признаки натурализма и импрессионизма. С натурализмом их связывает интерес к болезненным явлениям психики человека, а также подчинение социального физиологическому, объяснение общественного поведения героев их физиологией; с импрессионизмом их роднит манера письма: люди и вещи выступают в описаниях как моменты зрительных субъективных ощущений и впечатлений. «Они,— писал о братьях Гонкурах Эмиль Золя,— стремятся превратить фразу в точный и непосредственный образ их ощущения».

Братья Гонкуры, с одной стороны, дали превосходные образцы психологического анализа, живописного описания и выразительного стиля, а с другой — средством для достижения реалистического принципа правды и достоверности провозгласили физиологические подробности, выдержаные в натуралистическом духе, и ощущение, впечатление, полученные писателем от наблюдения и изучения природы. Это последнее непосредственно сближает их с новыми течениями в литературе — натурализмом и импрессионизмом.

В русле реалистического направления развивается и творчество Альфонса Доде, который также испытал влияние натурализма, но никогда не причислял себя к последователям или сторонникам Золя.

Перу Доде принадлежат романы, образовавшие трилогию о Тартарене из Таракона («Необычайные приключения Тартарена из Таракона», «Тартарен в Альпах», «Порт Таракон»), «Малыш», «Фромон младший и Рислер старший», «Джек», «Набоб», «Короли в изгнании», «Нума Руместан», «Евангели-

стка», «Сафо», «Бессмертный», «Опора семьи», сборники рассказов «Письма с моей мельницы», «Рассказы по понедельникам», воспоминания, пьесы и стихи.

Альфонс Доде был частью той провинциальной интеллигенции Прованса, которая пыталась создать свою литературу. Однако писатель вышел за пределы этой области и стал автором произведений общенационального масштаба.

Главный герой Доде — «маленький человек», вышедший из разных слоев общества, которому свойственны гуманные чувства и понятия, но при столкновении с жизнью терпящий крах своих надежд и мечтаний. Иногда в этом «маленьком человеке» просыпаются нездоровые и опасные силы, и тогда он подвергается осмеянию. Изображая своих героев, Доде делает упор на их внутренней жизни.

Успех Доде принесла трилогия о Тартарене, написанная с большим юмором. Тартарен — толстяк-буржуа вполне мирного нрава, но в своих мечтах он мнит себя настоящим героем, совершающим романтические подвиги в экзотических странах. Писатель пародирует романтику низших слоев общества, их хвастовство, любовь к громкой фразе, позерство и претензии на более высокое мнение о себе. Все это вместе было чрезвычайно характерно для конца 1860—1890-х годов, поры расцвета и господства пошлости, стремившейся выставить себя героической и величественной. Доде внимательно следит за тем, как романтически настроенный мечтатель превращается в обыкновенного обывателя. Писатель чутко улавливает общественную опасность, казалось бы, никому не приносящего вреда Тартарена: такие, как он, пустозвоны и лжецы развращают общество и насыщают общественную атмосферу духовными болезнями по всеместного вранья и фальши в словах, характерах, поведении. С течением времени юмор Доде становится более язвительным и ядовитым, приближаясь к сатире или обретая сатирический накал.

Заметные успехи были достигнуты Доде в 1880-е и в начале 1890-х годов творчества в заключительных романах о Тартарене, а также в романах «Евангелистка» и «Бессмертный». Тартарен в последнем романе «Порт Тартарен» оказывается совсем не одиноким в своих мечтаниях: тарасконцы одержимы манией колониальных захватов и желают владеть островом в Тихом океане. Не только Тартарен, но и все тарасконцы — «империалисты в миниатюре». Однако их затея превращается в фарс: романтика дальних странствий и выдуманные героические подвиги обернулись обычной сделкой — покупкой острова у пьяного дикаря за весьма символичную плату зонтиками, ромом и ошейниками, а затем и вовсе окончилась конфузом, так как остров оказался английским владением, которое незадачливые захватчики и покупатели должны покинуть в 24 часа.

В окончательной части романа и всей трилогии Доде возвращает Тартарену способность видеть действительность в истинном свете. Писатель сочувствует своему герою и жалеет его. Образ Тартарена, как легко заметить, навеян, с одной стороны, народными анекдотами о трусах и хвастунах, предстающих обычно жизнерадостными храбрецами и удачливыми охотниками, а с другой — романом Сервантеса «Дон Кихот», у героя которого заимствованы легковерие, авантюризм, склонность к фантазии.

Особое место среди французских реалистов принадлежит Ги де Мопассану, переплавившему новые течения во французской прозе от натурализма до символизма в искусство реализма. Мопассан выступил учеником Флобера и сохранил, опираясь на наблюдательность и точную деталь, присущее ему внимание к быту и нравам общественной среды. Исследователи отмечают «документальность» прозы Мопассана, проявившего себя «историком и географом» в литературе, а также мастером глубокого психологического анализа и сатириком, обладавшим язвительным даром. Талант Мопассана сказался и в том, что, по наблюдениям современников и ученых, он блестящий стилист, вернувший «французской прозе ту шлифовку стиля и гибкую ритмику словесного периода, которыми пренебрегали натуралисты и которые до Мопассана оставались неувнаследованным достоянием Флобера».

Мопассан известен в мире своими романами («Жизнь», «Милый друг», «Монт-Ориоль», «Пьер и Жан», «Сильна как смерть», «Наше сердце»), новеллами, вошедшими в сборники «Заведение Телье», «Мадемуазель Фифи», «Дядюшка Милон», «Рассказы вальдшнепа», «Мисс Гарриет», «Лунный свет», «Мисти», «Сестры Рондоли», «Иветта», «Сказки дня и ночи», «Туан», «Господин Паран», «Маленькая Рок», «Орля», «Избранник госпожи Гюссон», «С левой руки», «Бесполезная красота», а также стихотворениями, путевыми очерками и критическими статьями.

Рядом с замечательными романами «Жизнь», «Милый друг», «Монт-Ориоль» с полным правом стоят и знаменитые новеллы Мопассана, в которых соединились и традиции «озорных сказок» Бальзака, и традиции отточенной и драматичной новеллы Стендяля и Мериме.

Новеллы Мопассана обычно строятся как жанровые сценки и заключают в себе твердо очерченные многогранные характеры, которые раскрываются неожиданно. Особенностью новелл Мопассана является острое чувство драматизма повседневности, передаваемое с помощью какой-нибудь социально-бытовой детали. Это придает новеллам писателя глубину обобщений, выраженную в лаконичной и выразительной форме. Мопассан, как правило, избегает сложной и запутанной интриги. В основу сюжета он кладет характер с его психологическими особен-

ностями и развивает его. Сюжет, таким образом, движется благодаря развитию самих характеров, которое приводит к неожиданной и непредсказуемой связке. Наконец, многогранность таланта Мопассана ярко выступает в стиле и в интонации: писатель одинаково свободно пользуется иронией, трагическими интонациями, искусством диалога и лирическими отступлениями, легко сочетает пейзажные описания и динамичное развитие сюжета.

Главные темы Мопассана — война и любовь. В них наиболее резко и определенно выявляются характеры, принадлежащие людям самых разных слоев общества — крестьянам, мелким буржуа, светской среды. Персонажи новелл Мопассана никогда не являются некими символами, в них сохранено единство бытовой и психологической жизни в ее конкретности. Писателю не свойственны ни различные формы фантастики, ни гротеск: он остается в пределах жизнеподобного воспроизведения действительности. Ограниченнность тем нисколько не мешала Мопассану вывести самые различные социальные типы и характеры.

Убедительным примером психологической тонкости и глубины, изящества композиции может служить новелла **«Ожерелье» (1884)**.

Мопассан описывает очаровательную, но бедную девушки Матильду из чиновничьей семьи, у которой нет никаких надежд на будущее, на хорошую партию. Она не может даже представить себе, чтобы ее «сделал своей женой человек состоятельный и хорошего общества». Ей пришлось принять предложение мелкого чиновника. Иначе говоря, она никуда не может выйти за пределы своего круга. Так началась ее самостоятельная семейная жизнь, полная материальных и иных забот. Матильда «чувствовала себя несчастной», обделенной судьбой.

Тут Мопассан вмешивается в повествование и от себя размышляет, не соглашаясь со своей героиней: «...для женщин нет ни касты, ни породы — красота, грация и обаяние заменяют им права рождения и фамильные привилегии. Свойственный им такт, гибкость ума, тонкий вкус — вот их единственная иерархия, равняющая простолюдинок с самыми знатными дамами». С точки зрения писателя, молодость, очарование, красота, изящество дают Матильде Лузель и другим «дочерям народа» равные шансы с отпрысками привилегированных слоев общества, потому что эти достоинства выше материальных благ и отношений. Однако Матильда остро чувствовала социальное расслоение в обществе и была несчастна.

Мопассан подробно описывает мечты молодой женщины, ее идеалы: она «чувствовала себя рожденной для изящной жизни, для самой утонченной роскоши». Матильда страдала от всего: от бедности жилья, «от убожества голых стен, просиженных стульев, полинявших занавесок». В снах ей виделся иной мир,

более присущий ее красоте, ее обаянию и гордости. Там, в другом мире, ее окружали богатство и роскошь, прославленные и блестящие люди, ей подавали тонкие фарфоровые блюда с изысканными яствами. Ей хотелось нравиться, быть на виду, иметь успех в обществе, «хотелось, чтобы другие женщины ей завидовали».

А дома, когда она освобождалась от своих грез, она была поглощена прозой обыкновенной жизни: садилась обедать за круглый стол, покрытый несвежей скатертью, варила суп с капустой, который, кстати, нравился ее мужу, довольною своей жизнью и не требовавшему от судьбы того, чего она не могла ему дать.

Так в душу Матильды входит ходячий, пошлый идеал, который создается всей атмосферой буржуазной действительности. Молодость, здоровье, красота и прочие истинные ценности жизни уступают место искусственным, ложным, вещественным. Материальное начало вторгается в душевный мир Матильды и исподволь разлагает его: встречи с близкой, но богатой подругой становятся обременительными, ибо зависть к ней гложет госпожу Луазель — «и каждый раз, возвращаясь от этой подруги, она так страдала, что давала себе слово не сздить туда больше».

Муж госпожи Луазель, видя ее слезы, ее тоску и отчаяние, в какой-то мере чувствуя себя виноватым, предпринял усилия, чтобы скрасить быт жены и доставить ей удовольствие. Однажды он возвратился домой со службы «с торжествующим видом»: в конверте, поданном им жене, находился «сюрприз» — приглашение на вечер от имени министра и его супруги. Муж надеялся, что жена придет в восторг, но его ждало разочарование. Чтобы идти на вечер, жене было нужно подходящее к случаю платье. Пришлось отдать сбережения, отложенные на покупку ружья. Через несколько дней выяснилось, что у Матильды нет драгоценностей. И мужу пришла в голову счастливая мысль одолжить у подруги, госпожи Форестье, одно из ее сокровищ. Выбор пал на бриллиантовое ожерелье. Матильда была счастлива.

Бал для нее прошел с большим успехом: «Изыщная, грациозная, веселая, словно опьяневшая от радости, она была красивее всех». Мопассан удивительно тонко подчеркнул связь между пустым, ложным страданием и пустой, искусственной радостью. Бедность Матильды не была нищетой, семья жила в достатке. Имея главное богатство, которое она не ценила, — молодость, красоту, грацию, очарование, Матильда не ощущала счастья и мучилась. Бал, на котором она испытала счастье, на самом деле был забавой, а ее природная красота стала приправой к чужой роскоши, к чужим бриллиантам, оказавшимся к тому же фальшивыми.

И здесь Мопассан неожиданно «ломает» сюжет: взятое у приятельницы бриллиантовое ожерелье потеряно. Поиски ни к

чему не привели. И тогда господин Луазель, «постаревший на пять лет», объявил: «Надо возместить эту потерю». Тут в обоих, в муже и жене, проснулись лучшие качества — честность, гордость бедняков. Они вынесли все — и черную нужду, и физические лишения, и нравственные муки, теперь уже подлинные. Огромный долг за ожерелье был понят как «долг чести», как героический подвиг всей оставшейся жизни. Лишь тогда Матильда примирилась со своей судьбой и узнала настоящую нищету, «страшную жизнь бедняков» (рассчитала прислугу, переменила квартиру, узнала тяжелый домашний труд, ненавистную кухонную возню, мыла посуду, ломая розовые ногти, стирала белье, выносила сор, таскала воду). Писатель не забывает ее одежду: «Одетая, как женщина из простонародья, с корзиной в руке, она ходила по лавкам... банилась с лавочниками, отставала каждое су из своих нищенских средств».

Простые, честные и скромные люди с необыкновенным напряжением выплатили «ужасный долг». Им пришлось расплачиваться не только за чужое бриллиантовое ожерелье, но и за ложное представление Матильды о «красивой» жизни, за тот пошлый буржуазный идеал лавочников, который овладел ее душой. А расплатой стали подлинные и вечные ценности — здоровье, молодость, красота, изящество, грация, женственность и очарование: «Г-жа Луазель сильно постарела. Она стала шире в плечах, жестче, грубее, стала такою, какими бывают хозяйки в бедных семьях. Она ходила растрепанная, в съехавшей на сторону юбке, с красными руками, говорила громким голосом, сама мыла полы горячей водой». Родившись в бедной семье, Матильда не прорвалась в высший круг, а пала еще ниже. Однако ложный идеал все еще жил в ее душе и радовал уже увядшую душу: «Но иногда, в те часы, когда муж бывал на службе, она садилась к окну и вспоминала тот бал, тот вечер, когда она имела такой успех и была так обворожительна».

Мопассан то ли от себя, то ли от лица Матильды Луазель спрашивает: «Что было бы, если бы она не потеряла ожерелье? Кто знает? Как изменчива и капризна жизнь! Как мало нужно для того, чтобы спасти или погубить человека!»

И сразу после этих слов наступает неожиданный, подлинно новеллистический сюжетный «слом», ставящий точку на всей истории: потускневшая Матильда однажды увидела на Елисейских Полях «все такую же молодую, такую же красивую, такую же очаровательную» Жанну Форестье, свою подругу, которая ее не узнала. И тут внезапно выяснилось, что бриллианты в ожерелье были фальшивыми, жизнь сломана собственными руками, а героический подвиг оказался трагической ошибкой. Причина коренилась в том, что идеал «красивой», «поэтической» судьбы — ложное порождение обывательского сознания, такое же фальшивое, как и фальшивые бриллианты из ожерелья Жанны Форестье. Самообман обернулся обманом действи-

тельности. Жизнь и в самом деле изменчива и капризна, но в ней есть закономерность: если бы Матильда не потеряла ожерелье, нашелся бы другой случай, благодаря которому снова обнажилась бы ложь идеала и суровая правда бытия.

Мопассан был едва ли не последним крупным реалистом Франции XIX века. Во второй половине этого столетия одновременно с реалистическим можно заявить о себе новое литературное направление — натурализм, представленное прежде всего сочинениями Эмиля Золя, творчество которого и по охвату действительности, и по силе обобщения выходит за рамки натурализма и собственных деклараций писателя.

Золя необычайно плодовитый автор. В духе традиций французской литературы он создал серию романов «Ругон-Маккары». Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй Империи, куда вошли: «Карьера Ругонов», «Добыча», «Чрево Парижа», «Завоевание Плассана», «Проступок аббата Муре», «Его превосходительство Эжен Ругон», «Западня», «Страница любви», «Нана», «Накипь», «Дамское счастье», «Радость жизни», «Жерминаль», «Творчество», «Земля», «Мечта», «Человек-зверь», «Деньги», «Разгром», «Доктор Паскаль». Ему принадлежат также трилогия «Три города» («Лурд», «Рим», «Париж»), тетралогия «Четыре Евангелия» («Плодовитость», «Труд», «Истина», «Справедливость»), романы «Исповедь Клода», «Завет умершей», «Тереза Ракен», сборники новелл «Сказки для Нинон», «Новые сказки для Нинон», «Капитан Бюрль», комедия «Наследники Рабурдена», мелодрама «Рене», мистерия «Виолен», публицистические статьи, искусствоведческие и литературно-критические сочинения.

***Натурализм** как литературное направление представлял собой ответвление реализма, знаменующее его кризис и в известной мере упадок, хотя и сопровождавшийся новыми художественными открытиями. Главные особенности заключались в том, что натуралисты в большей мере, чем реалисты, ориентировались на документ и предпочитали аналитическому обобщению эмпирическое знание; в том, что характер часто подменялся темпераментом; в том, что на первый план выдвигалась физиология, а на второй отодвигалась социально-историческая обусловленность и мотивированность героев и персонажей.

Из крупных европейских писателей можно назвать также бельгийца Шарля де Костера («Фламандские легенды», «Брабантские рассказы», «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных деяниях во Фландрии и других краях», «Свадебное путешествие» и другие сочинения) и норвежского драматурга Генрика Ибсена.

Г. Ибсен (1828–1906) — автор многочисленных драматических сочинений, из которых самые значительные «Воители в Хельгolandе», «Катилина», «Фру Ингер из Эстрота», «Борьба за престол», «Комедия любви», «Бранд», «Пер Гюнт», «Кесарь

и галилеянин», «Столпы общества», «Кукольный дом» («Нора»), «Привидения», «Враг народа», «Дикая утка», «Росмерсхольм», «Женщина с моря», «Гедда Габлер», «Строитель Сольнес», «Маленький Эйольф», «Йун Габриель Боркман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

В первый период творчества Ибсен увлекался национальной романтикой и черпал сюжеты своих драматических произведений из древних скандинавских саг. Затем романтические иллюзии подвергаются осмеянию. Это связано с глубоким разочарованием Ибсена в норвежском обществе. Он раздосадован мелочностью интересов, потоком крикливых и пустых фраз, которые обрушаются на обывателя на народных собраниях и со страниц газет. Наиболее решительно о прощании с романтизмом было заявлено писателем в философско-символических стихотворных драмах «Бранд» и «Пер Гюнт». Появление их сразу выдвинуло Ибсена в круг крупных драматургов современности.

В «Бранде» и «Пер Гюнте» Ибсен заинтересован проблемой отношений разных личностей с обществом. С этой целью он написал пьесы с героями-анттиподами. Бранд — сильный и не-преклонный человек, враг компромиссов, Пер Гюнт — душевно слабый и лишенный воли крестьянский парень, умеющий приспосабливаться к обстоятельствам. Если Бранд стремится «быть самим собой», то Пер Гюнт, принимая формулу троллей (уродливых, мерзких фантастических существ, враждебных людям), хочет быть всегда «довольным самим собой». Конец Бранда трагичен, герой — яркая личность, тогда как Пер Гюнт — безлиое, самодовольное существо, тупо подчиняющееся обстоятельствам, хотя ему открыт путь к перерождению и возрождению.

Размышления над современным обществом привели Ибсена к мысли о необходимости совершения «революции духа». Драматург жаждет общественных перемен, которые, однако, не происходят. Напротив, буржуазное общество укрепляется и достигает известного благополучия, которое скрывает его пороки и язвы. В это время Ибсен приступает к художественному анализу общества. Он открывается драмой «Столпы общества», включает в общей сумме двенадцать пьес и заканчивается драмой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», имеющей многозначительный подзаголовок «драматический эпилог». Все пьесы создавались ритмично, и их обычно делят на три группы, по четыре в каждой.

В первой группе пьес главной оказывается социальная проблематика, во второй — интерес смешается в сторону внутренней, душевой жизни, в третьей — заметно возрастает обобщенно-символическое начало. Это, однако, не означает, что пьесы постепенно лишились социальных мотивов или сначала Ибсена не интересовала психология персонажей. Речь идет лишь о тенденции.

Создание этих драм закрепило за Ибсеном славу драматурга-новатора. Его драму стали называть «новой драмой», драмой идей. Критики и ученые пришли к выводу, что Ибсен вспомнил и возродил принципы античной драматургии, которые он сочетал с аналитичностью современной ему литературы. Из античной драматургии он взял мотив тайны, некогда совершившегося события, которое разгадывается в действии пьесы и, со-здавая интригу, образует сюжетное напряжение. Раскрытие тайны приводит к развязке действия: узнается не только прошлое, но и определяется будущая судьба. В драме Ибсена связываются воедино прошлое, настоящее и будущее. Художественную опору для такого построения драмы Ибсен нашел как в античности, так и в современности. Ближайшим жанровым образцом послужил для него детектив. Однако детектив был переплавлен в психологическую и аналитическую драму, поскольку результатом раскрытия тайны становится правда отношений людей, их подлинная сущность, скрывавшаяся под видимостью.

Прекрасным примером в этом отношении может служить драма «Кукольный дом».

«Кукольный дом» (**«Нора»**, 1879). В центре пьесы — семейная жизнь адвоката Хельмера. Внешне она выглядит благополучной и даже счастливой. Однако на самом деле внутри семейных отношений царит ложь и глубокий, закоренелый эгоизм. В ходе пьесы и главные герои — Хельмер и его жена Нора — тоже меняют свои маски на внутренне подлинные личности: респектабельный и благополучный Хельмер оказывается трусом и эгоистом, а поначалу легкомысленная Нора — сильным, волевым человеком, готовым на жертвы.

В основе интриги лежит по-человечески благородный поступок, составляющий тайну предыстории: для лечения мужа (не для личных нужд или преступного обогащения) Норе были необходимы деньги; чтобы получить их у ростовщика Крогстада, она восемь лет назад подделала подпись своего отца. Государственные законы и официальная мораль считают это преступлением. Все действие строится на угрозе разоблачения геройни и на ее попытке отдалить ту минуту, когда Хельмер прочтет письмо Крогстада, раскрывающее тайну. Криминальный сюжет под пером Ибсена меняет свой характер, превращаясь в социально-психологический, остро ставящий моральные проблемы, касающиеся положения женщины в буржуазной семье и обществе, и проблемы общечеловеческие — права и обязанности личности, ее отношение с обществом, права и обязанности общества перед личностью.

В этой драме во всей обнаженности и глубине встал вопрос о достоинстве человека, о том, что Пушкин задолго до Ибсена назвал «самостоянием человека».

После «Кукольного дома» ложь и фальшь общества, его морали и его устоев, его будто бы прочной семьи находятся в

центре внимания Ибсена. Всюду человек у Ибсена зависим от законов природы, общества, законов души. Это последнее особенно важно, ибо под влиянием событий, приводящих к раскрытию тайны, герои способны к изменениям своего душевного строя. Перелом в их сознании оказывается на сюжете пьесы. Когда Нора понимает, что ее семейная жизнь не удалась, она решается изменить свою судьбу. В знаменитом разговоре с Хельмером, едва ли не первым за всю их совместную жизнь, Нора ясно и точно раскрывает всю суть их семейных отношений. Перед нею и перед Хельмером словно заново протекает их жизнь, и они по-новому воспринимают ее. Это драматическое напряжение переключает внешнее действие во внутреннее, давая простор мысли, и предваряет сюжетный поворот, который завершает действие. Когда Хельмер говорит Норе, что она не может оставить семью, потому что у нее есть священные обязанности перед мужем и детьми, Нора отвечает: «У меня есть и другие, столь же священные обязанности... обязанности перед самой собой». Героиня уходит из дома мужа, но это не завершение драмы. Хельмер надеется, что Нора и он смогут переродиться, и ожидает «чуда из чудес».

«Кукольный дом» — это символ игровой жизни, где люди превращаются в кукол, не могущих принимать самостоятельные решения и не способных за них отвечать. Это происходит потому, что человеческое в человеке предано забвению.

В последующих пьесах автора волнует психология человека, его внутренние возможности, благодаря которым он может осуществить свое призвание и свою судьбу. Путем к этому является, по убеждению писателя, следование правде и отказ от всяких иллюзий, от сладостного, но лживого самообольщения. Однако при осуществлении призыва героев Ибсена поджидают нешуточные опасности. Очень часто достигнуть цели они могут, лишь помешав счастью других людей. Решаясь на это, они губят и себя. То же самое относится и к героям иного склада — бескомпромиссным персонажам. Отстаивая свои принципы, они невольно задевают интересы других людей и нарушают нравственные нормы. Стало быть, главная коллизия драм Ибсена состоит в том, что человеческая принципиальность вступает в противоречие с желанием людей осуществить свои жизненные притязания. Если человек идет на сделку со своей совестью, то он не выполнит своего предназначения, а это, с точки зрения Ибсена, — грех. Но нравственно недопустимо и другое — строить свое счастье или свою судьбу за счет счастья и даже жизни других людей. Драматург соединил вместе две опасности, которые увидел XIX век и передал XX столетию: с одной стороны, вседозволенность, безудержное своеолие, с другой — обезличенность. На это противоборство Ибсен не дал окончательного ответа, понимая, что в одних случаях преобладает одна опасность, а в иных — другая.

*Реализм в Америке

Среди писателей-реалистов США первое место, безусловно, принадлежит **Марку Твену** (псевдоним Сэмюэля Ленгхорна Клеменса; 1835—1910). Он писал романы, повести, рассказы и очерки («Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», «Личные воспоминания о Жанне д'Арк Луи де Конта, ее пажа и секретаря», «Американский претендент», «Приключения Тома Сойера», «Приключения Гекльберри Финна», «Принц и нищий», «Таинственный незнакомец», «Простофиля Вильсон», «Том Сойер за границей», «Том Сойер — сыщик») и другие сочинения.

Марк Твен заложил основы реализма в американской литературе. Его идеал связан с патриархальными идеями, с убеждением в природной доброте и разумности человека, с верой в необходимость социальной гармонии и в торжество здравого смысла. Все картины, нарисованные Марком Твеном, полны юмора, победительной жизнерадостности и глубокого оптимизма, опирающегося на фольклор — предания и небылицы. Ближе всего к этому идеалу стоит патриархальная Америка, о которой рассказано в первой повести о Томе Сойере.

С течением времени образ мира в творчестве Марка Твена заметно усложняется: писатель становится шире в охвате действительности, масштабнее в своих обобщениях и строже в жизненной достоверности. Наиболее важная антитеза, на которой строится повествование,— естественность и цивилизация. Так возникает конфликт между человечностью и буржуазными нормами жизни.

Иногда Марк Твен тяготеет к жанру философской притчи («Принц и нищий»): одно и то же «простое сердце» бьется под одеждой и британского принца Эдуарда Тюдора, и безродного английского нищего Тома Кенти. Но души обоих подвергаются испытаниям, в ходе которых под давлением высшего сословия искажаются их лучшие качества. Пока существуют отношения господства и отверженности, естественное равенство людей невозможно. Здравый смысл состоит в том, чтобы уничтожить условности социального разделения людей. Марк Твен приходит к мысли о том, что пропасть между двумя мирами средневековой Англии — трагическая основа всей европейской истории.

Озабоченность восстановлением равноправных отношений характерна и для романа «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», но здесь она осложнена изображением века «прогресса». Некогда Марк Твен был влюблён в технический и научный прогресс. Теперь он начинает сомневаться в его благотворной роли. Представления Твена стали расходиться с реальной картиной, возникавшей в Америке благодаря тому же «прогрессу». В этой связи Твен сталкивает две эпохи — феода-

лизм и капитализм. Герой Хэнк Морган (его нарицательное имя — Янки), комическая фигура американского газетного фольклора, попадает в Англию VI века. Там он превращается в бизнесмена, блестящего организатора и выказывает такие черты (практичность, энергия, изобретательность, свобода от сентиментальности и приличий), которые помогают ему с помощью новейших технологий добиться значительных успехов в преобразовании феодального общества. Однако возвращение из феодализма в капитализм представляется Янки нежелательным и даже трагичным, потому что он не видит достойного для себя места на своей родине, понимая, что в лучшем случае он займет место заводского мастера.

Действительность Америки оказывается жестокой и совсем несправедливой: духовный мир людей ограничен и убог, в их сознании господствует идея узкого практицизма (кстати, эта же черта свойственна и Янки), людьми движет вульгарное понимание успеха, достигаемого любой ценой. Явным и грозным выступает противоречие между стремлением человечества к общности и злобной конкуренцией, разъединяющей людей и делающей их непримиримыми врагами. В конечном итоге все завершается трагедией.

Творчество Марка Твена — свидетельство кризиса европейско-американской цивилизации. Оно было последним словом западного реализма, словом, проникнутым тревогой, обращенной к человечеству и сострадающей болью за его грядущую судьбу.

Вопросы и задания

1. Расскажите об особенностях реализма как художественного направления.
- *2. Каких английских писателей-реалистов вы знаете? Какие их произведения вы читали?
- *3. Проанализируйте одно из произведений Чарлза Диккенса и постараитесь определить, какие черты в его реализме носят общий, а какие — индивидуальный характер.
- *4. Что вам известно об Уильяме Теккерее? Прочтите его роман «Ярмарка тщеславия» и назовите наиболее яркие черты Теккерея-реалиста.
- *5. Читали ли вы романы и новеллы Стендalia? Видели ли вы фильмы «Красное и черное», «Пармская обитель»?
- *6. Каковы принципы реализма Стендalia?
- *7. Расскажите о том, что вам известно о творчестве Бальзака. Какие романы вы читали, каких героев помните?
- *8. Расскажите, как проявились особенности реализма в произведениях Бальзака, прочитанных вами?
- *9. Как развивался французский реализм в творчестве Флобера, Доде, Мопассана, Золя? Покажите это на примерах тех произведений, которые вам известны.

- *10. Проанализируйте новеллу «Ожерелье» с точки зрения сюжета и композиции, а также исторической и социальной обусловленности. Как психология героини связана с той общественной атмосферой, которой она окружена?
- *11. На примере известных вам произведений Марка Твена расскажите о своеобразии его реализма.
-

Русский реализм

Как известно, реализм в России был непосредственно подготовлен басенным творчеством Крылова, комедией Грибоедова «Горе от ума». Реализм зарождается в период господства романтизма, и в 1830-е годы романтизм и реализм сосуществуют, обогащая друг друга. Но в начале 1840-х годов, а затем в 1850-е годы реализм выдвинулся на первый план в литературном развитии. Переход к реализму совершился в творчестве Пушкина и связан с принципом историзма, ярко проявившимся сначала в трагедии «Борис Годунов», в поэме «Граф Нулин», а затем в «Евгении Онегине». В дальнейшем принципы реализма укрепились в творчестве Лермонтова 1837–1841 годов и Гоголя. Реализм Пушкина, Лермонтова и Гоголя тесно связан с романтизмом и находился с ним в сложных отношениях притяжения-отталкивания.

Усваивая достижения романтиков, писатели-реалисты первоначально стремятся противопоставить романтизму новые принципы и сделать романтизм темой своих сочинений, предметом художественного анализа и теоретико-критических размышлений. Такие важные черты и приметы романтического метода и стиля, как романтический герой, романтическое отчуждение, романтический конфликт, решительно переосмысливаются. Способом переосмысления выступает, как правило, ирония. Романтический герой, например Ленский, поставленный в условия антиромантической действительности, теряет свой мечтательно-идеальный ореол, а на арену жизни выходит новый — Онегин. К нему также применяются различные маски романтической литературы, но он не удовлетворяет ни одной из них.

Переосмысление типа романтика происходит в романах Гончарова «Обыкновенная история» и Герцена «Кто виноват?». Исследователи замечают, что между героями — романтиком и не-романтиком — устанавливается равенство перед лицом действительности. Это ведет к диалогу между ними и конфликту.

Ирония распространяется не только на романтического персонажа, но и на совсем не романтического героя, а также на автора. Это способствует отделению автора от героя, о чем извещали читателей Пушкин и Лермонтов. Сознательное отделение автора от героя в противовес романтизму, стремившемуся

эмоционально сблизить автора и героя,— путь к созданию характеров и типов. Наряду с историческим и социальным детерминизмом это обстоятельство является несомненным признаком реализма. В отличие от романтиков, у которых душевная жизнь личности не приобретала обычно строго и точно очерченного характера, реализм стремится сообщить психологическим движениям, их оттенкам и противоречиям ясную и точную форму.

Существенно и то, что создание характеров и типов, а также отделение автора от героя происходили в реализме одновременно с изменением предмета изображения. Ироническое отношение к романтическим героям не привело к предпочтению «низких» героев «высоким». Главным героем реализма стал «средний», обыкновенный человек, герой будней и повседневности. Его изображение не требовало эстетически напряженных и крайних оценок и красок — грозного негодования или непомерного восхваления. Отношение к нему автора предполагало уравновешенность, выверенную дозировку светлого и темного тонов, поскольку он не был ни отъявленным злодеем, ни благородным рыцарем без страха и упрека. В нем были достоинства, но имелись и пороки. Точно так же природная среда представляла в художественных произведениях русских реалистов равнинной степью средней полосы, со скромной растительностью и медленно текущими реками. Достаточно вспомнить романтические пейзажи Пушкина в южных поэмах и его же стихотворения 1830-х годов, ранние романтические стихотворения Лермонтова и его «Родину», живые зарисовки Фета и Некрасова.

В процессе развития реализма его основные принципы оставались неизменными, но затем акценты расставлялись по-иному и содержательный смысл принципов обогащался новыми гранями. Большую роль стало играть индивидуальное писательское применение общих для реализма «законов». Так, на первом этапе писателям было важно утвердить принцип исторического и социального детерминизма, осмыслить зависимость человека от формирующей его среды. Человек ставился лицом к лицу с действительностью и вступал с ней в «игру», носившую трагический, драматический или комический характер. На втором и последующих этапах интерес писателей переместился от действительности к внутренним стимулам поведения человека, к его душевной жизни, к «внутреннему человеку». Зависимость от «среды» стала само собой разумеющимся фактом, но автоматически не определяющим поведение личности. Стало быть, главная задача осталась прежней — изображение и выражение душевной жизни человека во всей ее сложности и тонкости.

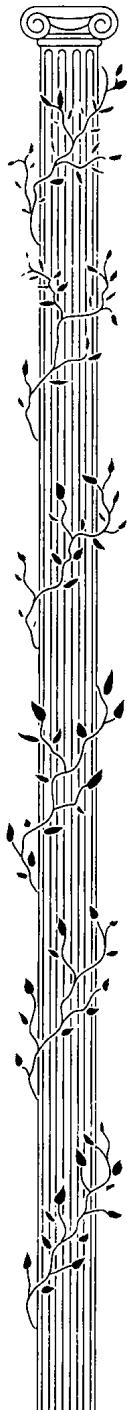
Наконец, русский реализм во второй половине XIX века обозначил первенство прозы, а из прозаических жанров снача-

ла выдвинулись очерк и повесть, затем роман и в конце столетия — малые жанры: рассказ и новелла.

Свое конкретное воплощение — общее и индивидуально-авторское — принципы реализма получили в творчестве великих русских писателей.

Вопросы и задания

1. Как развивался русский реализм в XIX веке? Чьи произведения подготовили почву для формирования и становления русского реализма? Какие черты реализма характерны для басен Крылова и комедии Грибоедова «Горе от ума»?
 2. Сравните особенности романтизма и особенности реализма на примерах творчества Пушкина или Лермонтова. Какие признаки реализма заимствовал у романтизма и развил, а какие отбросил и переосмыслил?
 3. Какую роль для формирования реализма в русской литературе сыграли Пушкин, Лермонтов и Гоголь? Какие принципы реализма закрепились в их произведениях? Чем обогатили реалистическое искусство слова эти писатели? Какой вклад внес каждый из них в искусство реализма?
 4. В чем заключается значение «физиологического очерка» и «натуральной школы» для развития русского реализма? Каковы художественные принципы «натуральной школы»?
 5. Какие пути и способы избрали русские писатели для переосмысления романтизма и утверждения принципов реализма? Приведите примеры.
 6. Как реализм решал соотношение между человеком и «средой», исторической и социальной действительностью? Поясните термин «исторический и социальный детерминизм».
 7. Как вы думаете, почему в реализме на первое место выдвигаются прозаические жанры? Почему самым распространенным жанром во второй половине XIX века стал роман? Почему в конце века писатели стали отдавать предпочтение рассказу и новелле?
-



Иван Александрович ГОНЧАРОВ

(1812–1891)

И. А. Гончаров как писатель
«натуральной школы»

Гончаров вступил на писательское поприще в переломные для отечественной литературы 1840-е годы, когда нескончаемый поток лирической поэзии резко пошел на убыль и ведущее место на страницах журналов заняла проза. Заняла, чтобы всю вторую половину XIX века уже не уступать своего лидерства. Повесть и роман «сделались альфой и омегой нового времени» (В. Г. Белинский).

Наступление «прозаического» века оценивалось современниками неоднозначно. С одной стороны, в плане собственно художественном проза обещала обогатить русскую литературу новыми формами реалистического изображения человека и действительности. С другой — в плане смены культурных ценностей закат «поэтического» века таил в себе грозное предвестие грядущего торжества «прозаического», то есть приземленного, откровенно потребительского взгляда на жизнь.

С легкой руки Гоголя основной приметой современной литературы становится исследование не столько индивидуально-конкретных, неповторимо-личностных качеств человека, сколько «типовых», стандартных свойств характера, отвечающих усредненным поведенческим стереотипам, обусловленным приличиями сословного и «долж-

ностного» круга общения. Собственно, Гоголь в драматургии и прозе запечатлел (средствами гротеска прежде всего) эту трагедию перерождения живой человеческой индивидуальности в безликий «социальный тип», в «бесплатное приложение» к чину и должности.

Прозаики 1840-х годов, и среди них Гончаров, не могли не учитывать этих художественных прозрений их старшего современника. Они осознавали себя в значительной мере наследниками его творческих принципов. Так возникла «натуральная школа» — наиболее значительное объединение писателей 1840-х годов.

В марте 1846 года Гончаров знакомится с главным идеологом «натуральной школы» — В. Г. Белинским, а через него — с Н. А. Некрасовым, Д. В. Григоровичем, И. И. Панаевым. Чуть раньше он познакомился с Ф. М. Достоевским и И. С. Тургеневым. В 1842 году Гончаров, словно ощущая веяния времени, пишет повесть «Иван Савич Поджабрин», в которой описание дня обычного петербургского жуира и дамского угодника внешне напоминало сюжет физиологического очерка.

Однако контакты с литературным окружением Белинского складывались непросто. Гончаров сам признавал, что, общаясь с Белинским, он «развился много в эстетическом отношении». Но писатель также утверждал, что «никогда не увлекался... утопиями в социальном духе идеального равенства», «не давал веры... материализму — и всему тому, что из него любили выводить».

Действительно, Гончаров во многом иначе, чем Гоголь и очеркисты «натуральной школы», ответил на социальный заказ времени. «Электричество чина» (выражение Гоголя) в его произведениях отнюдь не является единственным и главным критерием художественной правды изображения современного человека. Власти этого «электричества» он решительно противопоставил «вечные», не зависящие от жестокой исторической реальности потребности человеческой натуры — в красоте, в любви, в творческих порывах духа.

Вот почему именно антитеза героя-«идеалиста» и героя-«практика» в разных ее вариациях станет ведущей для романного мира Гончарова. Она будет организовывать систему образов всех романов писателя — «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва». Сам Гончаров не раз писал о внутреннем художественном единстве всех трех романов, воспринимая их как романную трилогию. Ее сквозная тема — Россия на переломе двух исторических эпох: патриархально-крепостнической и пореформенно-буржуазной. Прекраснодушный романтизм Александра Адуева, мечтательная лень Обломова, мудрый консерватизм бабушки Татьяны Марковны Бережковой в «Обрыве» — все это разные лики уходящей патриархальности. Им противостоят образы деловых людей: Петра Адуева, Штоль-

ца, Тушина. Причем во всех трех романах Гончаров изображает смену исторических эпох как процесс принципиально неоднозначный, в котором духовные обретения оборачиваются неизбежными потерями, и наоборот. В каждом из укладов Гончаров видит свои плюсы и свои минусы, всецело не связывая авторский идеал «нового человека» ни с одной из сторон исторического противоборства.

Роман «Обыкновенная история» (1847). Уже в первом романе — «Обыкновенная история» — замысел всей трилогии получил оригинальное воплощение.

Главный герой, молодой человек Александр Адуев, живший идиллической жизнью под крылом своей матушки, решает покинуть родное поместье Грачи. Его манит «большой мир» «тревог и битв», возможность проявить себя на «главной арене деятельности» — в Петербурге. Однако мечты Александра о высокой славе и служении людям, «неземной» любви и преданной дружбе одна за другой разбиваются о бездушную, казенную атмосферу Петербурга, где от человека требуется одно умение — «больше любить свое дело, нежели любимого человека, не надеяться ни на чью преданность», «все рассчитывать и обдумывать, не позволять себе забыться». Как с положительной нормой века склоняет героя примириться с этой «правдой» его идейный антагонист и своеобразный «демон-искуситель» — дядюшка Петр Иванович Адуев.

Впрочем, Гончаров до известной степени признает достоинства трезво-практического взгляда на жизнь, исповедуемого Петром Ивановичем. Действительно, этот «герой дела» если и любит комфорт, то только заработанный собственным трудом. Прагматизм не мешает ему ценить искусство, посещать театр, читать «на двух языках» книги «по всем отраслям человеческих знаний». Нельзя отказать дядюшке и в знании тайн человеческого сердца, в умении благородно, по-джентльменски относиться к женщине («Оружие против женщины — снисхождение,— наконец самое жестокое — забвение! — только это и позволяет порядочному человеку»). И Гончаров осуждает своего героя не столько за философию дела, сколько за абсолютизацию некоторых ее принципов. Петр Иванович целиком замыкает духовный мир современного человека рамками чиновничьей, бюрократической среды. Человек для него всего лишь механический слепок, продукт своего века. Любовь он объявляет «сумасшествием», «болезнью» на том основании, что она-де только мешает карьере. А потому он не признает над собой ее власти, считая человеческие страсти «ошибками, уродливыми отступлениями от действительности». Так же он относится и к «дружбе», «долгу», «верности». Все это дозволяется современному человеку, но в границах «приличий», принятых в «порядочном обществе». Недаром пропорциональность, правильность, мера во всем становятся доминантными характери-

стиками и его поведения, и его наружности (ср., например: ли-
цо «не деревянное, но покойное»).

И в эпилоге романа читатель, увы, видит племянника, вполне усвоившего уроки дяди. Тем самым, по словам Белинского, был нанесен «страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментализму, провинциализму!». Все эти культурные явления прошлого оказались не способны противостоять натиску идеалов «промышленного века». В эпилоге романа писатель, по собственному признанию, в лице «побежденного» Александра Адуева хотел высмеять «всю праздную, мечтательную, аффективированную сторону старых нравов». Гончаров отнюдь не скрывает, что крепостнический феодальный быт, взраставший героя, праздная, без напряженного труда души и тела обстановка помещичьей усадьбы — это и есть социальные причины, обусловившие полную незащищенность «романтика» Адуева перед «прозой жизни». В патриархальной идиллии Грачей уже предчувствуются черты будущей Обломовки. Здесь и культ еды, и знаменитый послеобеденный сон, и «семейственность» всего распорядка жизни, основанная на незыблемости авторитета «старожилов». Чего стоит хотя бы один образ Антона Ивановича, соседа Адуевых, типичного приживалы, блестителя патриархальных норм, знатока и хранителя обычая! Однако дни этого уклада сочтены. И судьба его духовного наследника Александра Адуева — убедительное тому подтверждение. Вместе с тем, точное социальное чутье подсказало писателю, что победа новых нравов над старыми явится пирровой победой, губительной прежде всего для самих «победителей». Жертвой собственной философии предстает в эпилоге романа и дядюшка, который потерял любовь и доверие жены и сам очутился на пороге полной душевной опустошенности...

Но Гончаров не был бы великим художником, если бы заключил свою «обыкновенную историю» в эту жесткую сюжетную схему типического случая из жизни «провинциального романтика» в Петербурге. В «Обыкновенной истории» ощущается и некий общечеловеческий, несводимый к злободневно-историческому, смысл. И Гончаров его настойчиво подчеркивает.

Для начала обратим внимание на то обстоятельство, что судьба гончаровского идеалиста насквозь «цитатна», если так можно выразиться. Его речи и поступки постоянно «рифмуются» (в виде прямых цитат, аллюзий или реминисценций) с судьбами многих героев европейской литературы, таких же разочарованных идеалистов, как и он сам. Здесь и гётеевский Вертер, и шиллеровский Карл Моор, и пушкинский Евгений из «Медного всадника», и герои баллад Жуковского. Конечно, можно в этих заимствованиях увидеть следствие книжного знания героем жизни, желание подражать романтической моде. А можно, отнюдь не вступая в противоречие с прежним умо-

заключением, усмотреть в «книжности» характера Адуева-младшего сопричастность его судьбы к некой родовой, универсальной ситуации, свойственной культурному развитию и любой нации, и любой отдельной личности.

В романе есть одна знаменательная сцена: Александр со своей теткой Лизаветой Александровной (женой дядюшки) слушает концерт заезжего скрипача. Игра музыканта поразила Александра. Она ему «рассказала в звуках всю жизнь: и радости, и горечь ее, и счастье, и скорбь души...». Это была история жизни любого человека, и это одновременно была история взлетов и падений его, Александра, жизни. Выходит, что его романтическая биография настолько же исключительная, насколько и обычная, рядовая биография, «едва заметное кольцо в бесконечной цепи человечества». Уместно в этой связи задаться типично русским вопросом: так «кто виноват» в крушении возвышенных надежд Александра? Бюрократический Петербург? Циничный скептик Адуев-старший? Или само «непостоянное человеческое сердце», в природе которого естественно заложено стремление увлекаться несбыточным и обманываться, вновь заблуждаться и вновь отрезвляться?..

Наверное, однозначно предпочтеть какой-то вариант ответа всем остальным вряд ли удастся. Потому что однозначного ответа не дает и сам Гончаров. Его Александр настолько же тип русского провинциального романика 1840-х годов, насколько и тип интернациональный, «вечный». Это, кстати, прекрасно понимает в финале и сам герой: «Наконец, не есть ли это общий закон природы, что молодость должна быть тревожна, кипуча, иногда сумасбродна, глупа и что у всякого мечты со временем улягутся, как улеглись у меня?» Так размышляет умудренный опытом герой в финальном письме к дядюшке.

Читаемся пристальное в эти итоговые письма-исповеди Александра, адресованные Лизавете Александровне и дядюшке. В них максимальная высота духовного прозрения героя — высота, на которую Гончаров ему больше подняться уже не даст. Одним из уроков жизненной мудрости стало для Александра открытие благотворной, возвышающей силы страданий и заблуждений: они очищают душу, делают человека «причастным всей полноте жизни». Тот, кто в свое время не был неизлечимым романтиком, не «чудачил» и не «сумасбродствовал», никогда не станет и хорошим реалистом. Пушкинская мудрость — «смешон и ветреный старик, смешон и юноша степенный» — словно витает над финальными страницами творения Гончарова. Эта мудрость и помогает разобраться в существе спора между дядей и племянником. Не потому ли в финале Петр Иванович так жестоко расплачивается за свою деловитость, что он слишком быстро поспешил принять «правду Века» и так легко и равнодушно расстался и с «желтыми цветами», и с ленточкой, украденной из комода возлюбленной,

и с иной «романтической чепухой», которая все же наличествовала в его жизни? А Александр? Превращение Александра «романтика» в «реалиста» тем и отличается от аналогичного дядюшкого превращения, что трезвый взгляд на жизнь он принимает, предварительно пройдя все ступеньки романтической школы жизни, «с полным сознанием ее истинных наслаждений и горечи». А потому выстраданное реалистическое мировосприятие для Александра вовсе не есть «необходимое зло» века, в угоду которому нужно непременно подавить в себе все поэтическое. Нет, Александр совсем по-пушкински начинает, как замечает автор, «постигать поэзию серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака», то есть поэзию «прозы жизни». Потому-то герой опять рвется из Грачей в «деловой», «неромантический» Петербург, что он постепенно проникается и своеобразной «романтикой дела». Недаром в письме к тетушке он «могучей союзницей» своей романтической влюбленности в жизнь считает теперь деятельность. Его «душа и тело просили деятельности», замечает автор. И на этом пути вектор духовной эволюции Адуева-младшего предвещал появление будущего героя Гончарова, такого же увлеченного «романтика дела» — Андрея Штольца, одного из главных героев «Обломова».

***Путевые записки «Фрегат «Паллада» (1858).** Работа над романом «Обломов» была неожиданно прервана весьма неординарным жизненным поступком Гончарова. В 1852 году писатель принимает приглашение от адмирала Е. В. Путятиня принять участие в кругосветном плавании на военном фрегате «Паллада» в качестве секретаря экспедиции. Писатель впоследствии вспоминал: «Все удивлялись, что я мог решиться на такой дальний и опасный путь — я, такой ленивый, избалованный! Кто меня знает, тот не удивится этой решимости. Внезапные перемены составляют мой характер, я никогда не бываю одинаков двух недель сряду...» 7 октября 1852 года Гончаров из Кронштадта отправляется в более чем трехгодичное плавание (1852–1855), увозя с собой наброски будущих романов «Обломов» и «Обрыв». Во время путешествия писатель наблюдал жизнь современной ему Англии, совершил поездку в глубь Капштатской колонии (Южная Африка), посетил Анжер (на о. Ява), Сингапур, Гонконг, Шанхай, Манилу, длительное время знакомился с бытом жителей японского порта Нагасаки. На обратном пути он проехал всю Сибирь. Творческим итогом путешествия стали два тома очерков «Фрегат «Паллада», вышедших отдельными книгами в 1858 году.

На первый взгляд, это произведение писателя лежит в стороне от его магистральных идеально-художественных исканий в жанре социально-психологического романа, настолько должна быть далека экзотика дальних странствий от реальных проблем предреформенной России, над решением которых мучил-

ся автор «Обломова». Недаром написание путевых очерков истории русской литературы долгое время были склонны трактовать как своего рода психологическую передышку, обусловленную желанием писателя заполнить затянувшуюся творческую паузу во время работы над романом «Обломов». Однако новейшие исследования показали, что такой взгляд на место «Фрегата...» в творчестве Гончарова глубоко ошибочен. Оказывается, опыт экономической, государственной, культурной жизни других стран и народов пригодился Гончарову для более глубокого осмыслиения исторических судеб России, переживавшей момент коренной ломки феодально-патриархального уклада жизни и готовившейся встать на рельсы капиталистического развития. Наблюдения над культурно-экономическим укладом такой классической страны капитализма, как Англия, в сопоставлении с замкнутым феодальным укладом Японии не в последнюю очередь помогли Гончарову прозреть историческую необходимость появления в России собственных Штольцев и Тушиных в качестве антагонистов Обломова, Райского и Волохова. Следует заметить, что образ Штольца в творческой истории «Обломова» начал активно складываться как раз во время кругосветного плавания писателя. Сопоставление с картинами русской жизни, с национальными образами и типами проходит через многие путевые зарисовки и описания нравов и быта чужих народов. Например, идиллическая обстановка на корабле напоминает писателю размененную, неторопливую картину жизни отдаленной степной русской деревни, чем-то похожей на Обломовку. Портрет негритянки тут же вызывает в памяти автора образ старухи-крестьянки, загорелой, морщинистой, с платком на голове. Играющие в карты негры заставляют вспомнить обстановку уездной лакейской, вид почесывающегося тагая — характерный жест русского простолюдина, китайский рынок в Шанхае — московские толкучки и т. д. и т. п. Перед глазами читателя проходит огромная галерея человеческих лиц, изображенных иногда двумя-тремя штрихами, но всегда живых и запоминающихся. Вот негритянская красавица и рядом — безобразная старуха из Порто-Прайя, вот очаровательная мисс Каролина, добродушный лукавец Кавадзи, важный китайский богач, проворный слуга Ричард и много, много других. Гончаров стремится наблюдать этих новых для него людей в самых тривиальных, простейших явлениях их быта. Он старательно избегает внешней экзотики, картинной позы в описаниях, которые неизбежно присущи впечатлениям путешественника от чуждых ему стран и обычаяев. Вместе с тем он избегает и нарочитого натурализма, бескрылой фактографичности «натуральной школы», пытаясь прозреть в будничном характере или явлении отголоски общечеловеческих идеалов и пороков, где бы они ни встречались.

На основе характеристики отдельных лиц Гончаров стремится подойти к характеристике всего народа в целом. Через, казалось бы, мимолетные зарисовки быта и нравов очеркист пытается определить тайну национального характера, душу национальной жизни различных стран. И это удается ему блестяще. Например, оценивая политику государственного изоляционизма Японии, Гончаров прозорливо угадывает ее искусственность и несоответствие реальным духовным потребностям нации. По мнению писателя, японский народ «чувствует сильную потребность в развитии, и эта потребность проговаривается во многом». Японцы «общежительны, охотно увлекаются новизной». Наконец, следует вывод: «Сколько у них жизни кроется под этой апатией, сколько веселости, игриности! Куча способностей, дарований — все это видно в мелочах, в пустом разговоре, но видно также, что нет только содержания, что все собственные силы жизни перекипели, перегорели и требуют новых, освежительных начал». Помимо прозорливости исторических прогнозов Гончарова о великом будущем Японии, давно и прочно вошедшей в пяттерку самых высокоразвитых государств мира, нельзя не почувствовать в этих наблюдениях и скрытой аналогии с феодальной замкнутостью общественно-экономического строя России, который тоже во многом отжил свое, «перегорел» и требует «новых, освежительных начал». Таким образом, через описание Японии Гончаров пытается предугадать и историческое будущее России, которой самим ходом мировой цивилизации рано или поздно суждено разорвать свою духовную и культурную изоляцию и влиться в семью европейских народов. Можно совершенно согласиться с известным историком русской литературы Б. М. Энгельгардтом, который основной пафос «Фрегата «Паллады» усматривал в прославлении поступательного хода человеческой цивилизации: «Описание путешествия дано в преломлении того колосального труда, той борьбы и творчества, которые положил человек на завоевание земного шара, на преодоление пространства и времени во всех углах света. <...> Тема «колossalной задачи», на которую робко намекает Адуев в «Обыкновенной истории» и которая неудачно символизировалась позднее в Штольце, развертывается здесь на широких просторах кругосветного путешествия с исключительным блеском, остроумием и убедительностью. Иные страницы «Фрегата...» звучат прямым гимном гению человека, его упорному, неустанному труду, его силе и мужеству. То, что ни разу не удалось Гончарову в его русском герое, нашло себе здесь свободное и полное выражение...»

Так опыт писателя-очеркиста питал творческий гений Гончарова-романиста, помогал ему обрести ту историческую перспективу видения проблем русской общественной жизни, без которой образы героев «Обломова» и «Обрыва» значитель-

но потеряли бы в масштабности и глубине художественного обобщения.

Роман «Обломов» (1859). Творческая история романа.
Оценка в критике. По свидетельству самого Гончарова, план «Обломова» был готов еще в 1847 году, то есть фактически сразу после публикации «Обыкновенной истории». Такова уж особенность творческой психологии Гончарова, что все его романы как бы одновременно вырастали из общего художественного ядра, являясь вариантами одних и тех же коллизий, сходной системы персонажей, похожих характеров.

Дольше всего – до 1857 года – писалась и дорабатывалась I часть. На этой стадии работы роман назывался «Обломовщина». Действительно, и по жанру, и по стилю I часть напоминает донельзя растянутую композицию физиологического очерка: описание одного утра петербургского барина-«байбака». В ней нет фабульного действия, много бытового и нравоописательного материала. Словом, «обломовщина» в ней выдвинута на первый план, Обломов оставлен на втором.

Последующие три части, вводящие в сюжет антагониста и друга Обломова Андрея Штольца, а также любовную коллизию, в центре которой пленительный образ Ольги Ильинской, как бы выводят характер заглавного героя из состояния спячки, помогают ему раскрыться в динамике и, таким образом, оживляют и даже идеализируют нарисованный в I части сатирический портрет барина-крепостника. Недаром только с появлением в черновой рукописи образов Штольца и особенно Ольги работа над романом пошла семимильными шагами: «Обломов» вчерне был закончен всего за каких-то 7 недель во время заграничного путешествия Гончарова летом – осенью 1857 года.

Вышеописанные обстоятельства творческой истории романа только укрепили устоявшееся еще с первых читательских откликов мнение о том, что в «Обломове» нет последовательно проведенного авторского взгляда на главного героя. Мол, в I части характер Обломова задумывался и стилистически оформлялся как сатирический. А в последующих частях произошла неосознанная «подмена» замысла и по какому-то роковому недосмотру автора из характера «байбака» стали «вылезать» пусть и поэтические, но не согласующиеся с логикой «реалистического социального типа» черты.

И началась буря в критике, продолжающаяся фактически по сей день. Разные критики по-разному поправляли Гончарова.

Представитель революционно-демократического направления Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» отметил, что главные свойства таланта Гончарова – «спокойствие и полнота поэтического мироцелования». Эта «полнота», полагает Добролюбов, заключается в умении романиста «охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его...». Однако

главное внимание критик сосредоточил на «родовом и постоянном значении» типа Обломова. Добролюбов понял этот характер прежде всего со стороны его общественного содержания. Обломов — это выродившийся в законченного «барина» тип «лишнего человека» в русской литературе. В нем не осталось ничего духовно значительного от Печорина, Рудина, Бельтова. Когда русское общество стоит накануне «дела» (подразумевалась готовящаяся отмена крепостного права), мечтательность Обломова смотрится как «жалкое состояние нравственного рабства», как «обломовщина» — и только.

Если Добролюбов видит в авторской поэтической точке зрения на Обломова «большую неправду», то А. В. Дружинин, представитель «эстетической критики», напротив, заявил, что Гончаров «ласково отнесся к жизни действительной и отнесся не напрасно». Если и слышится в романе смех над «обломовщиной», то «смех этот полон чистой любви и честных слез». Собственно, Дружинин развел оставшийся нереализованным в статье Добролюбова тезис о «полноте поэтического миросозерцания» Гончарова и, следуя этому тезису, увидел в образе Обломова единство комических и поэтических черт с явным преобладанием последних. Обломов для Дружинина — это не русский социальный тип, а «тип всемирный». Это фигура героя-«чудака», «нежного и незлобивого ребенка», не приспособленного к практической жизни, и в силу этого возбуждающая в читателе не гневный сарказм, а «высокое и мудрое сожаление».

Все последующие оценки гончаровского романа представляли вариациями этих двух полярных точек зрения. И лишь благодаря усилиям исследователей последних лет определилась и третья тенденция — понимать характер Обломова в диалектике «временного» и «вечного», социального и общечеловеческого, сатирического и лирического начал.

Система образов романа. В самом деле, так ли уж резко расходятся друг с другом замыслы I и последующих частей романа? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим систему его образов. Она выполнена по классическому принципу антитезы. Возлежашему на диване «барину» и прожектеру-мечтателю Илье Ильичу Обломову автор устраивает своеобразные «очные ставки». Словно на театральных подмостках, последовательно сменяют друг друга персонажи, призванные продемонстрировать Обломову преимущества альтернативного — деятельного — образа жизни. Сначала является крепостной слуга Захар. Затем петербургские знакомые Волков, Судьбинский, литератор Пенкин, Алексеев, земляк Михей Андреевич Тарантьев. И наконец, истинный «герой дела» и тоже земляк, друг детства Андрей Карлович Штольц... Читатель видит: с каждым последующим посетителем растет авторитет «человека дела». Но — и в этом весь парадокс! — одновременно повышается читательское доверие и сочувствие к «барину» Обломову, к исповедемому им

созерцательно-мечтательному взгляду на жизнь. Обе позиции начинают не отрицать друг друга, а сложно соотноситься между собой.

Вот антитеза «Обломов — Захар», барин и слуга. Один всю жизнь мечтал, другой в это время на него работал. Но на первых же страницах обнаруживается глубинное сходство между антагонистами. Как бы ни укорял Захар своего господина «другими», которые с квартиры на квартиру легко переезжают и за границу отправляются, сам он поклонник той же спокойно-созерцательной философии жизни, только в ее сниженном варианте. С грязью, тараканами и клопами бороться Захару не позволяет мысль, что они выдуманы самим Господом... Выясняется, что «философия дела» тоже может быть вполне барской. Захар — кривое зеркало Обломова, его двойник, как, впрочем, и Обломов тоже кривое отражение образа своего слуги. Подобно знаменитым Санчо Пансе и Дон Кихоту, они смотрятся как неразлучные друзья-соперники. Умирает Обломов — и жизнь Захара утрачивает всякий смысл.

Деятельность как замаскированная форма «обломовщины» — этот мотив, все усложняясь от антитезы к антитезе, набирает в романе содержательную силу.

Петербургские знакомые Обломова, каждый на свой лад, являются духовному взору героя образцы псевдодеятельности, будь то бездумное «порханье» Волкова по столичным гостиным либо пустопорожние рассуждения Судьбинского о целесообразности постройки собачьих конур в губернских присутственных местах. Такую деятельность Штольц впоследствии метко назовет «петербургской обломовщиной». Обломов тоже не заблуждается на ее счет: «Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается?» Чуть позже, в споре со Штольцем, он выскажется еще определеннее: «Под этой всеобъемлющностью кроется пустота, отсутствие симпатии ко всему». Мечтательную, но по-своему искреннюю «обломовщину» он убежденно предпочитает той же «обломовщине», но ханжески прикрытой личиной «дела». И этот нравственный выбор, несомненно, говорит в пользу главного героя. Вместе с тем Гончаров не скрывает: корни русского «барства» общие — что у сторонников «мечты», что у приверженцев «дела». Недаром их так тянет друг к другу. «Обломов мог слушать, смотреть, не шевеля пальцами, на что-то бойкое, движущееся и говорящее перед ним».

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

Но вот в конце I части появляется Андрей Штольц. Гончаров старательно отделяет этого подлинного «героя дела» от предшествующих «деятельных Обломовых». Отделяет, ставя акцент на главной черте характера Штольца. Это еще с детства воспитанная отцом привычка рассчитывать в жизни только на свои силы и всего добиваться собственным трудом. Только тогда карьера, которой вовсе не чурается честолюбивый Штольц, сможет не унизить, а нравственно возвысить личность. И, по мысли Гончарова, в этом принципе буржуазной морали нет ничего предосудительного. В нем — знамение новой европейской цивилизации, в которую вступала Россия 1860-х годов. Более того, в нем — своя новая, ранее неизвестная красота и романтика.

Начиная с Добролюбова стало хорошим тоном всех критических статей упрекать Гончарова в абстрактности и схематизме изображенного характера Штольца. Мол, раз не показал писатель, в чем конкретно состояло «дело» положительного героя, стало быть, либо не пришло в Россию время для «настоящего дела», либо в самом «деле», которым занимается Штольц, что-то не так. Отсюда толки о расхождении между замыслом и исполнением применительно к образу Штольца, а также тенденциозные поиски всевозможных изъянов в поступках героя.

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

Если именно так истолковать характер Штольца, сразу становится понятной и былая принадлежность Вёрхлева (имение Штольцев) к обломовским владениям, и тот задушевный тон, который сопутствует почти всем встречам и беседам двух друзей, и романтическая «прививка» к характеру Штольца, внесенная материнским воспитанием (музыка Герца, атмосфе-

ра мечтательности и патриархального уюта). В воспитании Штольца, несомненно, наличествует «обломовский элемент». Только, в отличие от предыдущих «деятельных Обломовых», этот «элемент» в глазах читателя не снижает, а, наоборот, возвышает неразлучную пару «мечтателя» и «деятеля». За окончательным ответом обратимся к «Сну Обломова», который непосредственно предшествует появлению Штольца на страницах романа. Не зря ведь Гончаров называл «Сон» «увертюрой» и «ключом» ко всему произведению и даже опубликовал эту главу отдельно еще в 1849 году.

Сон Обломова. Его место в композиции романа. Здесь изображена «физиология русской усадьбы», дано почти научно-этнографическое описание ее социально-бытового уклада — в духе все той же натуральной школы. Прочитав под углом зрения физиологического очерка эту главу, мы поймем истоки социальной психологии Обломова-«барина»: «труд как наказание» и привычка жить за счет труда других. Но вот сквозь жанровые рамки очерково-публицистического стиля, не подавляя его, а сосуществуя на равных с ним правах, все отчетливее проступают стилевые приметы иных жанров — идиллии и народной волшебной сказки. И в фокусе этих древних, уходящих в культурное детство человечества жанров «барство» Обломова предстает уже в ином свете — как особый, образно-поэтический угол зрения на мир.

Взять хотя бы роль сказки в воспитании «барчука» Обломова. Не задумываясь, многие ответят: «терялся слабый человек» Илья Обломов перед трудностями и неразрешимыми загадками жизни, вот и полагался всегда, как сказочный Емеля, больше на «чудо», чем на самого себя. И частично будут правы. Ведь такое объяснение можно найти и в тексте «Сна». Но задумаемся: неужели далекие предки наши любили волшебные сказки только потому, что были неисправимыми тунеядцами?! И неужели в этой черте «национальной психологии» русского человека кроется секрет столь долгой живучести и неслыханной популярности такого классического фольклорного жанра, как сказка? Нет, конечно. И Гончаров, безусловно, отдавал себе в этом отчет! Ведь потребность в мечте и фантазии — это родовое свойство человеческой природы, необходимое условие ее гармонического развития. Правда, мечтой не сразу исправишь к лучшему окружающий реальный мир. Но мечтой можно и нужно исправить самого себя, стать чище, добнее. Вспомним пушкинское: «Тьмы низких истин мне дороже/Нас возвышающий обман». Вот и волшебная сказка посредством откровенного вымысла дала русскому человеку право не слепо копировать неприглядную действительность, а преобразовать, «возвышать» ее в свете нравственных идеалов народа.

Илья Ильич, решивший, что жизнь его имеет цель «выразить возможность идеально покойной стороны человеческого

бытия», назван обломовским Платоном. Несмотря на ироничность этой авторской оценки, к ней следует отнести со всем вниманием. Обломов, как подлинный философ-идеалист (а древнегреческий мыслитель Платон и считается основоположником философского идеализма), находит свою свободу и достоинство в намеренном отчуждении от всего практического, житейского, полагая это «рабским» и «унизительным». «Да ты поэт, Илья!» — невольно воскликнет Штольц, прослушав фантазию своего друга на тему семейного счастья. «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям иска-жать ее!» — парирует Обломов. Итак, для Обломова то, что «реально», не есть синоним того, что достойно человека, а следовательно, «правдиво». Мечта для Обломова реальнее жизни. Она и есть подлинная реальность. И в этом он прямой наследник романтика Александра Адуева из «Обыкновенной истории». Но, в отличие от своего литературного предшественника, твердо убежден, что только в мечте реализуются скрытые возможности жизни. Насколько беспомощен и жалок Обломов в планировании каких-то реальных улучшений, будь то проект совершенствования поместного хозяйства или виды на возможный брак с Ольгой Ильинской, настолько он свободен и раскован в своей фантазии. «Жизнь: хороша жизнь! Что там ис-кать? Интересов ума, сердца?» — заявляет он Штольцу. Вот почему Обломов так ревниво охраняет мир мечты от вторжения в него реальной жизни. И, как в сказке, очерчивает волшебное пространство своей души магическим кругом, никуда не выезжая из квартиры на Гороховой и встречая каждого визитера почти заклинательным жестом: «Не подходите, не подходите: вы с холода!»

Однако мечта Обломова противостоит действительности не только как желанное существующему, но и как поэтическое прошлое унылому, «прозаическому» настоящему. Вот почему крепостнический уклад Обломовки без всяких поправок на историческое время с легкостью переносится Обломовым в современную Россию, охваченную духом предпринимательства и деловой инициативы. И потому как барин-крепостник, не мыслящий жизни без «трехсот Захаров», Обломов смотрится комично на пороге нового, «промышленного» века. Пройдет десять с небольшим лет — и Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» создаст сатирический тип «последыша» — помешанного Утятина, «забывшего», в какое историческое время он живет.

Но есть и другая, более трагическая сторона внеисторического бытия Обломова. Вспомним, что авторское описание Обломовки, помимо всего прочего, ориентировано на жанровые каноны идиллии. В Обломовке узнаются все временные и пространственные приметы волшебной страны Аркадии — «золотого века человечества». Жизнь обломовцев протекает

в ограниченном уголке, не имеющем никаких связей с остальным миром. Замкнутость пространства неминуемо стирает и все временные границы: «правильно и невозмутимо совершается там годовой круг», времена года сменяют друг друга в точно положенный срок, делая природное бытие обломовцев стабильным и предсказуемым. Люди в полном согласии с Природой живут в том же циклическом ритме. Одно поколение сменяет другое, повторяя те же фазы жизни: рождение, взросление, женитьба и смерть. По этим фазам, собственно, и отсчитывалось обломовцами время. Конфликт между «отцами» и «детьми» в Обломовке был исключен изначально: «норма жизни была готова» и преподана детям родителями, «а те приняли ее, тоже готовую от дедушки, а дедушка от прадедушки, с заветом блюсти ее целость и неприкословенность, как огонь Весты». И Обломов, как герой патриархальной идиллии, привык к тому, что в жизни природной и человеческой царит закон круговорота. Недаром Обломов, рисуя свой идеал Аркадии, любит поговорить о «вечном лете», «вечном веселье», «вечном ровном биении покойно-счастливого сердца», «вечном нравственном здоровье» и т. п. И в итоге со своей привязанностью к одному месту жительства, одному распорядку дня, с неистребимой боязнью всяких резких перемен в судьбе и со страхом принятия личных ответственных решений неизбежно остается не у дел в современном веке. А век этот с его «промышленными заботами» не терпит ничего «вечного» и «неизменного». Время в нем не «круговое», а «линейное». Оно устремлено не в прошлое, а в будущее. И Обломов со своим замкнутым внутренним миром обречен на медленное умирание: «Двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас».

Обломову, этому «последнему поэту» уходящей патриархальной Руси, противостоит поэт «новой России» — Андрей Штольц. Уже говорилось о подлинно романтическом, бескорыстном отношении Штольца к своему историческому амплуа «делового человека». Именно Штольцу, как пишет Гончаров, удалось «найти равновесие практических сторон с тонкими потребностями духа». А значит, Штольц побеждает иссушающий прагматизм «железного» века, так сказать, на его же исторической территории. Он не противопоставляет непоэтическое «дело» поэтической «мечте», не бежит от «промышленных забот» современной действительности в благословенные времена патриархальной Аркадии, не клянет, подобно лирическому герою Баратынского, «свет просвещения» и не жалеет об утраченных «ребяческих снах» «поэзии» золотого века. Наоборот, он сливаает в одно целое «поэзию» и «дело». Происходя из уникального сословия «русских немцев», образовавшегося еще в Петровскую эпоху, Штольц естественно впитал в себя «русские»

и европейские культурные веяния, нравственные ценности «старой Руси» и «новой».

Обломов и Ольга Ильинская. Антитеза «Обломов — Ольга Ильинская» во многом развивает смысл антитезы «Обломов — Штольц». Ольга тоже естественно сочетает в себе «старое» и «новое». Как пушкинская Татьяна Ларина, она проста и естественна: «Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!» Но как героиня иного исторического времени Ильинская более уверена в себе, ум ее более, чем у Татьяны, требует постоянной работы. Не зря в характере Ольги Гончаров отмечает полное отсутствие всего «книжного». По мнению Добролюбова, «в ней более, нежели в Штольце, можно видеть намек на новую русскую жизнь». В самом деле, Ольга — ровесница «эмансипированных» героинь И. С. Тургенева (Елена Стахова из «Накануне») и даже Н. Г. Чернышевского (Вера Павловна из «Что делать?»). Ей недостаточно «просто любить» конкретного человека. Ей обязательно нужно изменить его, поднять до своего идеала, привить новые взгляды. В отношениях с Обломовым Ольга всегда балансирует на этой тонкой грани между естественным чувством любви и учительством. «Она укажет ему цель, заставит полюбить опять все, что он разлюбил, и Штольц не узнает его, воротясь. <...> Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета, считала это уроком, назначенным свыше». Не случайно в какой-то момент Обломов видит в ней шекспировскую Корделию. Может быть, самое главное в характере Ольги — удивительный синтез женственного лиризма и мужественной гордости, доходящей до готовности к самопожертвованию. Вот почему она так органично смотрится в арии «Casta diva» из оперы Беллини «Норма». «Чувство» и «дело» в ней по-своему спаяны даже крепче, чем в характере Штольца. Любя Обломова, она, как античный Пигмалион, буквально «лепит» из него «нового человека», творит «чудо». «Романтика дела», следовательно, также присуща Ольге.

И поначалу задуманное ею «чудо»,казалось, уже становилось явью. Заброшен обломовский халат. Созерцатель превращается в деятеля: «...он не спит, читает, иногда подумывает писать и план (благоустройства имения.— С. С.), много ездит, много ходит». И все же эти количественные изменения в характере Обломова, увы, не переводят его в новое качество. Каждое новое движение не порывает с сущностью Обломова (мечтательная созерцательность), а является продолжением этой же сущности, только в иной форме. Такой вывод следует уже из первоначального, развернутого портрета Обломова, которым открывается роман: «Движения, если был встревожен, сдерживались мягкостью и не лишенною своего рода грации леню». А чего стоит хотя бы это портретное описание влюбленного Обломова: «Он лежал на спине и наслаждался последними следами вчерашнего свидания. «Люблю, люблю, люблю» дрожало еще в его ушах лучше

всякого пения Ольги...»! Итак, «люблю, люблю» мирно уживается с «лежал на спине». Любовь, несущая в себе потребность действия, в применении к Обломову обречена.

Замкнутость духовного мира Обломова лишний раз подчеркивает такая деталь одежды, как «настоящий восточный халат». Он давал Обломову ощущение покорности и податливости окружающей жизни, был вещественным выражением поэзии покоя и свободы. Халат для героя — это своего рода «карманная Обломовка», которая всегда под рукой, рядом; в нее так приятно с утра пораньше «упаковать» свою душу и тело. По мнению Дружинина, умение «любовно» выписывать детали одежды и быта своих героев пришло к Гончарову от фламандских (голландских) живописцев конца XVI — первой половины XVII века (прежде всего от Ф. ван Мириса-старшего). Однако это умение не ограничивается желанием придать бытовой детали одну пластическую или даже психологическую выразительность. Деталь у Гончарова приобретает подчас значение емкого символа. Тот же халат является «знаковым» воплощением судьбы Обломова. Так, под влиянием любви к Ольге Обломов изменяется, но над всеми его «чудесными» превращениями, как дамоклов меч, нависает «тень» халата.

И тогда станет ясно: халат замыкает все изменения характера Обломова неким магическим кругом. Перед читателем каждый раз является «новый старый Обломов». Только оставаясь «Обломовым», герой может любить, быть великодушным и совершать «безрассудные» поступки влюбленного. Но выди он из своего духовного пространства Обломовки, переступи черту — и вместе с «обломовщиной» исчезнет в нем и главное его достоинство — «честное, верное сердце», не издавшее, по словам Штольца, «ни одной фальшивой ноты». Поэтому на последнюю отчаянную попытку Ольги и Штольца насилию вырвать Обломова из заколдованного «пространства халата» герой отвечает категорическим «нет»: «Я прирос к этой яме больным местом; попробуй оторвать — будет смерть».

Дом Агафьи Матвеевны Пшеницыной и стал местом, где Илье Ильичу была сполна отпущена возможность раскрыть все лучшие качества своей натуры, оставаясь при этом «Обломовым халата и лежанки».

Трагический конфликт поколений и его развязка. Чем ближе к финалу романа, тем отчетливее в отношениях Обломова с поколением «Штольцев» вторгается мотив непонимания. Этот мотив герои считают фатальным. В итоге к финалу сюжет романа приобретает черты своеобразной «трагедии рока»: «Кто проклял тебя, Илья? Что ты сделал? Ты добр, умен, нежен, благороден... и... гибнешь!»

В этих прощальных словах Ольги «трагическая вина» Обломова прочувствована вполне. Однако у Ольги, как и у Штольца, есть и своя «трагическая вина». Увлекшись экспериментом

по перевоспитанию Обломова, она и не заметила, как любовь к нему переросла в диктат над душой человека другой, но по-своему поэтичной натуры. Требуя от Обломова, причем нередко в ультимативной форме, стать, «как они», Ольга и Штольц по инерции вместе с «обломовщиной» отвергли в Обломове и лучшую часть его души. Пренебрежительно брошенные на прощание слова Ольги — «А нежность... Где ее нет!» — незаслуженно и больно ранят сердце Обломова.

Итак, каждая из сторон конфликта не желает признать за другой права на самоценность ее духовного мира, со всем плохим и хорошим, что в нем есть; каждый, особенно Ольга, непременно желает переделать личность другого по своему образу и подобию. Вместо того чтобы перебросить мостик из поэзии «века минувшего» в поэзию «века нынешнего», обе стороны сами воздвигают непроходимую преграду между двумя эпохами. Диалога культур и времен не получается. Не на этот ли глубинный пласт содержания романа намекает и символика его заглавия? Ведь в ней отчетливо угадывается, пусть и этимологически, значение корня «облом», то есть разрыв, насильственный перерыв в эволюции. Во всяком случае, Гончаров отлично понимал, что нигилистическое восприятие культурных ценностей патриархальной России прежде всего обеднит культурное самосознание представителей «России новой».

И за непонимание этого закона и Штольц, и Ольга расплачиваются в совместной судьбе то приступами «периодического оцепенения, сна души», то вдруг подкравшейся из мрака «голубой ночи» обломовской «грезой счастья». Безотчетный страх тогда овладевает Ольгой. Этот страх не может ей растолковать «умный» Штольц. Зато автору и нам, читателям, вполне понятна природа этого страха. Это обломовская «идиллия» властно стучится в сердца поклонников «поэзии дела» и требует признания своего законного места в ряду духовных ценностей «новых людей»... «Дети» обязаны помнить своих «отцов».

Как преодолеть этот «обрыв», эту пропасть в историко-культурной цепи поколений — этой проблемой уже непосредственно будут мучиться герои следующего романа Гончарова. Он так и называется — «Обрыв». И словно к Штольцу и Ольге, позволившим себе испугаться и устыдиться странной симпатии к обломовской «грезе счастья», будет обращен этот внутренний голос спокойного раздумья одного из центральных героев «Обрыва» — Бориса Райского, сливающийся на сей раз с голосом самого автора: «А пока люди стыдятся этой силы, дорожа «змеиной мудростью» и краснея «голубиной простоты», отсылая последнюю к наивным натурам, пока умственную высоту будут предпочтать нравственной, до тех пор и достижение этой высоты немыслимо, следовательно, немыслим и истинный, прочный, человеческий прогресс».

Основные теоретические понятия

Тип, типическое, «физиологический очерк», роман воспитания, роман в романе (композиционный прием), герой-«романтик», герой-«практик», герой-«мечтатель», герой-«деятель», реминисценция¹, аллюзия, антитеза, идиллический хронотоп (соединение времени и пространства), художественная деталь, «фламандский стиль», символический подтекст, утопические мотивы, система образов.

Вопросы и задания

1. Что такое типическое в литературе? В чем заключается своеобразие трактовки этой категории И. А. Гончаровым?
2. Охарактеризуйте замысел «романной трилогии» Гончарова в целом. Каким историко-литературным контекстом этот замысел порожден?
3. Что сближает роман «Обыкновенная история» с художественными установками «натуральной школы» и что отличает?
4. Выявите в романе «Обыкновенная история» реминисценции из знакомых вам текстов русской классической литературы. Какую функцию в тексте романа они выполняют?
5. Каковы обстоятельства творческой истории романа «Обломов»? Как они помогают понять авторский замысел произведения?
6. По какому принципу построена система образов романа «Обломов»?
7. В чем смысл противопоставления характеров и судеб героев (Обломова и Штольца, Обломова и Ольги Ильинской)?
8. Какое место в системе образов романа занимает сюжетная линия «Обломов – Агафья Пшеницына»? Довершает ли эта линия окончательное «развенчание» Обломова или, наоборот, в чем-то поэтизирует его образ? Мотивируйте свой ответ.
9. Раскройте значение сна Обломова в композиции романа.
10. Подумайте над значением художественной детали в романах «Обыкновенная история» (желтые цветы, склонность Александра к поцелуям, просьба денег взаймы) и «Обломов» (халат, оранжерея) для раскрытия характера героя и существа конфликта.
11. Сопоставьте поместье Адуевых Грачи с Обломовкой, обратив внимание на черты «обломовщины» в них.

¹ Реминисценции – скрытые цитаты.

Тематика сочинений

Роль художественной детали в романе «Обломов».

Место «Сна» Обломова в замысле и композиции романа «Обломов».

Смысль эпилога в романах «Обыкновенная история» и «Обломов».

Тип «делового человека» в романах «Обыкновенная история» и «Обломов».

Конфликт между мечтой и действительностью в духовном мире героев «Обломова».

** Тематика рефератов*

Жизненный и творческий путь И. А. Гончарова.

Ранние прозаические опыты И. А. Гончарова 1840-х годов.

«Роман-путешествие» И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»».

Роман «Обрыв» и его место в замысле романной трилогии И. А. Гончарова.

И. А. Гончаров – критик и публицист.

** Тематика исследовательских работ*

Образ Штольца и традиция изображения «русского немца» в отечественной литературе.

Тип «идеального разночинца» в романе И. А. Гончарова «Обломов».

Тема «утраченных иллюзий» в романах О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» и «Обыкновенная история» И. А. Гончарова.

«Вещный мир» романов И. А. Гончарова.

Образ Петербурга в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и И. А. Гончарова.

Литература

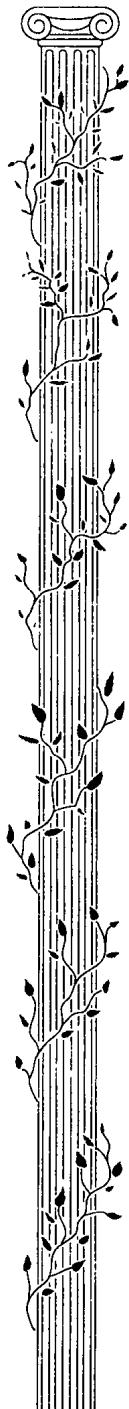
Краснощекова Е. Гончаров: Мир творчества.— СПб., 1997.

Мани Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма.— М., 1990.

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

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

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



Александр Николаевич ОСТРОВСКИЙ (1823–1886)

«Отец русской драматургии»

Выступая на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве в 1880 году, Островский так определил значение духовного завещания поэта, оставленного им литературным «последователям»: «Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским». Именно Островский создал свой, неповторимый памятник России наименее разработанными в послепушкинскую эпоху средствами — средствами драматургии. Он стал великим русским драматургом, творцом национального театра в силу того, что увидел единые нравственные истоки и закономерности в многообразии русской жизни («А я так думаю, что люди все одне-с» — как лейтмотив звучат в комедии «Не в свои сани не садись» слова купца Вани Бородкина) и выразил их в форме, которая в наибольшей степени была понятна народу,— в форме театрального искусства, могущественно действующего на «свежую» душу.

Последователь Фонвизина, Пушкина и Гоголя в создании репертуара для отечественной сцены, автор 47 оригинальных пьес, «отец русской драматургии» (Л. Н. Толстой), Островский полагал, что

в любую эпоху, в любой стране «история оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа».

«Я служил своему делу честно и трудолюбиво...» Более чем сорокалетний путь Островского в искусстве делится на несколько периодов — в зависимости от того, как выражалась связь его произведений с общими процессами историко-литературного движения, а также от особенностей индивидуального развития писателя: от поисков своей дороги в искусстве до создания законченной драматургической системы.

Согласно этому в пределах творческого пути Островского можно отметить следующие этапы:

1847—1851 годы — время, когда создаются первые опыты в прозе и драматургии. Лучшая пьеса — «Банкрот», впоследствии озаглавленная «Свои люди — сочтемся».

1852—1855 годы — «москвитянинский период», время участия Островского в кружке молодых сотрудников «Москвитянина», журнала славянофильской ориентации.

1856—1860-е годы — время, когда Островский особенно чутко откликается на передовые веяния эпохи, сближается с журналом «Современник», окончательно определяется в своем мировоззрении. К этому периоду относится драма «Гроза».

1861—1886 годы — пореформенный период, время, когда расширяется диапазон его драматургии. В этот период написано одно из самых замечательных произведений Островского — драма «Бесприданница».

«Нигде нет таких облаков!..» 1847—1851 годы. Гений Островского на всем протяжении его развития опирался на родную, национальную почву. Закрепившееся за драматургом звание «Колумб Замоскворечья» (детство и юность его прошли в «стране, никому до времени в подробности не известной») не противоречило другой оценке писателя, данной И. А. Гончаровым, — сравнению с Гомером. Открытие гораздо более значительного, чем Замоскворечье, мира было неотделимо от живого интереса к «обитателям» родных мест — купечеству и разному «простому люду», к «образу жизни их, языку, нравам, обычаям, степени образованности».

Родители Островского происходили из духовного звания. Отец был чиновником московского департамента Сената, затем присяжным стряпчим¹ Московского коммерческого суда. Матери писатель лишился в возрасте восьми лет.

Мир Островского-драматурга складывался уже в эту пору. В гимназии он испытал сильное увлечение литературой и театром, оставшееся неизменным в продолжение всех последующих лет. Об этом свидетельствуют его восхищенные рассказы товарищам об игре М. С. Щепкина и П. С. Мочалова. Окончив

¹ Стряпчий — ходатай по делам.

гимназию, по настоянию отца юноша подал документы на юридическое отделение Московского университета, но в душе все больше отдался от адвокатской практики. Идеи, почерпнутые из лекций Т. Н. Грановского, М. П. Погодина, С. П. Шевырева, из статей В. Г. Белинского и А. И. Герцена, из выдающихся произведений литературы, которые обсуждались в прогрессивных кругах («Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизор» и прозаические сочинения Н. В. Гоголя), привели Островского к определяющему его жизнь решению — уйти из университета и полностью посвятить себя служению искусству.

Однако, следуя воле отца, он поступил чиновником сначала в Московский совестный, затем в Московский коммерческий суд. Отставка Островского хронологически отмечает завершение первого этапа его становления как художника. Этот период в целом проходит под знаком Гоголя.

Служба в суде обнажила перед писателем особенно неприглядные стороны общественного и семейного быта. Жалобы, вызванные завистью и корыстолюбием, доносы на родственников и приятелей, бесконечные тяжбы об имущественном состоянии — все это проходило через руки Островского, складываясь в художественное представление, где главным становился «видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Н. В. Гоголь).

Вместе с тем Островским создавался образ и другого — вольного, широкого — мира. В нем, опять же говоря языком Гоголя, нельзя было «не родиться беспредельной мысли», «не быть богатырю», не явиться «чудной русской девице, какой не сыскать нигде в мире». Вырываясь из сферы узких денежных интересов, Островский искал сближения с русской историей, родной природой.

Небольшое путешествие в костромское имение Щелыково, ставшее впоследствии любимым пристанищем драматурга, обернулось узнаванием неповторимых красот России, ее народа. «Эко красота,— говорил он, смотря на местность, амфитеатром спускавшуюся в долину реки Меры.— А облако...— продолжал он,— кажется, нигде нет таких облаков».

Уже в ранний творческий период вырабатывается точка зрения на мир, которая станет определяющей для Островского в дальнейшем и будет представлена в «Грозе» речами поэта и естествоиспытателя Кулигина: люди не замечают окружающей их красоты, образ которой запечатлен в родной природе, в народных песнях. Может быть, именно поэтому, как говорит этот близкий писателю герой, «враждают друг на друга... злостные кляузы строчат на ближних. И... несть конца мучениям».

«**Того и гляди, отадут под суд...**» Комедии раннего периода были нацелены на то, чтобы с «зеркальной» объективностью (вспомним эпиграф к «Ревизору») отобразить современные нравы, выяснив то, что свидетельствует о духовном оскудении,

с одной стороны, и о начинаяющей осознавать свои «мучения» живой душе — с другой. Автор занимает при этом позицию проницательного наблюдателя, художника-бытописателя. Общие устремления литературы 1840-х годов способствовали созданию «физиологий» — описательного жанра, ближе всего призывающего к очерку, выставляющего на общее обозрение, «выпукло и ярко», каждый элемент уродливого социального организма.

Ранний Островский пошел этим путем. Первоначальные заглавия его пьес будто фиксируют житейские ситуации, которые узнал писатель за время службы в суде. Первая же комедия, **«Семейная картина»**, начиналась с наброска «Исковое прошение»; пьеса **«Свои люди — сочтемся»** сменила два названия: **«Несостоятельный должник»** и **«Банкррут»**; **«Утро молодого человека»** и **«Бедная невеста»** по духу и манере изображения близки картинам замечательного художника П. А. Федотова, с печальным юмором представившего публике не предназначенные для посторонних глаз уголки русской жизни.

Персонажам всех этих пьес в близком или отдаленном будущем грозит суд — как расплата за растратченные родительские денежки, просроченные долги, служебные махинации, стремление любой ценой войти в высший круг.

Вместе с тем, объявив Гоголя главным ориентиром избранного им направления, Островский вовсе не имел в виду только буквальное, как говорили тогда, дагеротипное¹ изображение действительности. Его **«тиpичный»** Недопекин (**«Утро молодого человека»**) не равен амплуа (роли) галломана, если сравнить его, к примеру, с Иванушкой из знаменитой комедии Д. И. Фонвизина **«Бригадир»**. В **«Бедной невесте»** параллельно с бытовым сюжетом расширяется иной, не связанный впрямую с действием пласт комедии — морально-психологический. Он ведет к **«Грозе»** и более поздним комедиям Островского, а также к драме **«Бесприданница»**.

Бытовые комедии Островского задали широту и неоднозначность, которые в таких масштабах еще не являлись в русской драматургии. Это, хотя и не сразу, осознала современная писателю критика, особенно когда познакомилась с комедией **«Свои люди — сочтемся»** (1849), с которой начинаются признание и литературная слава Островского.

«Люди ли вы?..» Грандиозный успех лучшей из сатирико-бытовых по жанру комедий драматурга был обусловлен в первую очередь его особым даром: достигать потрясающего впечатления скрещением трагического и комического, соединением вечных и самых жгучих, современных проблем.

Сюжетная основа пьесы суха и лаконична, как судебное дело: замысливший и с помощью приказчика и стряпчего осуще-

¹ **Дагеротипия** — первоначальный способ фотографирования.

ствивший крупное мошенничество (мнимое банкротство) Самсон Силыч Большов обманывает в результате самого себя, за что и получает в наказание долговую тюрьму на неопределенный, очевидно, очень долгий срок. Тяготеющий к пословицам и поговоркам в заглавиях пьес, автор, кажется, самим названием должен был выразить мораль, которая напрашивается в данном случае: что-нибудь вроде «Любишь кататься — люби и саночки возить». Но название у пьесы иное, взятое из сцены, где соучастники, породнившись, говорят друг другу: «Свои люди — сочтемся». Это не ходячая мораль, а правда жизни этих людей, правда, определяющая их бытие, выражаящая их суть.

Еще в «Семейной картине» почтенная мать семейства Степанида Трофимовна уверяла: «Не обмануть — не продать». Следовательно, происшествие с Большовым лишь еще одно проявление общественной и нравственной закономерности. Газеты наполнены известиями о подобных случаях, словно бы дразня Большова и наставляя его на ум: «Дождешься, пожалуй, что какой-нибудь свой же брат, собачий сын, оберет тебя дочиста, а там, глядишь, сделает сделку по гривне за рубль, да и сидит в миллионе, и плевать на тебя не хочет. А ты, честный-то торговец, и смотри да казнись, хлопай глазами-то. Вот и думаю, Лазарь...» Затяянная Большовым афера, в сущности, не отличается от крупного и мелкого мошенничества людей разных рангов: от первой гильдии купца Плещкова до домашнего мальчика Тишкы, подражавшего приказчику Подхалюзину в карьере, которая должна пройти огонь, воду и медные трубы.

Пьеса произвела неотразимое впечатление на разные круги публики. Благоприятно отзывался о ней Н. В. Гоголь, услышавший комедию в чтении самого драматурга. К ней обращались М. С. Щепкин и П. М. Садовский, два года читавшие пьесу в обществе. А когда комедию напечатали в «Москвитянине», то, по свидетельству современника, «вся Москва заговорила о ней».

Небывалый успех комедии определялся не фабулой, известной по жизни, не сюжетом, который казался почти растянутым, и не моралью, заранее вытекающей из положения, в какое поставил себя Большов вместе с другими персонажами пьесы. Он объяснялся той органической жизненностью, которую почувствовал один из первых ее читателей — актер И. Ф. Горбунов. Монолог Липочки «охватил» все его существо: «Я прочитал всю пьесу, не вставая с места». Наиболее поражало в «Своих людях...» то, что жизнь здесь осознавалась значимой во всех своих проявлениях. Она была интересна и не главными как будто персонажами (сваха Устинья Наумовна, стряпчий Рисположенский). Зрителя «завораживало» каждое лицо, обладавшее неповторимой, лишь ему присущей речью. Сокровища русского языка выступали в характерных речевых образах, каждый из

которых западал в память, материализовывался, возвращаясь в породившую его действительность.

В своей первой общепризнанной пьесе Островский до совершенства довел главный принцип драматургии: основной драматургический текст — это слова персонажей, их реплики и монологи. Создавая непрерывное речевое движение, драматург достиг эффекта, который мотивировался богатством родного языка: «...нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом; сословия, местности, народные типы — все это ярко обозначено в языке и запечатлено на века».

«Бытовое направление в драме», с точки зрения Островского, было в наибольшей степени народным, плодотворным и живым направлением. Комедия как жанр выражала широту охвата жизни, соответствовала «наивной и детски увлекающейся душе народа». По мнению драматурга, ей «требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры». Все это есть в «Своих людях...», где комедия не исключает, а содействует эпическому воспроизведению действительности.

Свое место отведено здесь и общим, вечным проблемам: семьи, брака, любви — родительской, детской; благодарности, нравственного долга, уважения к старшим, преданности. Как вопль насмерть раненного зверя, теряющего былую силу, звучит возглас Большова, обращенный не столько к дочери и зятю, отказавшимся оплачивать его «банкротство», сколько к сидящей в зале публике: «Опомнитесь!.. Люди ли вы?» И действительно, можно ли считать всех этих нравственно ущербных, гонящихся за наживой, пользующихся минутной властью людей людьми? Есть ли в их поведении заслуживающие уважения причины, вынуждающие обстоятельства, нравственные резоны?

На этот главный вопрос Островский хотел ответить последующими своими пьесами — второго, так называемого московитянинского, периода.

«Жить всем вместе да в радости!» 1852—1855 годы. Один из важнейших нравственных вопросов, волновавших прогрессивную литературу — вопрос о народном счастье и путях его достижения — не случайно возникает и в комедиях Островского в преддверии исторического перелома. В речах Липочки, например, угадывается, в форме грубой и примитивной, протест против самодурного деспотизма отца и тупой покорности матери, а в конечном счете и против всего купеческого уклада жизни.

Если в первых пьесах подчеркивался низменный человеческий и социальный характер такого протesta, под стать среде,

его родившей, то в пьесах следующего периода Островский смотрит на вопрос с другой стороны: а что, если отношения между «старшими и младшими, богатыми и бедными, своевольными и безответными» (Н. А. Добролюбов) будут основаны во все не на враждебности, а на любви и заботе, не на воинствующей безнравственности, а на стремлении соблюсти нравственный закон? Иной угол зрения на те же, в сущности, ситуации связан с новым для драматурга подходом к ним: не как к словным и узколичным, а как к общенациональным, общезначимым, имеющим в конечном счете всечеловеческий интерес. С таких позиций написаны комедии «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», народная драма «Не так живи, как хочется». Когда мы слышим, как изливает свою «тоску-кручину» приказчик богатого купца Гордея Торцова Митя (**«Бедность не порок»**), сетующий на сиротство, а главное, на то, что полюбил себе неровню — красавицу Любовь Гордеевну, нам вовсе не кажется, что это сходно с тем, что говорил о любви к Олимпиаде Самсоновне другой приказчик — Подхалюзин, хотя оба героя одинаково определяют свое положение и, по-видимому, говорят и чувствуют искренне. Подхалюзин во всем, в том числе и в любви, остается в пределах своего социального, четко очерченного облика. К его чувству неизменно примешивается расчет чужого и своего положения, претензии жаждущего удовлетворения самолюбия, которые побуждают его, к примеру, упрашивать Липочку сказать «что-нибудь на французском диалекте-с». В любви Мити нет ничего, кроме чистого любования образом своей избранницы, отдаленной от него не только разностью социального положения, но и тем, что она идеальна, возвышенна, исключительна,— о ней более естественно петь, чем говорить простыми словами:

Красоты ее не можно описать!..
Черны брови, с поволокою глаза.

Сама Митина речь обретает склад народной песни, народных притчаний. В пьесах москвитянинского цикла ни одна проблема не решается без учета веками слагавшейся в народе этики, старинной русской культуры, родного фольклора.

«Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его,— писал Островский М. П. Погодину,— надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим». Не случайно драматург делится своими мыслями именно с М. П. Погодиным, славянофилом, издателем «Москвитянина». Вокруг него сформировался круг молодых людей во главе с поэтом и литературным критиком Аполлоном Григорьевым — так называемая «молодая редакция» журнала, далеко не во всем, следует отметить, согласная с его издателем. Островский вошел в этот круг, потому что его привлекла идея национальной самобытности, а также демо-

кратический характер интереса к патриархальному быту, формы которого сохраняли народную культуру на протяжении ряда веков.

Соответственно в его комедиях «старшие и младшие» оцениваются по признаку родовой памяти, которой они либо обладают, либо лишены. Первые живут согласно нравственному кодексу, в котором они видят основу семейной и гражданской жизни. Его наиболее ясно формулирует один из «старших», богатый купец Максим Федотыч Русаков («Не в свои сани не садись»): «Что есть, детушки, лучше того на свете, как жить всем вместе да в радости! Нет большего счастья на земле, как жить своей семьей в мире да благочестии — и самому весело, и люди на тебя будут радоваться». Вторые олицетворяют эфемерные, легкодоступные, сиюминутные удовольствия (в народном представлении — соблазны бесовских сил). Но эти удовольствия возможно получить лишь за большие деньги, поэтому в патриархальную идиллию врываются искатели богатых невест, герои с «говорящими» фамилиями: промотовавшийся дворянин Вихорев, московский фабрикант Коршунов («Налетел ястребом, как снег на голову...»).

И вот идиллия, как должен признать автор, разрушается, и даже счастливые развязки не способны гарантировать ее надежности и будущей жизнеспособности.

Пьесы москвитянинского цикла подводили к выводу, что счастье и несчастье действующих лиц зависят не от обстоятельств, не от социальной среды («Мне не надо ни знатного, ни богатого, а чтобы был добрый человек да любил Дуняшу, а мне бы любоваться на их житье...» — говорит Русаков), не от увлечений и желаний, будь то гордость или любовь, властолюбие или раболепие. Они зависят исключительно от следования вечным законам нравственности, которые интуитивно чувствует каждый, несмотря на уровень развития. За отступничество от них он неизбежно несет наказание. В народных бытовых комедиях нравственные законы воспринимаются как величественные, существующие сами по себе, независимо от индивидуальных устремлений героев.

Однако наиболее значительной из трех москвитянинских пьес современниками все же была признана та, где в объективный ход вещей вмешивается активная личность, явно уже не довольствующаяся отведенной ей ролью. Потрясающий, невиданный успех комедия «Бедность не порок» получила благодаря сюжетной линии, связанной с дядей Любови Гордеевны — Любимом Торцовым. Только силой слова, пафосом воззвания к близким он сумел переломить казавшуюся роковой ситуацию: спасти счастье племянницы и наставить возгордившегося брата на верный путь. Сам себя Любим Торцов аттестует как «блудного сына»: делом не занимался, «пил да гулял», жил «между небом и землей», «шута из себя разыгрывал». А когда

жить так стало невмоготу и решил вернуться домой, к родным, к брату («хоть в дворники»), то, вопреки библейской легенде, встретил враждебный прием и взбунтовался: «Ему, видишь, стыдно, что у него брат такой».

Отвергнутый всеми, кроме доброго Мити, Любим решительно выступает на сцену, сыграв в развязке пьесы решающую роль. Себе и всем он доказывает, что бесприютный, опустившийся, непризнанный бедняк, может быть, более заслуживает называться человеком, чем богатые «хищники», для которых деньги важнее чести и совести.

В словах Любима не только правда общая и вечная. Как ни важна она, по-настоящему жизнезначимым оказывается то, что прочувствовано изнутри, через активное самосознание и волеизъявление личности. Именно поэтому Любим Торцов неожиданно становится идеальным центром пьесы. Ему принадлежат слова, вносящие человеческий, исполненный драматизма смысл в пословицу, давшую название комедии — «Бедность не порок»: «Эх, кабы я беден был, я бы и человек был. Бедность не порок».

«Темное царство». Замечательный деятель переломной эпохи, критик демократического лагеря Н. А. Добролюбов не мог не отозваться на произведения, говорившие о самом главном. В соответствии со своими взглядами он считал наиболее важным в пьесах Островского не субъективную авторскую позицию и не суждения критики: как должно быть — как не должно быть, а только жизненную правду: как оно есть.

Не случайно самый принцип своей критики Добролюбов назвал «реальным»: «Реальная критика относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, сбрасывая их существенные, характерные черты...».

Существенные, характерные черты, которые с позиций «реальной критики» нашел Добролюбов в драматургии Островского, обобщались для него в одном художественном символе, давшем название большой критической статье — **«Темное царство»** (1859). В это определение автор вложил самое существо того, что увидел в зарисовках русского быта: постоянное пренижение личности, «урывчатый» характер ее протesta, в результате — покорность внешним силам, всякое давление которых самодурно, так как признает только свое право. В силу этого картина русской жизни, созданная Островским, представляется Добролюбову трагической:

«Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим, бессильным ропотом, робко замирающим при первом зарождении. Нет ни света, ни тепла, ни простора: гнилью и сыростью веет темная и тесная тюрьма. Ни один звук с вольного воздуха, ни один луч светлого дня не

проникает в нее. В ней вспыхивает по временам только искра того священного пламени, которое пылает в каждой груди человеческой, пока не будет залито наплывом житейской грязи... При помощи этого минутного освещения мы видим, что тут страдают наши братья... И неоткуда ждать им отрады, негде искать облегчения: над ними буйно и безответливо владычествует бессмысленное самодурство... не признающее никаких разумных прав и требований».

Итак, «темное царство», по Добролюбову, составляют деспоты-самодуры и их жертвы: конфликт между ними неизбежен, и он необязательно должен решаться лишь средствами комедии.

Чувство пробуждающейся личности, осознающей себя в отношении к обществу, стало главным предметом внимания в следующем, третьем периоде творчества драматурга: 1856–1860-е годы.

«Самое решительное произведение Островского». В эти годы создаются пьесы разных жанров: «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место» — комедии, «Воспитанница» — «сцены из деревенской жизни», «Гроза» — драма. Предреформенные общественные настроения отразились здесь в том смысле, что колеблется сама возможность эпического мироотношения: история резко вырывается в жизнь, побуждая людей к самосознанию, к отделению себя от общего и родового. «Гроза» есть «самое решительное произведение Островского», как скажет потом Добролюбов, потому что все противоречия обострены в ней до предела, даны с беспощадной ясностью.

«Доходное место» и «Воспитанницу» при всем различии тематики роднит идеализм главных героев, которые считают, что можно противопоставить реальности свою меру ценностей. Не случайно книжные идеалы Жадова, в основе искренние, все же терпят поражение. Иллюзии Нади, в свою очередь, оборачиваются разочарованием и даже отчаянным бунтом. Предвосхищая Катерину в «Грозе», героиня «Воспитанницы» говорит: «Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко!»

Мгновенность нравственного прозрения этих героев не позволяет вполне развернуться драматургическому конфликту, который во всех своих закономерностях будет развит в драме «Гроза» (1859). Если считать конфликт в драматургии движущей силой действия, основанного на прямом столкновении и противоборстве характеров и обстоятельств, то к «Грозе» вполне применимо высказывание драматурга об общественной комедии, где, по его понятиям, конфликт обрел высшую степень глубины: «В комедии... выводится взаимодействие индивидуальных и общественных течений, коллизия личности и среды, которую поэтому нужно хорошо знать наперед...»

Главная героиня «Грозы», купеческая жена Катерина Кабанова,— это именно «лицо», личность, замечательная своим «ху-

дожественным изяществом», по выражению писателя-этнографа С. В. Максимова. Вместе с тем это лицо, вобравшее в себя все что ни есть здорового, нравственно ценного в народной жизни и не согласное по доброй воле отказаться от «чувства законности», которое в других стало «пассивным и окаменелым» (Н. А. Добролюбов).

Как совместить потребности свободной от природы человеческой натуры с порабощением всех проявлений жизни в «темном царстве»? И как при этом согласовать внутреннее понятие о нравственном законе с мертвым моральным кодексом — заменой нравственной истины? Эти вопросы требуют ответа не только от главной героини, но и фактически от большинства окружающих ее лиц: Кулигина, Варвары, Кудряша, Бориса, Тихона.

Как бы ни истолковывать символическое название драмы — «Гроза», в существе своем это достигший кульминации протест всех угнетенных природных сил, которые сами хотят определить себе нравственную меру и не желают брезвально и автоматически подчиняться чужой воле.

В конечном счете «гроза» — это результат развития исторических сил, которые проникли в самую глубину России, произведя там смятение, потрясение устоев. В этом смысле символ «грозы» можно поставить в один ряд с «бураном» из «Капитанской дочки».

Драма «Гроза» создавалась в условиях, непосредственно предшествовавших отмене крепостного права. Она подтвердила мысль Н. А. Добролюбова, высказанную в «Темном царстве»: Островский «обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны».

Многое объясняет то, что созданию пьесы предшествовало путешествие драматурга в верховья Волги (1856–1857), когда его особенно поразил контраст между возвышающей красотой природы и существующей рядом с этой красотой людской жестокостью. Город Калинов, где происходит действие,— это, конечно, собирательный образ провинциального города «на берегу Волги», как сказано в ремарке, открывающей пьесу. «Существенные стороны» русской жизни были настолько глубоко постигнуты здесь Островским, что происшествия последующего времени лишь подтвердили достоверность созданной в пьесе художественной коллизии. В начале 1890-х годов увидели свет материалы по нашумевшему в Костроме делу Клыковой, в которых напечатавший их краевед усмотрел почти буквальное сходство с драмой «Гроза»: «в обстановке, характере, положениях и разговорах». В действительности же «клыковское дело» возникло спустя месяц после окончания работы над пьесой, а впоследствии подобные случаи обнаружились и в других городах России — Плесе и Кинешме.

Все это свидетельствовало о том, что конфликт, положенный в основу драмы, был глубоко типичен, историчен. Катерина и Кабанова находятся в сердцевине этого конфликта, другие персонажи замешаны в нем в той мере, в какой это продиктовано нравственной проблематикой «Грозы». Среди героев есть один, который не столько участвует в конфликте, сколько рассуждает о нем — с позиций историка, комментатора, оратора-правдолюбца. Этот герой своей ролью до некоторой степени уподобляется хору в античной трагедии: также морализует и философствует, несет высокие истины, необходимые обществу.

Из толпы обывателей автор выделяет Кулигина и дает ему право высказать общую идею пьесы у тела погибшей Катерины: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судией, который милосерднее вас!»

Кулигин наделен и индивидуальными чертами: его образ по-своему драматичен и имеет собственную социальную и нравственно-психологическую содержательность.

«Я бы хотел все это стихами изобразить...» Необходимость в драме Кулигина, атtestующего себя как «самоучку-механика», может показаться отчасти условной: многое вложено в него «от автора», словно воскрешающего в реалистической пьесе старинное амплуа «резонера». В действительности же роль Кулигина важна и содержательна именно своей «служебностью». Автор не случайно дает ему возможность коротким монологом начать действие пьесы. Выступающий в похожей функции Стародум в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» является лишь в третьем акте — для итоговой оценки происходящего и выдвижения проектов на будущее. Кулигин же с начала драмы уже вовлечен в перипетии существования Калинова, показан частью этого уголка русской земли. Он не только «вечный обличитель» нравов, советчик и увещеватель — он и человек, который всю жизнь провел на Волге, не уставая восхищаться ее красотой.

Этот герой сразу словно бы оказывается на пересечении двух миров. Один воплощают Волга и открывающиеся за ней просторы — такие же, как те, что вдохновили «испытателя природы», «тоже... из простого звания», М. В. Ломоносова. Другой мир — обособившегося в себе, стесненного пространства — также много лет определяет бытие Кулигина: он во всем противоположен первому, естественно прекрасному.

Не совершая в пьесе ничего значительного, Кулигин фокусирует в себе все импульсы, исходящие из этих противостоящих миров, является живым отображением их вопиющей несовместимости. Определенным образом это касается и символа «грозы», которым обусловлено художественное единство драмы.

Кулигин ратует за «громовой отвод», во-первых, потому, что тот доказывает могущество человеческого разума, способного «повелевать громами»; во-вторых, потому, что от его установления, как и от часов на бульваре, «для всех вообще обывателей польза». В то же время «громовой отвод», по мнению Кулигина, должен быть установлен богатым купцом Савелом Про-кофьевичем Диким, от которого, как всем известно, денег обществу «не видать никогда». Именно в Диком в особенно грубой форме воплотились калиновские невежество и самодурство. Чудо прогресса, воздвигнутое на деньги Дикого,— такая же фантазия, как и изобретаемый Кулигиным вечный двигатель («перпетуум-мобиле»). Эта мечта по-своему защищает его самого от реальности, а мир, в котором он существует рядом с Диким,— от «грозы». Кулигин хочет верить в добропорядочность Дикого вопреки очевидности, следя просветительскому идеалу, воспетому Ломоносовым и Державиным. Идеал же стоит в том, что действительность можно переделать убеждающим словом, полезными наставлениями. Просветительский характер носит речь, обращенная к Дикому: «Силы у вас, ваше степенство, много; была б только воля на доброе дело».

Постоянное противоречие между реальностью и идеалом, кажется, не очень смущает Кулигина — он привык дожидаться лучшего, а до этого смиряться с судьбой: «Лучше уж стерпеть». Как истинный просветитель из народа, Кулигин мечтает о том времени, когда достоинство «маленького человека» будет признано обществом, избавившимся от пороков и заслуждений.

Причины неприятия Кулигиным «темного царства» сформулированы в правильных, горьких и правдивых словах, но словами этими, по сути, и исчерпываются. Преданный традициям XVIII века, Кулигин завершает речь о нравах города Калинова угрозой запечатлеть их для истории: «Я бы хотел все это стихами изобразить...» Но для действительности, современной ему, такая угроза кажется смешной и архаичной. Реальность уже не довольствуется словесной констатацией конфликта. Недаром было отмечено Н. А. Добролюбовым: «...взаимные отношения самодурства и безгласности доведены... до самых трагических последствий».

«Жестокие нравы, сударь, в нашем городе...» В статье «Темное царство» Н. А. Добролюбов обратил особое внимание на то, как важна для самоопределения героев Островского область материальных отношений — от нее во многом зависит их нравственная позиция, тяготеющая к крайностям: с одной стороны, самодурства, с другой — полной забитости и безгласности. В «Грозе» «отношения по имуществу» служат отправной точкой развития сюжета и конфликта: с ними связаны мотивы поведения не только «значительных лиц» в городе — Дикого и Кабановой, но и Бориса, Тихона, Феклушки и даже Кулигина.

Однако та неприкрытая правда отношений, которую выводит на свет в обобщающем монологе «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе...» Кулигин, наиболее типичными обитателями «темного царства» либо приукрашиваются, либо нарочно утаивается. Свежий воздух истории, проникая в «высокие хоромы», воспринимается там как угроза, как требование нравственного оправдания повсюду царящего беззакония. И как ни бушует, ни распускается Дикой, заявляя даже городничему, не говоря уж о Кулигина, что никому отчет давать не обязан, он также чувствует, что рано или поздно отчет дать придется, что власть, основанная лишь на деньгах, висит на волоске.

В этом главная причина переходящей все границы «ругани» Дикого, которая уже не всех теперь пугает. «Он — слово, а я — десять; плонет да и пойдет. Нет, уж я перед ним рабствовать не стану», — говорит конторщик Дикого Кудряш. Не случайно Дикой «силен» только с домашними, за «запертыми воротами» и прочными «запорами». На людях он чувствует себя совсем уже не так уверенно. Поэтому даже в кульминационной сцене разговора с Кулигиным — в наивысший момент проявления своего самодурства — Дикой вынужден искать опоры в устоях «темного царства», прибегать к объяснениям: «Гроза-то нам в наказание посыпается, чтобы мы чувствовали...» И не с одной лишь трусостью Дикого связано то, что он отступил перед каким-то незнакомым гусаром на переправе. И недаром приходит он к «покоям» Кабановой, чтобы та «разговорила» его и у него «сердце прошло». Что-то неспокойно Дикому в мирке, где он царит, основывая свою власть на страхе и материальном рабоцнении. Он потому-то и ругается без всякой меры, что в этом состоит единственное средство самозащиты, ему известное. Он даже, как проницательно замечает Кабанова, «нарочно себя в сердце приводит», но одновременно готов прятаться в «сказочку» о том, как «в ноги кланялся» обруганному мужику, которому в пост не дал причитающихся денег.

Как видно, ни материальные блага, ни будто бы даваемое ими право властвовать в действительности не способны узаконить то, что позволяют себе одни и терпят другие. Это чувствуют и сами «самодуры», и их «жертвы», составляющие одно уродливое целое. В результате рождается страшное для жизни явление — ханжество, которое скрывается под маской добродетели, притворной набожности, мнимой заботы о людях. Откровенные безобразия Дикого делают его не столь опасным, потому что позволяют окружающим чувствовать себя нравственно выше, лучше его. Ханжеская мораль Кабановой заставляет окружающих все время чувствовать свою вину: и в том, что они не признают авторитета традиции, выработанной веками, и в том, что не способны привнести в нее живую жизнь. Им становится неловко от сознания собственной бесчувственности — там, где у Кабановой, по ее словам, «сердце болит».

Марфа Игнатьевна Кабанова (Кабаниха) всю моральную ответственность за происходящее в семье и за ее пределами берет на себя. Поэтому она считает долгом давать наставления детям, учить их, как жить.

Автор пьесы постоянно поддерживает впечатление неоднозначности образа Кабановой, выявляя сложную природу ханжества, которое способно обмануть и самое себя. Несмотря на безобразную сцену унижения сына и невестки, где впервые является Кабаниха, зритель и читатель могут проникнуться долями сочувствия, слушая ее сетования наедине с собой (д. II, явл. VI): «Молодость-то что значит! Смешно смотреть-то даже на них! Кабы не свои, насмеялась бы досыта. Ничего-то не знают, никакого порядка. Проститься-то путем не умеют... Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю. Ну, да уж хоть то хорошо, что не увижу ничего».

Невольно монолог этот воспринимается как параллель речам Русакова («Не в свои сани не садись») — героя, который, по замыслу драматурга, заслуживает только симпатии. Максим Федотыч также жалуется на нашествие новой «моды»: «...народ-то все хуже и хуже делается, и что это будет, уж и не знаю. Возьмем хоть из нашего брата: ну старики-то еще туда-сюда, а молодые-то?.. На что это похоже?.. Ни стыда, ни совести, ведь поверить ничего нельзя, а уж уважения и не спрашивай. Нет, мы, бывало, страх имели, старших уважали...»

При всем сходстве содержания этих двух монологов они, оказывается, подразумевают не одно и то же. Для Русакова «мода» на излишнюю свободу — знак моральной распущенности, бесчестности, которых «прежде не было». Новизна в представлении Кабановой — это реальное противостояние укоренившимся обману и тиранству, которые мирно уживались до сих пор со старыми порядками. Добротели, по выражению Феклуши, «украшающие» Кабанову, не могут обмануть даже ее сына. Столь восхваляемая ею любовь родительская на деле обирается эгоизмом, который не позволяет Тихону кого-либо любить и уважать, помимо нее. Понятие семьи является важным для Кабановой в одном лишь случае: если она сама оказывается в семье единственным и объединяющим ее всевластным центром. Любовь Тихона к Катерине не дает ей покоя, потому что подрывает это всевластие, является призрачность ее могущества.

Многое в мотивах поведения Кабановой проясняют ее упреки Тихону в том, что ему «жена милее матери». Соперничество свекрови и невестки — это совсем не «тайное, секретное» дело, как привыкли думать в Калинове. У Островского это момент извечного поединка тьмы и света, лжи и истины, неволи и свободы. Пьеса завершается будто бы полным самоутверждением Кабановой: как она и предрекала, невестка изменила мужу, потому что «не боялась» («Хоть любовника заводи»), опо-

зорила и разрушила семью, самоубийством засвидетельствовала свой грех.

Но на самом деле «причина» именно в Кабановой, это из-за нее семейство «врозвь расшиблось», как говорит Тихон: ушла с Кудряшом Варвара, рассталась с жизнью Катерина, он сам остался на свете «живь... да мучиться».

Ханжество Кабановой вполне устраивает только странницу Феклушу. Чем усерднее восхваляет Феклуша дом Кабановых, тем реальнее ее надежда, что щедрее «на бедность» подадут. В своем роде эта странница не меньшая ханжа, чем сама Кабанова, и потому как единственно справедливый приговор воспринимаются слова Кулигина о Кабанихе: «Нищих оделяет, а домашних заела совсем».

«На свою волю хотят...» Отношениями отталкивания-притяжения связана с Кабановой ее дочь Варвара. Обе они воплощают крайности, закономерные для «темного царства»: его угнетающую, тупую силу и стихийное, но в то же время расчетливое сопротивление ей. По обычай своего круга Варвара, как незамужняя женщина, пользуется в городе большой свободой. Но при этом она сама и все окружающие сознают, что такая свобода относительна, ущербна. В ней уродливо смешаны типичные для «темного царства» вседозволенность, с одной стороны, и постоянное давление моральных запретов, существующих в пределах этой вседозволенности,— с другой.

Между матерью и дочерью будто все время происходит какая-то игра, значение которой в том, кто кого перехитрит, «пересилит». Но обе при этом стараются не углубляться в перво причины, в настоящие мотивы своего поведения. Та и другая, по сути, являются не признающими этого участницами одного всеобщего и всеохватывающего лицедейства. Если ханжество Кабановой состоит в том, что она поддерживает не существующий уже, лишенный жизненных корней порядок вещей, то менее явное ханжество Варвары (словно от противного) состоит в том, что, всячески стремясь обойти этот порядок, она, таким образом, признает его существующим. Все это ведет к известной обезличенности образа наперсницы Катерины Варвары: реплики ее, в которых заключен протест, в основном сопровождаются ремарками: «в сторону», «про себя», «отворачивается»; ее «гуляние» и любовь с Кудряшом оформлены по образцу имеющих универсальный смысл народных песен: «Гуляй, млада, до поры...»

Близость Катерины и Варвары во многом кажущаяся, внутренне не обоснованная. Катерина ищет любящее сердце и в известной мере находит его в Варваре. Оговорка в данном случае нужна, поскольку глубина и сила чувства Катерины встречается со своеобразным «получувством» Варвары. Там, где Катерина говорит от полноты сердца, Варвара то же самое выражает уклончиво, вопросом отвечая на вопрос:

Катерина. Так ты, стало быть, любишь меня? (Крепко цепует.)

Варвара. За что ж мне тебя не любить-то!

Катерина. Ну, спасибо тебе! Ты милая такая, я сама тебя люблю до смерти.

Обе они дают волю чувству по отношению к своим избранникам и тем самым преступают общепринятые запреты. Но на этом сходство, видимо, и кончается. Катерина и Варвара говорят на разных языках, вкладывают в одно и то же слово неравнозначный смысл.

В понимании моральных ценностей Варвара ближе Кабановой, а не Катерине. Так, в ответ на замечание матери: «Не очень-то нынче старших уважают» — она про себя произносит: «Не уважишь тебя, как же», подразумевая этой репликой то же примитивное содержание, что и мать. «Уважить», по их понятиям, значит «угодить», «потрафить», «выказать почтение». В сущности, это совсем не то, что понимает под словом «уважение» Катерина. Для нее оно невозможно без духовного, подлинно нравственного обоснования и поддерживается не давлением, а человеческим достоинством. Точно так же не согласуются понятия Катерины и Варвары о честности, грехе, наказании, любви. В отличие от Катерины Варвара всюду видит только прямой, буквальный, житейский толк.

В том же духе Варвара поясняет и слова полусумасшедшей барыни, в которых Катерине слышится глас возмездия. Для Варвары барыня не более чем «старая карга»: «Всю жизнь смолоду-то грешила... И других пугает... Есть чего бояться!» «Бесстрашие» Варвары — следствие ее духовной неразвитости, внутренней неглубокости. Поэтому и ее так называемая мораль аморальна: это бесстрашие обмана («...ты вспомни, где ты живешь! У нас весь дом на том держится. И я не обманщица была, да выучилась, когда нужно стало... А по-моему: делай что хочешь, только бы шито да крыто было»).

Варвара уходит из дома, когда надзор Кабановой усиливается до неприемлемой, по ее понятиям, степени. Она уходит, чтобы жить «по своей воле». Но знает ли Варвара, что такое эта воля, когда ей уже не поставлены границы? Сумеет ли она выжить, не ведая нравственных основ, столкнувшись напрямую с жизнью, где многое зависит от собственного, индивидуального выбора?

«Из вашей воли ни на шаг...» Эти слова Тихона адресованы матери, Марфе Игнатьевне Кабановой. Они также являются отражением определенной жизненной позиции. Два десятилетия спустя Ф. М. Достоевский сформулирует идею лишения людей свободы для их же блага: «...и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного» («Братья Карамазовы»). Однако подлинная вера в челове-

ка и божественное начало в нем исключают эту точку зрения как унижающую человека, оправдывающую его рабство.

Тихон в «Грозе» несчастен и временами ясно понимает это. Причина в том, что он добровольно признал себя рабом чужой, более сильной и жестокой воли. Нельзя не пожалеть о нем по-человечески, когда наперекор себе, собственному ощущению хорошего и дурного он повторяет вслед за матерью: «Слушайся маменьки, Катя!», «Не груби!», «В окна не гляди», «Не заглядывайся на парней!».

Как и Кулигин в диалоге с Диким, Тихон в общении с матерью пытается использовать разумные доводы убеждения. На ревнивое замечание Кабановой: «Так променяешь ты жену на мать?» — он по-житейски здраво отвечает: «Да для чего же мне менять-с? Я обеих люблю». Столь же достойно и его возражение Кабановой: «Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит» — на ее упрек: «Станет ли тебя жена бояться после этого!» Тихон не решается признать, что о самодурство и ханжество разбиваются любые естественные суждения, самые чистые чувства. Чтобы поддержать в себе забвение настоящего, он готов бежать в самый беспробудный загул, обвинить Катерину в том, что из-за нее мать «точит» его «как ржа железо».

Слабый человек, Тихон легко соскальзывает к предательству, и это то самое главное, что нельзя принять, простить. Не только жалким, но и ничтожным кажется Тихон, когда объясняет Катерине, почему не хочет брать ее с собой в поездку: «Да как знаю я теперь, что недели две никакой грозы надо мной не будет, кандалов этих на ногах нет, так до жены ли мне?» Слово «гроза» мелькает и в речи Тихона, однако уже в откровенно опошленном, примитивном своем значении. Распад семьи и «грех» жены в finale драмы Тихон воспринимает не столько с чувством оскорблённого достоинства, сколько как нечто неизбежное, давно угаданное. Внутренне он ожидал такого конца, предопределенного его жизненной позицией: «Где уж мне своей волей жить!»

Только нравственное потрясение от смерти Катерины словно вновь вдруг возрождает в Тихоне его непроявленные, загубленные возможности. Поднимая голос в ее защиту, он, по сути, защищает и себя, и всех, кого убило — нравственно или физически — «темное царство»: «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» Но при этом чувство обреченности становится в нем еще неотвратимей: «А я-то зачем остался жить на свете да муничтися?»

«И на воле-то он словно связанный...» Эти слова Катерина с жалостью говорит о муже, Тихоне, но не в меньшей степени они относятся и к ее возлюбленному — Борису. Это именно с ним (не с Тихоном) Катерина связывает мечты о воле, в данном случае неотделимые от счастья взаимной любви. И на

первый взгляд мечта ее сбывается: непохожий на калиновских обывателей, Борис Григорьевич также замечает ее среди толпы, не может забыть о ней. Он действительно готов отдать Катерине свою любовь; он единственный из тех, кто рядом с ней отчасти понимает ее трагедию.

Впрочем, здесь и возникает вопрос: так ли, истинно ли судит Борис о ее и собственном положении? Окончательный ответ дается в последнем акте пьесы. Расставаясь с Катериной, Борис заранее приговаривает ее к смерти и, подобно Тихону и Кулигину, проклинает всех вообще мучителей: «Злодеи вы! Изверги! Эх, кабы сила!» Но не ставит Борис вопрос о личной своей ответственности, не терзается, как Катерина, выбором между полным, настоящим счастьем и гибелью, если счастье это окажется одной лишь мечтой.

Возникает парадоксальная ситуация: Борис, который много лет провел вдали от города Калинова, подвластен его «нравам» и понятиям гораздо больше, чем воспитанная этой средой, но сохранившая самостоятельность Катерина. Самодурство и ханжество накладывают на жизнь избранника Катерины мрачный отпечаток. В этом плане важна биография Бориса, которая, конечно, не случайно приводится в начале пьесы. Зритель узнает, что родовыми корнями он также связан с «темным царством» — в городе еще не забыли бабушку Бориса, Анфису Михайловну. Функцию экспозиции выполняют слова Бориса: «Батюшку она ведь невзлюбила за то, что он женился на благородной. По этому-то случаю батюшка с матушкой и жили в Москве... Меня отдали в Коммерческую академию, а сестру в пансион, да оба вдруг и умерли в холеру, мы с сестрой сиротами и остались». Своим «сиротством» Борис мотивирует все, что случилось с ним впоследствии: приезд в Калинов, службу у Дикого, напрасное ожидание оставленного бабушкой племянникам наследства. Нетрудно догадаться, что внесценический персонаж Анфиса Михайловна — это по духу и характеру все та же Кабаниха. Иначе не было бы ханжеского условия в завещании. Дикой обязан выдать положенную долю наследства лишь в том случае, если племянники «будут к нему почтительны». Но все в городе знают, как Дикой расстается с деньгами, как ругает подряд и правого и виноватого. Угодить такому человеку нельзя, что понимает не только Кулигин, — Борис уверен в том же. И при этой безнадежной перспективе он продолжает рабское, постыдное прислуживание Дикому, объясняя его интересами сестры, а на самом деле магически покоряясь обычаям, господствующим в мире самодурства.

Вот поэтому Борис и на свободе «словно связанный», и любовь свою воспринимает как несчастье: «Загнан, забит, а тут еще сдуру влюбляться вздумал», и в сближении с любимой женщиной видит лишь случай вырвать у судьбы мгновения счастья, наперед уже предчувствуя расплату за украденные, за-

претные для него радости. В сцене первого свидания героев поражает контраст между тем, как понимают они любовь, относятся к любви. Катерина говорит, что пошла бы за возлюбленным «на край света... и не оглянулась бы», а он в ответ замечает, узнав, что муж уехал на две недели: «О, так мы погуляем!»

Страх свободы, в чем бы она ни проявлялась, роднит Бориса с Тихоном. Даже в минуты последнего прощания с Катериной он озабочен больше всего тем, чтобы «не застали», чтобы успеть угодить Дикому, который сознательно отправляет его в Сибирь, к «китайцам». И это в годы, когда образованное купечество уже являлось немаловажной общественной силой, прокладывая себе дорогу в будущее. Однако следов духовной зрелости и внутренней самостоятельности не видно в обучавшемся в Москве Борисе. Его любовь и преданность принесены в жертву страху. И про него, наверное, можно сказать, как про Тихона, что на земле он остается «живь... да мучиться».

«Глядела бы я с неба на землю да радовалась...» С Катериной в пьесе связана тема отрыва от земли, свободного полета. Высшая, психологическая стадия конфликта восходит именно к ней, оставаясь при этом в границах бытовой драмы.

Катерина — единственное лицо в пьесе, обладающее историей духовного развития. Действие начинается в момент, когда обострены все нравственные и житейские проблемы ее жизни: надвигающаяся кульминация должна привести к развязке, которая предполагалась экспозицией: собственными рассказами Катерины о прежней жизни и о самой себе.

В раскрывающихся для нас Катерину разговорах ее с Варварой выявляется один ведущий мотив — мотив безупречной некогда, но утраченной теперь чистоты. Как бы ни протекала прежде бытовая жизнь Катерины, а с внешней точки зрения она мало чем отличалась от времяпрепровождения в богатых купеческих домах, внутреннее чувство показывало ей мир как воплощение красоты, подобие небесного рая. В этом смысле все, что было наяву и во сне, являлось ей в единой, неделимой целостности — как выражение естественно прекрасного бытия, где человек слит с общим порядком мироустройства, с законами, лежащими в его основе. До замужества она, не думая, жила по этим законам, поэтому ей хорошо, привольно жилось: «Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собою водицы и все, все цветы в доме полюю. У меня цветов было много-много. Потом пойдем с маменькой в церковь... И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай пойду... Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молуся и о чем плачу...»

В доме Кабановых у Катерины словно бы оказались подрезаны крылья. Прежде жила она «точно птичка на воле», а но-

чами ей снилось, что она «летает по воздуху». Но когда исчезло естественное ощущение полета, Катерина начала осознавать его необходимость как прорыв в свободу, незаконный по меркам новой, уготованной ее замужеством реальности.

Патриархальный порядок, ханжески утверждаемый Кабановой, несовместим с природным чувством Катерины: он враждебен тому, о чем пели ей ангелы под куполом церкви, тому, что было в душе, когда снились «райские деревья да горы». Видимость нравственности не может скрыть отсутствия любви и добра, упорного нежелания считаться с естественными началами жизни. Если в комедии «Бедность не порок» раскаяние и обличения Любима Торцова вели к восстановлению единого для всех закона, основанного на христианском всепрощении, то в драме «Гроза» протест и покаяние Катерины осознаются как заведомо бесплодные, поскольку адресованы миру, который не знает Бога. Здесь, где, по словам Бориса, «что вышла замуж, что схоронили, все равно», живые силы не способны воскресить к жизни мертвое. Полет в безвестное — это возможность сохранить бессмертие души не столько в религиозном, сколько в этическом смысле: «Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела».

Но и этот полет из тьмы к свету не удовлетворяет уже Катерину тем, что не может вернуть ей былого спокойствия и безмятежности. Как бы ни обвиняла Катерина тот уклад, где «все как будто из-под неволи», как бы ни убеждала себя: «А уж коли очень мне здесь опостыниет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь», — про себя она знает, что не внешние силы выступают тем главным, роковым препятствием, преодолев которое только и возможно обрести минувшее счастье. В новой жизни возродятся те же вопросы: а нет ли в словах барыни и наставлениях Кабановой правды, которой из эгоистических, нечистых побуждений хочет пренебречь Катерина? Не является ли «гроза» возмездием за то, что она захотела жить по-своему, не приняла порядок жизни, волей всего общества навеки установленный? Катерину гложет вина перед Тихоном, данным ей в законные мужья. Любовь по сердцу кажется ей преступной, потому что Борис — свободный, неженатый человек, она же — «мужняя жена». Свобода ценой обмана, измены мужу — это уже не свобода полета в небо. Это скорее скольжение над пропастью, куда «кто-то толкает, а удержаться... не за что».

Как сохранить единство с миром, в котором нарушен нравственный закон? И как сохранить этот закон в себе, вступая в борьбу с враждебным, неспособным к возрождению миром? На наших глазах Катерина терзается неразрешимостью этих вопросов, она не в состоянии найти на них примиряющий ответ. От изначального представления о мире как о «рае» она приходит к образам «ада» и «пропасти», ведущей в ад, и в этой пропас-

ти жаждет найти начало новой, счастливой жизни. Любовь к Борису для Катерины — это или погибель, или познание земного рая, человеческое претворение небесной любви: «Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Катерина предчувствует счастье, достижимое для человека в этой, земной жизни. Ради него она готова пожертвовать самым святым: «Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» К счастью устремлены ее активность, неудержимая жажда воли. Но все оказывается напрасным — слишком много внешних и сокровенных причин мешает Катерине чувствовать себя счастливой по ее внутренним меркам, по собственным моральным законам. Видимо, ей остается только отказаться от жизни, чтобы вернуться к самой себе — к той, которая не знала противоречий мира действительного и могла, подобно ангелам, с высоты светло взирать на землю: «Глядела бы я с неба на землю да радовалась всему». Смерть преданной Тихоном и покинутой Борисом Катерины кажется не просто спасением от постылой жизни, но и единственно доступной возможностью раствориться в Божьем мире, который она так любила: «В могиле лучше... Под деревом могилушка... как хорошо!..»

Две точки зрения: «После «Грозы» Островского» Ап. А. Григорьева и «Луч света в темном царстве» Добролюбова. «Гроза» вызвала самые бурные и самые неоднозначные отклики в критике. Наиболее обобщающий характер имели статьи в чем-то близких (например, в неприятии «искусства для искусства»), но в отношении Островского полемически противостоящих друг другу критиков: почвенника А. А. Григорьева и демократа Н. А. Добролюбова.

С точки зрения Григорьева, «Гроза» лишь подтвердила воззрение, сложившееся у критика на пьесы Островского до «Грозы»: ключевым понятием для них является понятие «народности», «поэзии народной жизни».

Характеризуя Островского в целом, А. А. Григорьев пишет: «Имя для этого писателя... не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не «самодурство», а «народность».

Н. А. Добролюбов, не соглашаясь с точкой зрения А. А. Григорьева, видит в драме ответ на поставленный прежде вопрос: «Но ведь есть же какой-нибудь выход из этого мрака?» Ключевым понятием в статье о «Грозе» по-прежнему остается «самодурство», в протесте Катерины критик видит «страшный вызов самодурной силе» — вызов особенно значимый, потому что исходит из недр народной жизни в переломную эпоху рубежа 1850—1860-х годов. С помощью «Грозы» Добролюбов стремится увидеть и осознать коренные движения общественной и духовной жизни времени накануне отмены крепостного права.

«Гроза»... производит впечатление менее тяжкое и грустное, нежели другие пьесы Островского... В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это «что-то» и есть, по нашему мнению, фон пьесы, указанный нами и обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства. Затем самый характер Катерины, рисующийся на этом фоне, тоже веет на нас новою жизнью, которая открывается нам в самой ее гибели... Мы уже сказали, что конец этот кажется нам отрадным; легко понять почему: в нем дан страшный вызов самодурной силе, он говорит ей, что уже нельзя идти дальше, нельзя более жить с ее насищественными, мертвящими началами».

«Мотивы русской драмы» (1864). Пьеса вновь ожила в потоке современной жизни, когда о ней напечатал статью критик позднейшего поколения демократов Д. И. Писарев. Писарев во всем соглашается с Добролюбовым там, где речь идет о «темном царстве». Не подвергает сомнению он ни метод «реальной критики», ни социальную типичность главной героини. Но оценка ее поступков, их человеческого и социального значения у Писарева полностью расходится с оценками Добролюбова и А. А. Григорьева.

Критик исходит из того, что тип Катерины не сыграл предначертанной ему в русской действительности прогрессивной роли. Видимо, Добролюбов «увлекся» личностью Катерины, что было отчасти оправдано историческим моментом. Теперь же на общественную арену должен выйти «мыслящий пролетариат» — такие люди, как Базаров или герои Чернышевского. Только они, вооруженные теорией и обширными познаниями, могут действительно подвигнуть жизнь к лучшему. С этой точки зрения Катерина совсем не «луч света», а ее гибель не трагична — она нелепа и бессмысленна.

Комментируя не совпадающие в главном отзывы критиков о «Грозе», современный литературовед А. И. Журавлева отмечает:

«Именно со статьи Добролюбова сложилась в русской культуре прочная традиция трактовки Катерины как героической личности, в которой сосредоточены мощные потенции народного характера. Основания для такой трактовки, бесспорно, заложены в самой пьесе Островского. Когда в 1864 году, в условиях спада демократического движения, Писарев оспорил добролюбовскую трактовку Катерины в статье «Мотивы русской драмы», то, быть может, иной раз более точный в мелочах, в целом он оказался гораздо дальше от самого духа пьесы Островского».

«Неизбежные вопросы». В пьесах четвертого, последнего периода творчества драматурга — с 1861 по 1886 год — углубляются те «неизбежные вопросы» (А. А. Григорьев), которые громко прозвучали в его произведениях предшествующего времени. Создаются бытовые «сцены» и «картины», восходящие к

«физиологической» манере ранних пьес. В основном эти произведения печатаются в «Современнике», демократическая редакция которого с конца 1850-х годов становится духовно близкой Островскому. Центром новых пьес является «маленький человек», каким он выступает в 1860-е годы в каждодневной борьбе за кусок хлеба, скромное семейное счастье, возможность хоть как-то отстаивать свое человеческое достоинство («Трудовой хлеб», «Тяжелые дни», «Пучина» и др.).

Новым в творчестве Островского явилось целенаправленное обращение к темам национальной истории — в хрониках «Кузьма Захарыч Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», в историко-бытовых комедиях «Воевода, или Сон на Волге», «Комик XVII столетия», в психологической драме «Василиса Мелентьева». Драматурга интересуют не сами по себе выдающиеся личности и не кульминационные, увлекающие воображение моменты истории. В исторических жанрах он остается в широком смысле бытописателем, осветившим многообразные проявления национального характера.

В конце 1860-х и 1870-е годы драматург создает большую группу сатирических комедий: **«На всякого мудреца довольно простоты»**, **«Бешеные деньги»**, **«Лес»**, **«Волки и овцы»**.

В отличие от прежних комедий из быта купечества центром здесь является дворянский быт: воскрешаются сатирические голевские и развиваются щедринские традиции. Общая атмосфера нравственных блужданий и духовного оскудения привилегированных сословий пореформенной поры выразилась у Островского в создании нового символического языка: нравственные пороки и жизненные притязания героев «прикрываются» благородными свойствами персонажей, позаимствованными из произведений прежних эпох.

Лишь теряя свое лицо, новый герой оказывается нужным всем, и бедный дворянин Глумов («На всякого мудреца довольно простоты») легко соединяет реальность с литературной мистификацией, являясь то в роли Чацкого (однако благородно утаивающего свой «ум»), то в качестве Молчалина и едва ли не Хлестакова — лишь для того, чтобы, подобно Чичикову, «провернуть» аферу, сыграть свою игру.

Игра как форма реального существования людей, как новое качественное состояние их души, которое именно в игре ищет опоры и лишь посредством ее может либо возвыситься, либо (что чаще всего) еще глубже опуститься на житейское дно, становится обобщающей формулой комедии **«Лес»** (1870), запечатленной уже ее названием. В первом же бытовом разговоре бедной родственницы помещицы Гурмыжской Аксюши и лакея Карпа лес является как образ русского национального мира, но при этом он постыдно отторгнут современным сознанием, обесценивающим вечные ценности, делающим их предметом купли-продажи. Хозяином имения в итоге становится «по-молчалин-

ски» завоевавший сердце немолодой помещицы недоучившийся гимназист Буланов, о котором ее сосед, «грубый человек» Бодаев, говорит: «Все врет, все промотает». Неприглядную существенность, когда «купцы банкротятся, дворяне проживают», другой завсегдатай Гурмыжской с вызывающей сентиментальные ассоциации фамилией Милонов («в розовом галстуке») разукрашивает идиллическими панно славянофильского толка: «...когда были счастливы люди? Под кущами. Как жаль, что... наши отеческие отношения и отеческие меры в применении к нашим меньшим братьям прекратились! Строгость в обращении и любовь в душе,— как это гармонически изящно!»

Правду жизни в «комедию» нравов вносит тот, кому приобщение к искусству театра позволило в наивысшие минуты вдохновения преодолеть границы условных амплуа провинциального актера-трагика,— Геннадий Несчастливцев. От судьбы щедринского Степки-Балбеса, «забытого» матерью, его, бедного племянника, выгнанного из родного дома богатой теткой, уберегает именно облагораживающая сила искусства, предполагающая сопереживание, соединяющее добре слово с добрым делом. Скудная действительность, где правят деньги, преображается в сказочный мир, который и составляет подлинно человеческое бытие.

«Сентиментальный» образ покровительницы бедных, принятый на себя Гурмыжской, с очевидностью разоблачает свое пошлое «комедиантство» в сравнении с истинно гуманным обликом бродяги-артиста. Вынужденный признать жестокую правду слов Аксюши: «Мне нет счастья без денег»,— Несчастливцев спасает ее и ее жениха, купеческого сына Петра, от «омута», к которому беспощадно подталкивали их «родственники». Его прощальны слова, обращенные к обитателям имения Пеньки и товаришу по ремеслу, актеру-комику Аркадию Счастливцеву, звучат и гордо, и театрально-торжественно, и самоиронично, и сатирически-язвительно: «...И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-древучий бор? 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». На презрительную реплику Гурмыжской: «Комедианты»,— он отвечает: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы».

По контрасту с миром современности в 1873 году появляется написанная белым стихом фольклорно-символическая пьеса **«Снегурочка»**, где с особенной силой раскрылось лирическое дарование драматурга.

Значение личного решения и поступка, индивидуальной воли в столкновении с объективными обстоятельствами в полной мере сказалось в жанре психологической драмы, который стано-

вится одним из ведущих в творчестве Островского 70–80-х годов. Акцент перемещается на судьбы женщин, легкоранимых в конфликтах с людьми, не знающими нравственных законов и готовыми жестоко растоптать любовь, самопожертвование, преданность, любые бескорыстные чувства. В этом жанре особенно заметна принадлежность драматурга литературной традиции, органическая связь с великими произведениями русской психологической прозы. Драмы «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники» составили новое направление в отечественном театральном репертуаре, заложив основы поэтики, в полной мере проявившейся в драматургии А. П. Чехова. Лучшей психологической драмой по общему признанию считается «Бесприданница» (1879). Среди произведений пореформенной поры она играет ту же роль, что и «Гроза», подытоживающая эпоху творчества 50–60-х годов.

«В полном смысле наступает золотой век...» Тема «горячего сердца» — сердца, гибнущего среди людей, которые служение деньгам предпочли «служенью красоте» («Снегурочка»), становится основной темой «Бесприданницы», получая новые в драматургии писателя психологические мотивации. Нельзя не вспомнить, что и «Бедная невеста», и «Воспитанница», и «Гроза» в качестве главного лица выдвигали героиню, которую условия жизни толкали к краю пропасти. И в «Бесприданнице» метафорой, определяющей судьбу Ларисы, является «обрыв» — в буквальном и иносказательном смысле слова. Как и в «Грозе», героиня «Бесприданницы» видит в гибели возможность избавления от невыносимых душевных мук: «Стоять у решетки и смотреть вниз, закружится голова, и упадешь... Да, это лучше... в беспамятстве, ни боли... ничего не будешь чувствовать!..»

Сходство между «Бесприданницей» и «Грозой» — драмами, которые разделяют двадцать лет, не внешнее и случайное, а внутреннее и закономерное. Бытовые сюжеты пьес Островского всегда воплощали сокровенные, лирические раздумья драматурга. В большей или меньшей степени эти раздумья определяли образный строй его произведений. Первая же ремарка «Бесприданницы» кажется зеркальным отражением ремарки, открывающей «Грозу»: «Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове, на Волге. Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной... в глубине низкая чугунная решетка, за ней — вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч.». «Бульвар сделали, а не гуляют», — говорит в «Грозе» Кулигин. «Бесприданница» начинается словами слуги Ивана: «Никого народу-то нет на бульваре» — и ответной репликой буфетчика Гаврилы: «По праздникам всегда так. По старине живем...»

Своеобразие композиции обеих пьес в том, что в каждой из них словно «театр в театре»: рядом с активными, действующими героями — прямыми участниками драмы есть ряд статич-

ных, созерцающих персонажей, «зрителей». В «Грозе» это Кулаков, Шапкин, «разные лица» на бульваре. В «Беспринципнице» не только Иван и Гаврило, но и окружающие Ларису «порядочные люди»: пожилой и очень богатый делец Кнуров и еще «очень молодой человек», но уже преуспевший купец Вожеватов. Лица на бульварах Калинова и Бряхимова не одни и те же, поменялась социальная окраска. Прежние говорили о том, что «Литва... на нас с неба упала», что от грозы «кому на роду написано, так никуда не уйдешь». Новые говорят исключительно о деньгах, об их власти над людьми. Предугадывая сложное развитие отношений Ларисы и Паратова, Кнуров замечает: «Кажется, драма начинается». Он и Вожеватов с самого начала наблюдали за судьбой Ларисы, будто притаившиеся хищники, готовые в любой момент ухватить добычу. Даже и в сочувствии Ларисе они остаются хладнокровными дельцами, что наиболее точно сформулировал Вожеватов: «Что делать! Мы не виноваты, наше дело сторона».

«Зритель» изменился, но судьба любящей, правдивой натуры в холодном мире оказалась той же, обретя новый трагизм, может быть, уже не столь высокого, героического свойства.

Отказываясь от незаконных посягательств на обладание Ларисой, Вожеватов проявляет осторожность, но отнюдь не честность или совестливость. Свой отказ он обставляет, однако, традиционными, привычными по прежним пьесам Островского категориями, звучащими в этом случае как самоопровержение: «Смелости у меня с женщинами нет: воспитание, знаете ли, такое, уж очень нравственное, патриархальное получилось». «Патриархальное» воспитание не мешает Вожеватову впоследствии «разыгрывать» Ларису в орлянку и весьма вольно обращаться со знаменитым «честным купеческим словом».

Потешаясь над жалким положением Карандышева в доме Огудаловых («Когда... никого из богатых женихов в виду не было, так и его придерживали... А как бывало, набежит какой-нибудь богатенький, так... и не говорят с ним, и не смотрят на него»), Вожеватов косвенно затрагивает и позицию Ларисы. Это позиция, признающая важной только собственную любовь, лично испытанные страдания, для себя лишь приемлемый способ избавления от них. Карандышев, этот «смешной человек», избран Ларисой на безлюдье, волей случая. Но, по сути, это уже совсем не та счастливая случайность, которая сделала бедного приказчика Митю женихом Любови Торцовой. В «Беспринципнице» до крайности доведенная своим положением Лариса объявляет матери: «Довольно... с нас сраму-то; за первого пойду, кто посватается, богат ли, беден ли, разбирать не буду». И если Митя и Люба благодаря случайности восстанавливают своей женитьбой равновесие, нарушенное самодурством Торцова, то Лариса и Карандышев так и остаются «случайной парой». В этом смысле горькое признание Ларисы: «Я любви ис-

кала и не нашла» — является не только непосредственной реакцией на окончательный разрыв с Паратовым, но и общим неутешительным итогом всей ее жизни.

Равновесие общего и частного, которое раньше поддерживалось и регулировалось патриархальным бытом, исчезло, заменившись одним лишь принципом: каждый за себя. «Кабы любовь-то была равная с обеих сторон, так слез-то бы не было. Бывает это когда-нибудь?» — спрашивает Лариса Паратова и в ответ получает полуслутливое заверение, что тогда это была бы уже не любовь, а «безе».

Разница между Ларисой и Катериной в том, что Катерина всегда обладала ясным понятием дурного и хорошего, дозволенного и запретного. Дом опостылел ей настолько, что могила стала милее. Ларисе уже исторически невозможно осмыслить себя в противостоянии тому, что Добролюбов определил как «темное царство». Мрак остается, но делается завуалированным, незримым: все клянутся в любви и уважении, окружают вниманием, обставленным не только подарками, но и, что гораздо важнее, хорошими, правильными словами. Не случайно в момент прозрения Лариса цитирует Лермонтова: «...В глазах как на небе светло», глядя в глаза обманувшему ее Паратову.

Героиня «Бесприданницы» опутана такими жизненными отношениями, в которых честность почти неотличима от хитрости, истина — от откровенной игры и фальши. Потому уклончивого Вожеватова Лариса упорно продолжает называть «другом детства»; явно заимствованные из «жестоких романсов» речи Паратова словно нарочно стремится принять за искренние и не только безраздельно покоряется, но и всей душой вверяется им. Если Катерине хватает мужества смотреть прямо в лицо действительности и идти в отношениях с ней до конца, то Ларису скорее влечет побег от действительности — к ней возможно применить известные пушкинские строки:

Ах, обмануть меня не трудно!
Я сам обманываться рад!

Паратов, которому в пьесе принадлежат отдельные точные суждения, говорит о Ларисе, причем тогда, когда она всей силой души выражает действительное чувство: «Какая экзальтация!» Реплика, сказанная невпопад, в целом довольно справедлива и во многом объясняет мировосприятие Ларисы и странности ее поведения. Главная из них — в потере твердой меры вещей, в поистине неуправляемой стихии чувств: от пренебрежения — к признанию достоинств (о Карапанышеве: «вы хороший, честный человек»); от неверия в возможность настоящего счастья — до безграничной доверчивости к иллюзии соединения (когда речь идет о Паратове).

Подлинную реальность Лариса заменяет выдуманной действительностью, которая в ее мечтах ассоциируется с «сельским

видом» за Волгой. Там, в воображаемой идиллии, не будет невыносимого положения бедной невесты, заманивающей богатых искателей; не будет «страшной, смертельной тоски» от сознания, что это положение постыдно и унизительно и нет для него исхода. Лариса внушает себе, что любовь можно заменить покоем, «цыганский табор» — прогулками по лесам с корзиной грибов и ягод. Это еще один вариант придуманного счастья, еще одна надежда спастись от действительности. Мать не случайно иронически именует Ларису «пастушкой» и напоминает ей о ветре, который зимой загудит в окна. Однако в мечтах Ларисы есть и своя, индивидуальная правда: «Но пусть там дико, и глухо, и холодно; для меня после той жизни, которую я здесь испытала, всякий тихий уголок покажется раем». Убивает Ларису именно голая, неприкрытая истина, которая вдруг обнажается среди цыганского пения, любезных бесед, головокружительных фраз и любовных грэз. Это правда, которую внезапно постиг и Робинзон — единственный из «зрителей», не совсем лишенный сердечности: «О варвары, разбойники! Ну, попал я в компанию!»

Это правда, состоящая в страшном самоосознании, к которому пришла Лариса: «Они правы, я вещь, я не человек... Наконец слово для меня найдено». Но нарушенное равновесие и в этом случае отделяет сознание от поступка: «Вот я какая несчастная! А ведь есть люди, для которых это легко. Видно, уж тем совсем жить нельзя, их ничто не прельщает... Да ведь и мне ничего не мило, и мне жить нельзя, и мне жить незачем! Что ж я не решаюсь?» Выстрел Карандышева (еще в явлении VI действия III как бы невзначай прозвучала его реплика: «...и этот пистолет пригодиться может») восстанавливает потерянные Ларисой целостность и спокойствие души. Странным образом оправдывается характеристика, данная ей Кнуровым: «Ведь в Ларисе Дмитриевне земного, этого житейского нет... Ведь это эфир...»

Только ценой жизни Лариса обретает то, чего не могла достичь в земном бытии: «...со всем примириться, всем простить и умереть». Но последние, предсмертные слова ее невольно звучат как горькая самоирония — ирония по отношению к своим мечтам и не пожелавшим осуществить их внешним силам: «...вы все хорошие люди... я вас всех... всех люблю».

Особенность «Бесприданницы», на которой основан психология пьесы, в том, что сохраненные амплуа и типичность персонажей сосуществуют с их неоднозначными качествами, допускающими множественность точек зрения. Это относится прежде всего к Карандышеву и Паратову. «Маленький человек», Карандышев действительно смешон и жалок в своем тщеславии; не меньше, чем другие, он виноват в трагической гибели Ларисы. И все же, наряду с презрением, он даже и в шутовстве своем способен вызвать сочувствие, возвыситься до подлинного драматизма. Монолог Карандышева в сцене обеда, где над ним расчетливо и изощренно глумились «хорошие лю-

ди», несмотря на мелодраматизм, можно поставить рядом с известным «трогательным местом» в «Шинели» Н. В. Гоголя.

Неоднозначен и блестящий Паратов, который издевается над Карапышевым, но с горячностью защищает достоинство бурлаков; раскаивается в том, что год назад жестоко обманул Ларису, но при помощи избитых способов вновь «безбожно» использует ее доверчивость. Именно Паратову принадлежат слова, в которых заключена действительная правда об эпохе, объединяющей героев пьесы,— слова эти закономерно адресованы самому униженному из всех существу — Робинзону: «Приимяяся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещенных покровителей, время меценатов прошло; теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век».

«Коренное русское миросозерцание». Говоря о своем значении для русской литературы и культуры, Островский в первую очередь имел в виду театр. Созданные им пьесы ставились и продолжают ставиться как на столичной, так и на провинциальной сцене, при жизни драматурга ими определялся репертуар Малого театра в Москве — его недаром стали именовать Домом Островского. Воспоминания современников свидетельствуют о взаимной любви и уважении, существовавших между драматургом и подвижниками театрального искусства. Друзьями Островского были актеры Пров Михайлович и Михаил Пролович Садовские, Ф. А. Бурдин, М. И. Писарев, Н. И. Музиль, П. А. Стрепетова и др.

Время подтвердило оценку, данную Островскому А. А. Григорьевым еще в начале 1850-х годов: «У Островского одного, в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное миросозерцание, с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи, так, может быть, и данными натуры самого поэта. Этот оттенок мы находим... коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столь же фальшивой сентиментальности».

Основные теоретические понятия

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

Вопросы и задания

1. Какое влияние оказали на молодого Островского жизнь в Замоскворечье, служба в суде, общение с родной природой?
- *2. Найдите среди картин П. А. Федотова такие, которые могут рассматриваться как иллюстративный материал к ранним пьесам драматурга.
3. Почему из всех драматургических жанров Островский отдает предпочтение комедии?
4. Какими признаками сатирическо-бытовой комедии обладает пьеса «Свои люди — сочтемся»? В чем проявляется ее преемственность с произведениями Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя?
5. Дайте речевую характеристику героев Островского.
6. В чем своеобразие пьесы «Гроза»?
7. Какая из критических оценок «Грозы» вам ближе: Ап. Григорьева, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева — и почему?
8. В чем трагедия Ларисы в драме «Бесприданница»? Какие внешние и внутренние обстоятельства способствуют ее развитию? Кого из окружения Ларисы вы считаете достойным ее внимания?
9. Как раскрыта в драме тема «маленького человека» (Карандышев, Робинзон)? В чем ее своеобразие?
10. Что в характере изображения героев позволяет отнести «Бесприданницу» к жанру психологической драмы?

Тематика сочинений

«Молодое поколение» города Калинова (по драме «Гроза»).
Кто виноват в гибели Катерины?

Русское купечество в произведениях А. Н. Островского.
Чем вызван и почему неизбежен конфликт между Кабанихой и Катериной?

*Тема театра в драматургии А. Н. Островского.

Образ русской провинции в драмах «Гроза» и «Бесприданница».

**Тематика рефератов*

«Гроза» А. Н. Островского в оценке критики (Ап. Григорьев, Н. Добролюбов, Д. Писарев).

Фольклорные и древнерусские источники драматургии А. Н. Островского.

Поэтика заглавий пьес А. Н. Островского.

**Тематика исследовательских работ*

От А. Н. Островского к А. П. Чехову: проблема формирования жанра психологической драмы.

«Москвитянинский цикл» А. Н. Островского как художественное единство.

«Гроза» и «Бесприданница» на «языке» кино (проблема литературной экранизации).

Гоголевские традиции в комедиях А. Н. Островского.

Поэтика драматургии А. Н. Островского и фольклор.

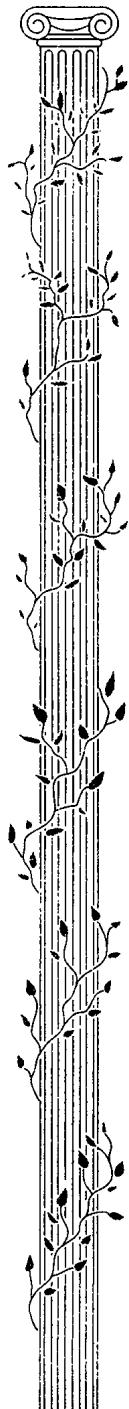
Литература

Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр Островского.— М., 1986.

Журавлева А. И., Макеев М. С. Александр Николаевич Островский.— М., 1997.

Костелянец Б. «Бесприданница» А. Н. Островского.— Л., 1982.

Лотман Л. М. Островский и литературное движение 1850—1860-х годов//А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков.— Л., 1974.



Николай Алексеевич НЕКРАСОВ

(1821—1877)

Начало пути. Становление лирического стиля

Часто встречаемая формула «Николай Алексеевич Некрасов — народный поэт» настолько срослась с нашим общоденным сознанием, стала настолько дежурной фразой, что из нее выветрился сколько-нибудь живой смысл. Между тем слова «народный поэт» совсем не пустые. В них заключен глубокий смысл. Что значит «народный поэт»? Поэт из народа? Но Некрасов был дворянином. Стало быть, слова «народный поэт» означают что-то другое. Некрасов был заступником народа, выражал его интересы, служил ему и старался увлечь его на такую дорогу, которая, по мнению поэта, принесет мужику довольство и счастье.

Николай Алексеевич Некрасов вышел из семьи мелкопоместного ярославского помещика средней руки, «едва грамотного», по свидетельству поэта. Его детские и юношеские годы, прошедшие в селе Грешнево Ярославской губернии, отнюдь не назовешь временем, овеянным «поэзией крестьянской жизни». Биограф поэта Н. Ашукин писал: «В доме — псари, охотники, любовницы, попойки, трепещущая дворня...» И вечно униженная отцом страдалица-мать! Некрасов, мягко говоря, не любил своего родового гнезда. Оно напоминало

ему о беспросветном крепостном рабстве и о рабстве еще худшем — нравственном:

Где научился я терпеть и ненавидеть,
Но, ненависть в душе постыдно притая,
Где иногда бывал помещиком и я...
Где от души моей, довременно растленной,
Так рано отлетел покой благословенный.

Дорогого стоит это признание поэта из очень личного по содержанию стихотворения «Родина» (1846).

Не закончив и пяти классов Ярославской гимназии, Некрасов буквально панически бежит из родительского дома. Бежит не столько от деспота-отца, сколько от самого себя. Надо было спасать свою «душу... довременно растленную». Надо было бежать от собственного «фразерства», которое, как вспоминал поэт, одолело в гимназии. Бежать от разнужданной вольницы барской охоты, к которой пристрастился не без влияния родителя. Бежать от дикой атмосферы провинциальной жизни, к которой уже начал привыкать, наездившись с отцом-исправником по уголовным крестьянским процессам.

В июле 1838 года, «надув отца притворным согласием поступить в Дворянский полк», с тетрадью стихов под мышкой («Что ни прочту, тому и подражаю», — вспоминал позднее Некрасов), молодой человек отправляется в Петербург, мечтая о славе поэта и ученого. Провалив два года кряду вступительные экзамены в Петербургский университет, Некрасов вынужден был окончательно рас прощаться с карьерой ученого.

С поэтическим призванием дела вначале обстояли не лучше.

Лишенный материальной поддержки отца, Некрасов вынужден зарабатывать случайными уроками, ночевать в петербургских притонах, сочинять, по свидетельству современника, «стишонки забавные» и тут же продавать их «гостинодворским молодцам». И — голодным — наблюдать утонченно-сытую жизнь петербургской литературной богемы, дверь в которую ему, как бы поддразнивая, иногда приоткрывали доброхотные приятели.

Вышло по пословице: «Из огня — да в полымя!» С одной стороны, «стишонки забавные» — чтобы не умереть с голodom. С другой — сочинение вымученных, манерных, подражательно-романтических виршей — чтобы понравиться столичной элите. И в итоге беспринципный взгляд «на себя и на жизнь как на истертное платье, о котором не стоит заботиться», записывал о молодом Некрасове в свой дневник А. В. Дружинин. После закономерной неудачи первого стихотворного сборника «Мечты и звуки» (1840) впору было вообще махнуть на незадавшуюся жизнь рукой. Если бы...

Если бы не одна глубоко благодатная и в высшей степени спасительная черта характера Некрасова. О ней точно сказал

Ф. М. Достоевский: «Это... было раненное в самом начале... жизни сердце, и эта-то никогда не заживающая рана его и была началом и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю жизнь». Просветленное принятие собственно го страдания — путь к пониманию чужого горя. Очищение покаянием и исповедью — это родовая черта русской духовности, корнями уходящая в фольклор, в духовные стихи, в древнерусскую книжность, становится в 1840-е годы главной интонацией некрасовской Музы. В ней-то, в этой интонации, Некрасов впервые и раскрылся как глубоко национальный и народный поэт:

Я за то глубоко презираю себя,
Что живу — день за днем бесполезно губя;
Что я, силы своей не пытав ни на чем,
Осудил сам себя беспощадным судом
И, лениво твердя: я ничтожен, я слаб! —
Добровольно всю жизнь пресмыкался как раб;
Что, доживши кой-как до тридцатой весны,
Не скопил я себе хоть богатой казны...

(«Я за то глубоко презираю себя...», 1845)

Кричащие контрасты собственного духовного мира не только не скрыты, а, наоборот, выставлены наружу. Нагромождения придаточных передают нервный, задыхающийся ритм исповеди лирического «я», желающего поделиться своим горем с читателем и через это очиститься, облегчить душу, выговориться. Да леко не все, даже весьма прозорливые, современники могли принять этот покаянный пафос некрасовской лирики. Известный общественный деятель 1840-х годов Т. Н. Грановский, причастный к окружению Н. В. Станкевича и молодого А. И. Герцена, вспоминал: в Некрасове «много отталкивающего. Но раз стал он... читать стихи свои, и я был поражен неприятным противоречием между мелким торгашом и глубоко и горько чувствующим поэтом».

Искренний, откровенный личный тон лирики Некрасова уже в 1840—1850-е годы определил оригинальность не только ее содержания, но и стиля. Стиль этот, словно губка, впитал в себя ритмы, звуки, запахи и краски трудовых петербургских будней Некрасова.

Начинающий поэт не брезгует никаким литературным трудом. Он с головой погружается в рутину журналистской, редакторской работы. К 1840 году судьба сводит Некрасова с будущими деятелями «натуральной школы» — И. И. Панаевым, Д. В. Григоровичем, Ф. А. Кони. Последний привлек Некрасова к редактированию «Литературной газеты». Из номера в номер, за весьма умеренную плату, как каторжный, Некрасов писал огромное количество рецензий, юмористических заметок,

стихотворных пародий, сатирических миниатюр, фельетонов. Не понаслышке, отлично зная жизнь Петербурга, вел рубрики «Хроники петербургского жителя», «Петербургские дачи и окрестности», «Дагеротип». Сам Некрасов признавался, что всего «в несколько лет исполнил до двухсот печатных листов работы», стало быть, более трех тысяч страниц! Писал Некрасов и прозу, в том числе авантюристо-приключенческий роман «Три страны света». Не гнушался жанрами, рассчитанными на вкусы «пестрого читателя». Писал мелодрамы и водевили. Некоторые из них продержались на петербургской сцене не одно десятилетие и даже время от времени возобновлялись на русской театральной сцене в XX столетии.

Логическим завершением изнурительной журналистской работы стало знакомство с В. Г. Белинским. По свидетельству современника, Некрасов говорил: «Белинский производит меня из литературной бродяги в дворяне». Действительно, в 1846 году совместно с Белинским Некрасов издает два программных альманаха «натуральной школы»: **«Физиология Петербурга» (1844-1845)** и **«Петербургский сборник» (1846)**. А в 1846 году на паях с И. И. Панаевым Некрасов выкупил у П. А. Плетнева журнал **«Современник»**. И Белинский становится ведущим критиком этого боевого демократического органа, в котором отныне почитали за честь печататься лучшие писатели России.

Поэтический стиль Некрасова в 1840-е годы колеблется между двумя полюсами. Один тяготеет к предельной лирической исповедальности, к жанрам плача и песни. Другой сближается с ерническим, суховато-ироничным тоном газетного фельетона. И тот и другой, однако, осмысливаются как наивысшая степень естественности поэтической речи. И тот и другой часто пересекаются в рамках одного стихотворения, являя странный симбиоз¹ под названием «стихопроза».

В качестве примера можно привести потрясшее современников, прежде всего смелостью разработки «щекотливой» темы, стихотворение **«Еду ли ночью по улице темной...» (1847)**. Оно открывается зачином, напоминающим стиль народной баллады. Первые строчки — это характерная для песенного фольклора гипербола:

Еду ли ночью по улице темной,
Бури заслушаюсь в пасмурный день —
Друг беззащитный, больной и бездомный,
Вдруг предо мной промелькнет твоя тень!

Однако вскоре сюжет стихотворения переключается в иную лирическую тональность. Перед читателем разворачивается почти протокольно описанная, как в газетном очерке, сцена из жизни обитателей петербургского «дна»:

¹ Симбиоз — здесь: сочетание, совмещение стиха и прозы.

В комнате нашей, пустой и холодной,
Пар от дыханья волнами ходил.
Помнишь ли труб заунывные звуки,
Брызги дождя, полу свет, полу тьму?

Тут что ни образ, то полемика с традицией. Например, выражение «заунывные звуки» — типичный романтический штамп, характерный для «унылой» элегии. «Заунывные звуки» свирели или голоса «девы» — в таком сочетании этот образ воспринимался бы привычно. Но «заунывные звуки»... городских труб — это уже почти пародия! Однако у раннего Некрасова «романтическая драма» подчас нередко разыгрывается в несвойственной ей «низкой», обытовленной среде, в серо-фиолетовом сумраке петербургских меблированных комнат, на фоне ледяной стали невских каналов, блеклого света газовых уличных фонарей, стука конских пролеток... Недаром за Некрасовым в истории русской поэзии закрепилась слава родоначальника городского (урбанистического) пейзажа — циклы **«На улице»** (1850), **«О погоде»** (1859—1865).

Особого внимания заслуживает цикл **«О погоде»**. В нем Некрасов откровенно полемизирует с традицией изображения «парадного», торжественного образа Петербурга, начало которой положило знаменитое вступление к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Конечно, Пушкин не скрывает социальные контрасты большого города, так трагически повлиявшие на судьбу бедного чиновника, «маленького человека» Евгения. Однако загубленная жизнь героя и его возлюбленной, по мнению автора поэмы, не отменяет величие и мощь государственной необходимости, олицетворенной в божественной фигуре Петра как основателя и «строителя» «чудотворного» града, символизирующего победу человеческого Разума над стихийными силами Природы и Истории. Некрасов не может уже столь отрешенно и объективно смотреть на это противостояние Истории и отдельного человека. Все содержание цикла, названного подчеркнуто прозаически-обыденно — **«О погоде»**, как раз свидетельствует о неминуемой обреченности на гибель всего живого в бездушной и мрачной обстановке Петербурга — города, где сердца у людей, словно подражая промозглой, ветреной стуже, сами черствеют и ожесточаются, становясь равнодушными к страданию и горю ближнего. Это особенно хорошо видно на примере страшного стихотворения **«Под жестокой рукой человека...»**:

Надрываются лошадь-калечка,
Непосильную ношу влacha.
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 взыхала глубоко
И глядела... (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам)...

В процитированном отрывке (впрочем, как и во всем цикле) нет и следа ура-патриотического пафоса. Более того, лирический герой, словно споря с Пушкиным, иронизирует над даже самыми отдаленными отголосками в себе какого-либо патриотического чувства. Он не может согласиться с правом «государственной глыбы» давить и корежить судьбу даже одного бедного, беззащитного существа. Здесь Некрасов вплотную приближается к проблематике творчества Достоевского: можно ли основать счастье всего человечества на слезе одного ребенка? Недаром картина этого стихотворения Некрасова затем повторится, с точностью до отдельных деталей, в знаменитом сне Родиона Раскольникова («Преступление и наказание»), предвещая неизбежное крушение его бесчеловечной теории. Однако, в отличие от героя Достоевского, лирический герой Некрасова настолько заражен холодной, бесчеловечной атмосферой Петербурга, что у него не достает внутренних сил не то что на протест, но даже на сочувствие безвинно замученному животному.

Некрасов дает во многом полемичный по отношению к предшествующей традиции адрес «поэтической прописки» своей Музы. Представим себе хотя бы на секунду, что какой-нибудь античный бог, ну, хоть, например, Нептун, будет помещен вместо привычного океана в деревенский пруд или, еще того хуже, в городскую лужу... Еще с XVIII века русским поэтам был знаком подобный пародийный прием. И назывался он «травестия»: «высокое» содержание нарочито передавалось «низким» слогом. Этим приемом, например, в совершенстве владел автор знаменитой ироикомической поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майков.

Так вот, Некрасов в одном из своих стихотворений внешне повторяет механизм этой пародийной насмешки. Поэт приводит античную Музу на... рыночную Сennую площадь в Петербурге. Но комедийного эффекта почему-то не возникает. То, что у предшественников выглядело бы пародией, у Некрасова воспринимается возвыщенно-трагедийно:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сennую;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди.
Лишь бич свистал, играя...

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

(«Вчерашний день, часу в шестом...», 1848)

Некрасов намеренно «прозаизирует» поэтическую тему, «приучая» стих к выражению обыденного как нормы поэтически-возвышенного.

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!
Нет в тебе творящего искусства...—

признается поэт в стихотворении **«Праздник жизни — молодости годы...»** (1855). Однако тут же указывает, что «неуклюжесть» стиха искупается высоким накалом страсти, беспощадной искренностью натуры, в которой попеременно одерживают верх то ненависть, то любовь к людям:

Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь,—

Та любовь, что добрых прославляет,
Что клеймит злодея и глупца
И венком терновым наделяет
Беззащитного певца.

К сфере подобной же «прозаической лирики» раннего Некрасова, несомненно, следует отнести его сатиры.

Поэт их пишет то в форме «водевильной болтовни» (выражение Белинского), то в стилистике «чиновничьего сказа» (такое определение дал известный литературовед Б. Бухштаб). Эта стилистика, например, насквозь пронизывает сюжеты **«Нравственного человека»** (1847) и **«Филантропа»** (1853). Повествование ведется как бы от лица мелкого чиновника, простодушно прикрывающего наготу и малость своего внутреннего мирка налетом официозной хвалебной риторики либо канцелярскими штампами речи.

Намеренное несоответствие между «высоким» жанром (ода) и «низким» предметом восхваления (богатство, нажитое бесчестным путем) создает нужный сатирический эффект в **«Современной оде»** (1845):

Украшают тебя добродетели,
До которых другим далеко,
И — беру небеса во свидетели —
Уважаю тебя глубоко...

Не обидишь ты даром и гадины,
Ты помочь и злодею готов,

И червонцы твои не украдены
У сирот беззащитных и вдов.

Но, пожалуй, наибольшего художественного эффекта «прозаизация» стиля достигла в любовной лирике Некрасова 1840—1850-х годов. На протяжении 15 лет гражданской женой поэта была Авдотья Яковлевна Панаева. Обращенные к ней стихи («Я не люблю иронии твоей...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Так это шутка? милая моя...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «О, не тревожь меня укорой справедливой...» и др.) образовали не собранный, но внутренне единый цикл по силе и энергии чувства, а главное, по формам его выражения сопоставимый разве с так называемым «денисьевским циклом» лирики Ф. И. Тютчева. Отношения лирического героя и женщины раскрываются как мучительный диалог двух равноправных личностей, независимых и вместе с тем душевно ранимых. Об этом свидетельствуют уже первые строчки названных выше стихотворений. «Ревнивые тревоги и мечты» в отношениях влюбленных уживаются с «тайным холодом и тоской» в их сердцах, за «нежным» «часом разлуки» может вдруг последовать «рассчитанно-суровое, короткое и сухое письмо» герини, незаслуженно больно раняще ее друга. В свою очередь, он, тревожась о судьбе любимой женщины, уехавшей ненадолго в дальние края, сам признается себе в эгоистическом происхождении этой тревоги:

...Как странно я люблю!
Я счастия тебе желаю и молю,
Но мысль, что и тебя гнетет тоска разлуки,
Души моей смягчает муки...
(«Да, наша жизнь текла мятежно...»)

Закономерным следствием такого диалога предстает так называемая «проза любви»: ссоры влюбленных, дрязги, мелочи быта, истерики и т. п. В творчестве поэта есть даже отдельный цикл, уже своим заглавием передающий такую атмосферу — «Слезы и нервы». Некрасов не боится лишить любовь романтического ореола и показать ее как неустанный, «черновой» труд души любящих, в котором возвышенное и низменное по-переменno одерживают верх. Эта драматическая борьба сильного чувства с пошлостью повседневной жизни и является сквозным сюжетом «панаевского цикла». И, как всегда бывает в лирике Некрасова, интимная, задушевная интонация вынуждена пробивать себе дорогу сквозь частокол прозаизмов:

Я не люблю иронии твоей,
Оставь ее отжившим и не жившим,
А нам с тобой, так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим,—
Нам рано предаваться ей!

Вера в торжество искреннего, горячего чувства над отрезвляющей иронией житейского рассудка выражена в этом отрывке посредством разговорных («Я не люблю иронии...»), довольно косноязычных синтаксических конструкций с обилием причастий («отжившим», «не жившим», «любившим», «сохранившим»), которые создают эффект затрудненной, словно спотыкающейся речи. Все это, однако, не мешает Некрасову уже в следующих строфах противопоставить этому косноязычному любовному языку традиционные поэтизмы с ярко выраженной «идеальной» семантикой: «...кипят... мятежно/Ревнивые тревоги и мечты...»; «Кипим сильней, последней жаждой полны...» и т. д.

Режущее ухо соседство поэтизмов и прозаизмов в стиле любовной лирики Некрасова, конечно же, отражает внутреннюю дисгармонию чувства, непримиленное соседство в нем различных крайностей: самоотверженной любви и мелочной мести, нежности и цинизма, сострадания и эгоизма... Поэт многократно таким образом усложняет себе задачу, стремясь испытать «высокое» чувство на прочность бытом и показать реальную цену выстраданной, прошедшей через сито повседневных тревог и проблем любви:

Если проза в любви неизбежна,
Так возьмем и с нее долю счастья:
После ссоры так полно, так нежно
Возвращенье любви и участья...

Необычайное интонационное богатство некрасовского стиха отмечал видный российский литературовед Б. М. Эйхенбаум: «Мы имеем у Некрасова самые разнообразные виды стиховой интонации — болтливую скороговорку, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народное при чтение «в голос» и, наконец, народную песню в собственном смысле этого слова».

Так, в 1840—1850-е годы в лирике поэта окончательно оформляется необычный своими кричащими контрастами, резко своеобразный стиль. Его неотъемлемой приметой становится «суровый, неуклюжий стих». Классическое пушкинское благозвучие сменяет инструментовка на шипящие и «р», с обилием глагольных и отглагольных рифм. Такой «шершавый» стих немедленно становится добычей пародистов и критиков. Некрасов широко вводит короткие, трехстопные ямбические метры, закрепляя за ними «говорную», фельетонно-куплетную интонацию («Говорун», «Зеленый Шум», «Кому на Руси жить хорошо» и др.). В то же время именно Некрасов положил предел господству в русской силлаботонике таких размеров, как ямб

и хорей. Он активно и целенаправленно вводит трехсложные метры (дактиль, амфибрахий и анапест), добиваясь сближения стиха с растянутым, менее отчетливым ритмом прозы.

Этой цели служат и смелые ритмические перебои, и затрудняющие ритм синтаксические переносы из строки в строку, и необычные рифмы: составные («красотка Боржия» — «не топор же я»; «гармония» — «у Альбони, я»), неточные («лишние» — «нижние», «квасом» — «экстазом») и т. п. Выразительный портрет некрасовского стиха составил современный поэт Александр Кушнер:

Слово «нервный» сравнительно поздно
Появилось у нас в словаре —
У некрасовской музы нервозной
В петербургском промозглом дворе.
Даже лошадь нервически скоро
В его желчном трехсложнике шла,
Разночинная пылкая скора
И в любви его темой была.
Крупный счет от модистки, и слезы,
И больной истерический смех...

Как бы ни иронизировал в этом стихотворении Кушнер над попытками некоторых литературоведов слишком жестко связать стиховые формы Некрасова с определенной гражданской позицией, все же эта связь объективно существует. Ее осознавал хорошо и сам Некрасов. Когда 21 февраля 1852 года умер Н. В. Гоголь, под впечатлением этой невосполнимой утраты Некрасов написал стихотворение **«Блажен незлобивый поэт...»**, где высказал свой взгляд на задачи демократического искусства. Это стихотворение стало первым в ряду программных текстов, посвященных теме гражданской позиции поэта и общественного назначения искусства.

Идеал гражданина в лирике Некрасова. Образ лирического героя

Сюжетным источником для стихотворения **«Блажен незлобивый поэт...»** послужило сравнение двух типов писателей, которое дано Гоголем в самом начале седьмой главы I тома **«Мертвых душ»**. Как хорошо известно, «счастливому писателю», который «чудно польстил» современникам, «сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека», автор противопоставляет писателя, «дерзнувшего вызвать наружу... всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь...». Не зачеркивая значение художника, выбирающего из действительной жизни одни «прекрасные» «исключения», Гоголь хочет реабилитировать право называться подлинным ху-

должником и того, кто пытается своим вдохновением «...озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья...». Важно подчеркнуть: Гоголь признает права на существование двух типов творчества, но предпочтение отдает второму. Причем критерий прекрасного тесно слит в сознании автора с религиозно-нравственным критерием. В контексте раздумий Гоголя «возвести в перл созданья» «презренную жизнь», разумеется, не означает как-то приукрасить ее, так сказать, выдать черное за белое. Гоголь имеет в виду другое — желание писателя проникнуться сочувствием к «холодным, раздробленным, повседневным характерам», сделать их предметом не высокомерного осмияния, но — авторского сожаления, соучастия к их неудавшейся, часто бесполезно загубленной жизни. В такой позиции многое восходит к христианскому завету: «Не судите — и не судимы будете». Вот почему, по мнению автора «Мертвых душ», «восторженный смех» писателя-сатирика разделяет «целая пропасть» от «кривлянья балаганного скомороха». Смех этот «достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем». Так рождается знаменитая гоголевская формула: «...озирать [жизнь] сквозь видный миру смех и незримые ему слезы!» Ср. у Некрасова: «Он проповедует любовь/Враждебным словом отрицанья...» И в конце стихотворения: «...И как любил он — ненавидя».

Возникает вопрос: адекватно ли Некрасов отразил гуманистическую (по существу — христианскую) природу гоголевского смеха в своем поэтическом реквиеме? И здесь необходимо отметить ряд существенных отличий. Во-первых, у Гоголя не было жесткого противопоставления двух писателей, Некрасов в уничижительно-саркастическом тоне отзываются о «незлобивом поэте», представителе «спокойного искусства», «миролюбивая лира» которого, «гнущаясь дерзкою сатирой», несет окружающим «беспечность и покой». Ироничный ореол окружает все слова, так или иначе отсылающие к христианской позиции примирения и сострадания: «незлобивый», «спокойного», «сочувствие», «миролюбивой» и т. п. В тексте Некрасова речь идет, таким образом, не о писателе-христианине, а о конформисте, приспособленце, легко идущем на сделки с собственной совестью ради достижения дешевой популярности и славы. Собственно, в сознании Некрасова грани, отличающей религиозного писателя от поклонника Прекрасного, не существует. Оба проявляют неизрепительную слабость и пасуют перед общественным злом. Во-вторых, значительно переосмыслен и сам образ писателя-сатирика. В тексте представлен тип подвижника, чем-то напоминающего ветхозаветного пророка, мужественного обличителя общественных язв, заранее готовящего себя к участи жертвы за правду. Об ориентации Некрасова на ветхозаветный идеал пророка-подвижника говорит и отбор соответствующей лексики: «тернистый путь», «высокое

призванье», «карающая лира», «проповедует любовь», «уста» и т. п. Устами этого пророка, естественно, говорит не христианский Бог — человеколюбивый покровитель бедного, страдающего люда, а грозный и карающий ветхозаветный Бог, беспощадный к своим отступникам. Вот почему у Некрасова нет никаких намеков на «невидимые слезы» и «высокое лирическое движенье» в качестве необходимых составляющих гражданской позиции писателя-сатирика. Наоборот, грудь его питается «ненавистью», лира его «карающая», «слово отрицанья» — «враждебное», а в ответ ему раздаются «дикие крики озлобленья» и «хулы».

Итак, подхватывая гоголевскую антитезу двух типов писателей, Некрасов ее значительно переосмысливает и даже полемизирует с ней. Он, с одной стороны, солидаризируется с Гоголем в предпочтении «тернистого пути» писателя-сатирика, однако, с другой — по-иному понимает нравственное предназначение сатиры, возводя ее не к новозаветному, а к ветхозаветному религиозному идеалу — более жесткому, беспощадному и бескомпромиссному в своем отрицании. Литературная позиция Гоголя таким образом приспособливалась для нужд и целей журнальной борьбы «Современника» со своими идеальными противниками. Впрочем, желание «проповедовать любовь/Враждебным словом отрицанья» в творчестве Некрасова не будет ни окончательным, ни единственным. Уже в следующем программном стихотворении **«Поэт и гражданин» 1856** Некрасов скажет: «Поэтом можешь ты не быть,/но Гражданином быть обязан». Этот броский лозунг Гражданина, восходящий к словам поэта-декабриста К. Ф. Рылеева «Я не поэт, а гражданин...», исследователи долго полагали выражением позиции самого Некрасова. Традиционно считается, что устами Гражданина Некрасов проповедует высокое общественное назначение искусства, необходимость для Поэта жить и творить «для блага ближнего», не замыкаться в узком мирке личных переживаний, «идти и гибнуть безупречно» «за убежденье, за любовь...». И что подобная позиция «не-Поэта» (**«Я не Поэт»**) и есть гаранция художественной правды подлинной поэзии в «годину горя» и гражданских потрясений.

Но давайте посмотрим: так ли уж противостоят взгляды Поэта на искусство этим требованиям Гражданина? Оказывается, в молодости Поэт исповедовал примерно ту же мораль, что и Гражданин, «гордо покидал Парнас» и бесстрашно «шел в тюрьму и к месту казни, в суды, в больницы...»:

Клянусь, я честно ненавидел!
Клянусь, я искренно любил!

Но, увы, как «сын больной больного века», он не выдержал искуса благами жизни: «Душа пугливо отступила...» Интонация

искреннего раскаяния определяет пафос всех речей Поэта. Бес-
пощадный анализ собственных колебаний и сомнений меньше
всего походит на самооправдание. Недаром Поэт с готовностью
подхватывает самые обидные, самые горькие упреки Граждани-
на в свой адрес и с сочувствием присоединяется к его граж-
данскому пафосу. Он разделяет полностью грехи своего «изне-
женного» поколения и, более того, чувствует свою личную ви-
ну за них. Такая позиция Поэта вполне отвечает идеалу
Гражданина:

Ему тяжелый жребий пал,
Но доли лучшей он не просит,
Он как свои на теле носит
Все язвы родины своей.

Своеобразие позиции некрасовского Поэта отчетливее про-
ясняется в ее сопоставлении с похожей позицией пушкинско-
го Поэта из стихотворений «Разговор Книгопродавца с По-
этом», «Поэт и толпа», «Поэту» и др. Муза Некрасова не зна-
ет пушкинской гармоничности. У него Поэт часто оказывается
не просто критиком, а критиком самого себя. На смену высо-
кому «равнодушию» пушкинского Поэта, пушкинской мону-
ментальности приходит острые проблемность, противоречи-
вость. Само творчество ощущается одновременно и как высшая
реальность, способная победить смерть, и как источник новых
страданий и тревог. Путь некрасовского Поэта — это скорее
путь грешника, чем праведника.

В самом деле, обстоятельства профессиональной деятельнос-
ти Некрасова на посту редактора двух крупнейших революцион-
но-демократических журналов — «Современника» и «Отечес-
твенных записок» — были очень далеки от тепличных. Постоянно
приходилось идти на компромиссы с властью предержащими, на
сделки с совестью, чтобы спасти дело, как, например, это про-
изошло в 1866 году во время торжественного обеда в Англий-
ском клубе, когда Некрасов, желая уберечь «Современник» от
закрытия, решился прочесть хвалебную оду М. Н. Муравьеву,
известному в нашей истории под именем «Муравьев-вешатель»
(он подавил Польское восстание 1863 года). Подобные колеба-
ния и нравственные компромиссы неминуемо влекли за собой
сознание вины, ощущение внутреннего надрыва. Тонкий знаток
психологии творчества Некрасова К. И. Чуковский писал по
этому поводу: «Казниться и каяться было его постоянной по-
требностью... Весь этот эпизод с Муравьевым словно для того и
приключился, чтобы у Некрасова до конца жизни было в чем
каяться, за что обвинять себя, чем себя мучить».

Недаром через всю поэзию Некрасова проходит символиче-
ский образ Музы-страдалицы, так похожий на созданный поэ-
том тип русской женщины. Устойчивым атрибутом этой «нела-
сковой и нелюбимой Музы, / Печальной спутницы печальных

бедняков,/Рожденных для труда, страданья и оков» (стихотворение «Музей», 1851) становится «терновый венок».

Но и отношения Музы со своим Поэтом — это отношения Матери, благословляющей Сына на подвиг самопожертвования во имя искупления грехов и нравственного Спасения. Поэтому нет ничего удивительного в том, что сам Поэт в образ своей Матери-Музы нередко вкладывал ясно прочитываемую аналогию с евангельским культом Богородицы.

Особенно очевидными эти аллюзии представляются в стихотворении «Рыцарь на час» (1862). Оно часть замысла неосуществленной большой поэмы автобиографического характера. Идейный центр стихотворения — исповедь лирического героя перед образом умершей Матери, горячая мольба «погибающего Сына», призывающего материнскую любовь:

Выводи на дорогу тернистую!
Разучился ходить я по ней,
Погрузился я в тину нечистую
Мелких помыслов, мелких страстей.
От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

У героя осталась единственная возможность если не жизнью, то героической смертью доказать свою любовь к Отчизне. Образ Матери в этом стихотворении далек от узкобиографического смысла. Мы имеем дело с емким символом. Конечно, это вполне конкретная, безвременно умершая мать поэта. Но это еще и «родина-мать», «бодрая природа» с ее «чистой», «глубоко прозрачной далью», «чудными переливами» красок осеннего леса. Это и «родная деревня» с «величавым войском стогов», которая «стоит словно полная чаша» «посреди освещенных лугов». Это, наконец, и затерявшаяся среди бескрайних русских просторов «старая церковь», «божий дом», откуда раздается «властительное пенье» колокола. А разве мольба «Выводи на дорогу тернистую!», обращенная к Матери, не напоминает почти дословно призыв Гражданина, адресованный Поэту, в соответствующем стихотворении:

Не может сын глядеть спокойно
На горе матери родной,
Не будет гражданин достойный
К отчизне холoden душой,
Ему нет горше укоризны...
Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...

Иди и гибни безупрочно.
Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...

Поэтому отношение лирического героя к таким ценностям, как мать, Муза, Родина, Вера, глубоко родственно по смыслу, недаром они легко взаимозаменяют друг друга в образной системе его творчества. Это чувства безоглядной сыновней преданности и беспредельной сыновней любви... А в ответ и Мать-Муза, и Мать-Отчизна словами любви врачают уставшую душу своего Сына и учат его в страданиях и муках находить великую очистительную силу, знак доверия и любви к своему избраннику.

Как-то, рассуждая о трагедии одиночества, Некрасов писал Л. Н. Толстому: «Но вот Вы замечаете, что другому (или другим) нужны Вы — и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует той сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука... Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора».

Итак, твое спасение — в спасении других. Есть общая беда — есть и общая радость избавления от нее. Этот принцип «разумного эгоизма», ставший основой этики «новых людей» в романе Чернышевского «Что делать?», коренится, следовательно, по убеждениям демократов, в том числе и Некрасова, в глубинах мировоззрения русского человека. И как бы ни называть эти глубины — соборностью, коллективизмом, суть дела от этого не меняется. Ее четко сформулировал Ф. М. Достоевский: «Любовь к народу у Некрасова была лишь исходом его собственной скорби по себе самом».

Народная тема. Заслуга Некрасова в том и состоит, что, обратившись к теме народного горя, он не пожертвовал сложностью и своеобразием характера своего лирического «я».

Стихотворение «В дороге» (1845) открывает народную тему в творчестве Некрасова. Именно с него начинается подборка текстов в книге «Стихотворения» 1856 года. В сюжете стихотворения завязывается узел настроений и мотивов, которые будут свойственны всей «народной» лирике поэта.

Рассказ ямщика о своей судьбе — типичная ситуация многих народных песен и романсов. Бег удалой тройки, звон бубенцов — вот характерное образное сопровождение «ямщицкой были». А ее непременными персонажами соответственно являются «удалой ямщик», «добрый молодец» и «красная девица». Под пером Некрасова этот традиционный любовный «треугольник» наполняется не условно-поэтическим, как в фольклоре, а глубоко жизненным содержанием. Вместо «доброго молодца» — скучающий автор: «Скучно, скучно!../Ямщик удалой,/Разгони чем-нибудь мою скучу!» Однако вместо «удалого ямщика» автор видит перед собой внутренне растерянного человека, все-

цело погруженного мыслями в дрязги своей неудавшейся семейной жизни: «Самому мне невесело, барин:/Сокрушила злодейка-жена...» Коряво-грубоватый выговор ямщика, насыщенный просторечиями и диалектизмами, отражает как в капле воды приземленное и сбитое с толку свалившейся бедой сознание «человека из народа». И наконец, вместо «красной девицы» в рассказе ямщика возникает образ барышни-крестьянки Груши, воспитанной по-господски, а затем отданной «на село», в крестьянскую семью с ее суровыми патриархальными нравами. Таким образом, «ямщицкая история» объединяет три изломанные, неудавшиеся человеческие жизни, три одинокие судьбы, случайно сошедшиеся на одном пространстве бесконечной, как русская тоска, дороги. Три судьбы, ищащие поддержки и сочувствия друг у друга. Получается та самая «круговая порука», о которой впоследствии напишет Некрасов в письме к Л. Н. Толстому. И пусть в конечном итоге тоска лирического героя разрешается ничем, а рассказ ямщика им прерван, все же у читателя остается ощущение тесной слитности судеб «верхов» и «низов»: драма человеческих отношений, увы, не знает сословных границ.

В известном стихотворении **«Тройка»** (1846) перед нами зарисовка обычной деревенской картины, которую внимательный взгляд лирического автора как бы случайно выхватил из потока будничных мелочей: деревенская девушка загляделась на промчавшегося мимо на лихой тройке красавца корнета. Но именно силой авторского видения эта сцена на наших глазах словно замедляется, растягивается во времени. В результате читатель имеет возможность вместе с автором осмыслить этот единичный случай в контексте некоей общей, «типической» судьбы русской крестьянки, возвести частное к общему, увидеть связь единичного факта с трагической долей любой девушки, уготованной ей всем безжалостным строем крепостной деревенской жизни. Автор мысленно как бы заглядывает в будущее своей героини, реконструирует, в духе «физиологического очерка», ее социальную биографию, которая потечет по раз и навсегда установленному руслу: несчастливое замужество, суровый гнет патриархальной крестьянской семьи, тяжелый физический труд и ранняя смерть. Автору остается только сожалеть о «бесполезно угасшей силе» и загубленной, не успевшей расцвести и «согреть грудь» любимого красоте геройни. Взгляд в ее трагическое будущее возвращает лирического автора к исходной картине, послужившей толчком для его раздумий, и теперь, с высоты достигнутого социального обобщения, он вновь свете представляет себе существо происходящего: идилличность увиденной картины обманчива, а надежды «чернобровой дикарки» на счастье несбыточны. А потому финальное обращение автора к героине-крестьянке исполнено неизбытной горечи и трезвого скепсиса:

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши,
И тосклившую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Трезвый взгляд на возможность крестьянского «счастья» в условиях крепостного уклада жизни современной России, умение видеть связь между единичным явлением и некоей общей, глубинной причиной, его породившей, подчас рождает в душе лирического автора не только сочувствие к судьбе обездоленных низов, но и беспощадную иронию по адресу глубоко въевшейся в крестьянское сознание веры в «доброго» барина, в счастье, дарованное «сверху», усилиями власть имущих. Развенчанию подобных патриархальных иллюзий посвящено известное стихотворение **«Забытая деревня»** (1855), жанр которого можно определить как патриархальную антиутопию. Проходящая рефреном через все стихотворение фраза: «Вот приедет барин — барин нас рассудит» — стала крылатой в современном лексиконе. Она вскрывает несостоительность идеала «соборной» жизни, представлений русского народа о поместной жизни как некоем общечеловеческом «братстве» господ и слуг, где социальная рознь отступает на задний план перед общностью веры и национальных традиций.

Однако Некрасов не был бы Некрасовым, если бы остановился только на критике «ограниченности» народного сознания, его неспособности считаться с реалиями суровой социальной действительности. Дело в том, что патриархальные нравственные идеалы, коренящиеся в духовном строе народного православного сознания, несмотря на всю их утопичность, в то же время имели для Некрасова значение некоей абсолютной нравственной нормы, не зависящей от преходящих исторических условий. Это были те самые «вечные» ценности, которым народ не изменял даже вопреки требованиям сиюминутной исторической правды. И Некрасов прекрасно понимал всю духовную высоту подобной позиции. И в этом случае он мог отбросить в сторону свой интеллигентский скепсис и уже с высоты народного религиозного идеала оценить действия власть предержащих. Подчас эти две позиции — критика и идеализация религиозного мироощущения народа — сложно совмещаются в рамках авторского сознания и образуют прихотливую полифонию (многоголосие) точек зрения на происходящее. Так происходит в известном стихотворении **«Размышления у парадного подъезда»** (1858).

Композиция **«Размышлений у парадного подъезда»**, как известно, трехчастна. Первая часть представляет живую зарисовку будничной уличной сценки: швейцар прогоняет крестьянских просителей от дверей «важного» казенного учреждения. Этот «случайный» факт, словно выхваченный из городской су-

толоки, в сюжете стихотворения получает обобщенный, глубоко символический смысл. И все благодаря образу автора-рассказчика. С одной стороны, мы видим собирательный образ чиновничьего Петербурга, одержимого «холопским недугом». С другой – по контрасту возникает собирательный образ другого «недуга», воплощенного в смиренных фигурах народных ходоков: «Допусти», – говорят с выражением надежды и муки. Их портрет, включая и речь, рассказчик дает как бы один на всех. Уже в этой картине просители-«холопы» и просители-«пилигримы» (странники) и сближены, и вместе с тем противопоставлены друг другу. Сближены самим фактом человеческой нужды, приведшей их к одному и тому же «парадному подъезду», и разделены сословной спесью и чванством, мешающими увидеть друг в друге «братьев по несчастью».

И лишь взгляд автора, возвышающийся над этой «суетой сует», позволяет обнаружить в ней некий примиряющий смысл. В единый авторский монолог как бы вплетаются голоса всех действующих лиц уличного происшествия. Сначала отчетливо различим гневно-саркастический тон самого автора. Потом в авторское повествование вклиниваются казенные интонации чиновничьего жаргона: «записав свое имя и званье», «убогие лица», «прожектер», «вдовица» и т. п. Потом, с появлением музыкантов, слышится спокойно-уважительный голос рассказчика, назвавшего крестьян «деревенские русские люди». Однако этот голос тут же соскальзывает в несколько иной, народно-песенный стилевой регистр: «свесив русые головы», «развязали кошли пилигримы», «скудной лепты». Так в исторических песнях и духовных стихах величает сам народ своих «заступников», «калик перехожих», странников. Не успел рассказчик взять свойственную ему «страдальческую» ноту (например, о крестьянах: «говорят с выражением надежды и муки»), как она перебивается мещанским выговором швейцара: «гостей оглядел: не-красивы на взгляд!», «армячишка худой», «знать, брели-то долго-нько». Такое многоголосие будет свойственно авторской речи до конца стихотворения. Авторское сознание оказывается способно вместить в себя сознание людей разных сословий, что говорит об отзывчивости его души. Он равно скорбит и за «холопский недуг» высокопоставленных просителей, и за оскорбительную угодливость швейцара, и за выражение «надежды и муки» на лицах ходоков. Автор не делит Россию на «крестьянскую» и «остальную». За все болит его сердце. В заветные двери «парадного подъезда» стучится вся Россия, со всем хорошим и плохим, что в ней есть.

Вторая часть – портрет «счастливого» вельможи – контрастно сопоставлена с картиной жизни «несчастных» в первой части. Портрет «владельца роскошных палат» максимально обобщен, что придает контрасту «несчастных» и «счастливых» общечеловеческий, несводимый только к «злобе дня» смысл.

Дело в том, что если несчастье народа — это суровая истина, то «безмятежная аркадская идиллия» жизни вельможи — это иллюзия, старательно внушаемая ему льстецами, а также «дорогой и любимой» семьей, «ждущей смерти» его «с нетерпением». А вывод опять-таки напрашивается один: «низы» и «верхи», несчастные и так называемые счастливые, в сущности, глубоко одиноки. Черствость и равнодушие окружающих равно угрожают и тем и другим. «Владелец роскошных палат» испытывает ту же драму непонимания, какую пережили только что прогнанные им странники. Один несчастный грубо отталкивает от себя других таких же несчастных, не понимая, что прогоняет он своих же сочувственников:

Пробудись! Есть еще наслаждение:
Вороти их! в тебе их спасение!
Но счастливые глухи к добру...

Отношение русского народа к страннику — почтительное, граничащее с преклонением перед его подвижничеством. Он и воспринимается не как обыкновенный, а как «божий человек», обидеть которого — грех. Поэтому «владелец роскошных палат» виноват не только перед этими конкретными мужиками, но и перед всей «Русью крещеной» («И сойдешь ты в могилу... герой,/Втихомолку проклятый отчизною...»). И совершает он не какое-то должностное преступление, а преступление против совести, против Бога («Не страшат тебя громы небесные...»).

И вот только теперь, замкнув всю горечь безысходной скорби на «глухих к добру», автор начинает свой знаменитый эпический «плач», венчающий стихотворение. Здесь авторский голос полностью сливаются с ритмом народного речитатива. Сотканный из бесконечной цепи анафор, начинающихся с одного и того же «Стонет», этот «плач» эпичен прежде всего потому, что обращен он не только к собственно «народу». Он обращен к Родине: «Родная земля! Назови мне такую обитель...» А значит, и ко всем «пилигримам», и ко всем «владельцам», и... к себе самому.

Верность теме «страданий народа» Некрасов подтвердил в программном стихотворении **«Элегия» (1874)**. Необычен уже сам выбор жанра для воплощения этой темы. В отечественной поэтической традиции элегия, как правило, ассоциировалась со стихотворением личной тематики, в печальном строе чувств которого отражались разлад между мечтой и действительностью, настроения разочарования и одиночества лирического героя. Эти же настроения, в сущности, доминируют и в некрасовской «Элегии», только их первопричиной служат не личные, а народные бедствия, а адресатом — не сам герой или его возлюбленная, а русское крестьянство. Поэта волнуют его судьбы в пореформенную эпоху:

...В последние годы
Сносней ли стала ты, крестьянская страда?
И рабству долгому пришедшая на смену
Свобода наконец внесла ли перемену
В народные судьбы? В напевы сельских дев?
Иль так же горестен нестройный их напев?..

По мере развития лирического сюжета стихотворения можно наблюдать, как личная эмоция без остатка сливается с чувством гражданской тревоги за народные судьбы и в конце концов растворяется в последней. Поэта волнует главный вопрос: «Народ освобожден, но счастлив ли народ?» Иными словами, привела ли относительная экономическая и социальная свобода к внутреннему раскрепощению русского крестьянина, его духовному росту? Существует ли между этими процессами прямая причинно-следственная связь? Или же эта связь в действительности предстает не в столь однозначном, прямолинейном выражении? По ходу своих раздумий поэт склоняется именно к последнему выводу, ибо тот, «кому посвящены мечтания поэта,—/Увы! Не внемлет он — и не дает ответа...». Таким образом, уже в «Элегии» проблема народного счастья понимается весьма широко: это не только вопрос о довольстве и материальном благополучии крестьянства, но и вопрос о сохранении нравственных, в том числе и религиозных, идеалов народа, как они отразились в его труде, быте, верованиях, обрядах, разнообразных видах творчества, наконец. И такая широта постановки проблемы понятна и объяснима: в 1874 году Некрасов уже работал над своей самой значительной поэмой, заглавие которой лишь слегка перефразирует вопрос, сформулированный в «Элегии»: «Кому на Руси жить хорошо?»

Итак, всем ходом развития поэтического творчества Некрасов закономерно продвигался к созданию эпоса, к написанию крупных поэм. Лиризм поэта становится поистине масштабным, всеохватным.

Многоголосие, включающее голос автора в хор голосов героев, принадлежащих к разным социальным и культурным слоям, предвещает виртуозную стилевую полифонию некрасовских поэм — «Коробейники», «Мороз, Красный нос» и, конечно, «Кому на Руси жить хорошо». В некрасовской лирике также определялись и основные типы героев будущих поэм — народных подвижников и праведников, народных заступников, а вместе с ними и нравственная философия, покоящаяся на принципах народно-христианской этики.

Поэма «Кому на Руси жить хорошо. История создания. Проблема жанра. Некрасов приступил к созданию «Кому на Руси жить хорошо» сразу же в первые годы после крестьянской реформы 1861 года — где-то в 1863—1864 годах. Первая часть поэмы была завершена в 1865 году. Работа над поэмой

продолжалась автором до самой его кончины. В печать успели попасть лишь некоторые главы. Целостного и завершенного текста всей поэмы Некрасову создать не удалось. Эти обстоятельства творческой истории написания «Кому на Руси...» до сих пор отражаются на истолковании ее смысла. Историки русской литературы спорят о первоначальном замысле, о порядке расположения частей (в некоторых изданиях, например, поэма завершается не главой «Пир на весь мир», как общепринято, а главой «Крестьянка»). Спорят и о жанре «Кому на Руси...».

«Русская Одиссея», «поэма-путешествие», «поэма-обозрение», наконец, «протокол своеобразного всероссийского крестьянского съезда, непревзойденная стенограмма прений по острому политическому вопросу» — только один этот перечень жанровых определений может привести в уныние...

Но не все так запутанно, как кажется на первый взгляд! Ибо есть жанровый критерий, который признан практически всеми исследователями творчества Некрасова. Принято считать «Кому на Руси...» эпopeй.

Что такое эпopeй?

Классическими образцами этого жанра являются «Илиада» и «Одиссея» Гомера. Хорошо известны эпopeи, созданные в эпоху западноевропейского Средневековья, — «Песнь о моем Сиде», «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах». Существуют эпopeи и в скандинавской («Эдда»), и в восточной («Рамаяна») литературе. Основная тема эпopeи — изображение жизни целого народа в героический период исторического развития, имеющий важное значение и для судьбы данного народа, и для судеб других народов мира. Поэтому основу сюжета эпopeи, как правило, составляет событие, имеющее всенародное и вместе с тем общечеловеческое значение. Отсюда проистекает требование объективности изображения народной жизни. Голос автора полностью слит с коллективным сознанием нации, автор смотрит на изображаемое событие глазами народа. Вот почему стиль эпopeи предполагает тесную связь с фольклором, с жанрами народного творчества. Следовательно, и в характеристиках героев эпopeи доминируют некоторые устойчивые, родовые свойства, присущие не отдельным людям, а всей нации в целом. Естественно, подобный жанр во всей своей чистоте мог возникнуть только в строго определенных исторических условиях, когда нация осознавала себя единым целым.

Между тем, в русской литературе XIX века неоднократно предпринимались попытки «реанимации» эпopeйного мышления. Создавались так называемые «эпopeи современной жизни». Первый опыт принадлежал Н. В. Гоголю, написавшему поэму «Мертвые души». Позже его примеру последует Л. Н. Толстой, автор «Войны и мира». «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова нужно рассматривать в ряду именно этих попыток.

Естественно, «эпопея современной жизни» — жанр, противоречивый уже по определению. Конфликт между идеальным, героическим состоянием в прошлом и ее сегодняшним, неидеальным — глубинный конфликт всех «эпопей» XIX столетия. «Вечное» и «современное», «непреходящее» и «преходящее», поэтическое, корнями уходящее в культуру фольклора, и сатирическое пронизывают изображение и русской жизни, и характеров героев в «Кому на Руси жить хорошо». Героическое непрерывно слито в сюжете с комическим, народный плач легко уживается с газетным фельетоном, величавый ритм народной былины перебивается перебранкой пьяных крестьян, бредущих с ярмарки... Авторская эпически созерцательная оценка происходящего нередко нарушается взрывом лирико-драматических интонаций... Это сложное многоголосие, так же как и сам незавершенный, открытый финал некрасовской эпопеи, следует рассматривать не как художественную недоработку, но в качестве очень важной содержательной стороны произведения.

Авторский замысел. Особенности композиции. Образ пореформенной Руси. Трудно сейчас в точности установить, каким был первоначальный план поэмы. Однако большинство исследователей склоняется к следующему варианту. Вначале следовал «Пролог». Затем предполагались поиски крестьянами счастливого среди богатых. Поиски укладывались в шесть глав: «Поп», «Помещик», «Чиновник», «Купец», «Министр», «Царь». Пройдя этот путь и не найдя ответа на свой вопрос, крестьяне должны были начать новый круг поисков счастливого среди простого народа. Этот круг тоже включал в себя шесть героев, на которых сам народ указал странникам: Яким Нагой, Ермила Гирин, Матрена Тимофеевна, Савелий Корчагин, староста Влас Ильич, разбойник Кудеяр. И, вновь не получив ответа, странники наконец находят подлинно счастливого. Этим седьмым героям, замыкающим развитие обеих сюжетных линий, и становится образ Гриши Добросклонова. Согласно этому плану, вся поэма должна была заканчиваться главой «Пир на весь мир».

Таким образом, первоначально композиция поэмы мыслилась строго симметричной. В ее основе — символичное для мировой литературы и фольклора число «семь». С ним традиционно связывались представления о счастье, о возможной полноте, гармонии, завершенности. Вспомним народные пословицы и поговорки: «Семь раз отмерь — один раз отрежь», «Семь пятниц на неделе», «Семь бед — один ответ» и др.

Число «семь» любимо и в народной сказке: «семь богатырей», «семеро козлят», «семь Симеонов», «мельница у семи озер» и др. Семь некрасовских странников явно соотносимы с этой сказочной традицией.

«Пролог» поэмы недаром напоминает народную сказку. Сказанчен сам по себе уже зacin: «В каком году — рассчитывай,



Н. А. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо». Семь мужиков.
Худ. С. Герасимов.

в какой земле — угадывай...» Крестьяне случайно встретились во время весенней страды. И то, что они решились покинуть свои дома ради поиска счастливого в такое ответственное время, говорит в пользу важности самой проблемы счастья для народного самосознания.

Ломка вековых устоев жизни, вековых традиций патриархального уклада, вызванная реформой 1861 года (а странники — «временнообязанные» крестьяне: после отмены крепостного права они должны были работать на помещика еще два года), затронула судьбу каждого. Что такое «свобода»? Какие нравственные ценности новой, «вольной» жизни придут на смену старым, патриархальным? Что в результате «свободы» обретет народ и что он потеряет? Отменит ли «свобода» освященные многовековой традицией народной культуры обряды, поверья, обычаи крестьянской жизни, незыблемые нравственные устои, которыми всегда жил патриархальный коллектив, веру, на конец? Вот примерно тот круг проблем, который скрывается за этим простым с виду вопросом: «Кому живется весело, вольготно на Руси?» Недаром вся пореформенная Россия пришла в движение. В ту пору все думающие русские люди могли называться «странниками», то есть людьми, которые утратили почву под ногами. Всех ожидали свои нравственные «скитания»: и «крестьян», и «помещиков», и «министров»,

и даже «царя»... Эту общность судеб нации некрасовским семи странникам предстоит еще познать.

А пока они отчаянно спорят и дерутся, вовлекая в свой спор всю окружающую природу. Как герои народной сказки, странники спасают птенчика и прозревают в жизни малой беззащитной птахи беззаботную долю свободного существа («А все ж ты, пташка малая, сильнее мужика!»). И уже первая смутная догадка о смысле человеческого счастья осеняет их души. Получив скатерть-самобранку, семеро мужиков дают клятву достучаться до истины и выбирают путь подвижничества. Они сознательно вступают на него, разделяя тем самым судьбу всех «людей Божьих» — юродивых, пилигримов, паломников...

Образ широкой дороженьки открывает главу «Поп». Перед взором странников раскинулись весенние просторы родной земли, «леса, луга поэмные, ручьи и реки русские...». Отныне Русь будет постоянным «восьмым» героям странствия мужиков. Рассказ Попа о жизни своего сословия соотнесен с лирическим образом родной земли. Реформа 1861 года ударила по судьбам всего поповского сословия. Пустеют деревни. Отмирают многие ритуалы, связанные с церковным бытом: некого венчать, некого крестить, некого хоронить... Уходит ощущение устойчивости жизни. Раsterян Поп, сбит с толку пришедшей в движение Русью. Начинают понимать и странники: горе «низов» сильно ударило и по «верхам», а потому невозможно счастье для «отдельно взятого» сословия...

И как бы в подтверждение этого открытия о сложной взаимосвязи людских судеб рассказывается в главе «Сельская ярмарка». Знакомое уже нам по лирике Некрасова пестрое многоголосие, сплошной гул ярмарки мастерски переданы поэтом через разнообразие красок, жестов, реплик, ярмарочной сути... Эпический образ «стоустой» «народной молвы» в главе «Пьяная ночь» продолжает ярмарочную картину. С ним органически связан по смыслу образ дороги. Вообще этот образ в главе «Пьяная ночь» несколько занижен, даже шаржирован, тем не менее сквозь пародийный пласт просвечивает очень серьезное, глубокое его содержание.

Дорога — это символ «крестного пути» России, «страдная дорога» всех русских людей, а не только отдельного человека к Спасению. И как следствие этого — уже всем миром решают в главе «Счастливые» проблему народного счастья. Народная молва, поданная в стилевой полифонии реплик, перебоях ритма, виртуозной смене интонаций, становится тоже одним из героев произведения. Она-то и подсказывает странникам, где искать очередного «счастливого». Следовательно, сюжет эпически разрастается, действительно принимает форму крестьянского «съезда» «по острому политическому вопросу». Важно, что странники начинают понимать: нельзя «на мерочку господ-

скую» мерить мужицкое счастье. Собиратель фольклора Павлуша Веретенников потому и раздражает сход, что чисто «эстетски» воспринимает «поэзию» крестьянской жизни. И судьба Якима Нагого — первый урок странникам, как нужно изнутри народного уклада жизни судить о крестьянском горе или радости. Загадка противоречивой «души народной», «грозной и гневной», великой в работе и в гульбе, и — безвольной («а все вином кончается»), впервые явлена странникам именно в личности Якима Нагого.

Глава «Помещик» в сюжете поэмы занимает примерно то же место, что и глава «Поп». Основной итог послереформенной участи помещичьего сословия выражен посредством точной метафоры:

Порвалась цепь великая,
Порвалась — расскочилася:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..

Надломленный, «нервный» характер Оболта Оболдуева выписан на фоне этой общей катастрофы, связавшей все сословия. Странники к тому времени уже хорошо поняли этот закон круговой поруки, который исключает возможность единоличного спасения из постигшей всю страну исторической ломки. Вот почему их отношение к помещику весьма противоречиво: здесь и сарказм, и дружеская насмешка, и снисходительная жалость, и искреннее сочувствие. Сам же образ Гаврилы Афанасьевича тоже многолик. Герой, как «настоящий помещик», бесцеремонен и циничен в разговоре с мужиками. Но ему в то же время доступны и гневная сатира, и умная насмешка, и тонкий лиризм...

Чем дальше, тем сильнее крепнет это коллективное, солидарное представление странников о природе «русского» счастья. Недаром в главе «Последыш» они ищут уже не отдельного «счастливого», а «Непотрошенной волости», «Избыткова села».

Так логически сюжет приходит к своей кульминации — главе «Пир на весь мир». Действие в ней уже окончательно переходит к миру, к народному сообществу. Семь странников полностью растворяются в общине крестьян из деревни Большие Вахлаки. И в этот момент обнаруживается, что идеей пра-ведничества одержимы не только семья странников, но и весь крестьянский мир. И юродивый Фомушка, и «Божья посланница» Ефросиньюшка, и «старообряд» Красильников — всех их народ прозвал «людьми Божьими». Все они живут по законам народно-христианской этики. Они добровольно взваливают на себя крестную ношу — и счастливы, поскольку чувствуют себя искупителями, страдальцами за «общую вину», «общий грех». Именно в «Пире на весь мир» впервые полно и отчетливо раскрывается народная философия счастья как добровольной

жертвы на благо общее. Срабатывает тот же принцип круговой поруки: личное спасение — в спасении других.

Этой же народно-христианской моралью вызваны к жизни и образы «народных заступников», которым народ сам дал прозвание «счастливые». Это Ермила Гирин, Матрена Тимофеевна, Савелий, богатырь святорусский, Кудеяр и Гриша Добросклонов. Они даны крупным планом и заслуживают отдельного разговора.

Образы «народных заступников». Ермила Гирин. Центральным эпизодом в судьбе этого героя, несомненно, является «поединок» с купцом Алтынниковым за перекупку «сиротливой мельницы». Идет «сражение» не просто человеческих самолюбий, а нравственных принципов. За Гириным — сила крестьянского мира, крестьянской взаимовыручки. За Алтынниковым — сила хищнического эгоизма. На одной стороне — сила духовная, на другой — материальная, сила денег. И первая побеждает вторую. Гирин служит крестьянскому миру. Он его подлинный глашатай, но он же и несет всю полноту ответственности за праведность своего образа жизни перед оказавшим ему доверие народом. Некрасов вскрывает подлинный механизм «крестьянской демократии», где отношения регулируются не формальным юридическим законом, а исключительно нормами совести. Единожды согрешив перед миром, Гирин отдает себя в руки мирского суда и каётся перед народом. Тем самым он обрекает себя на путь праведничества. Во время мятежа он отказывается уговаривать бунтующих крестьян и попадает в острог.

Матрена Тимофеевна Корчагина. Ее жизнеописанию целиком посвящена III часть поэмы. «Счастливой» нарекла ее молва. Общеизвестно, что прототипом героини Некрасова стала знаменитая олонецкая вопленница Ирина Федосова. Ее автобиографию и тексты самих притчаний поэт узнал из книги «Причтания Северного края, собранные Е. В. Барсовым» (1872). Недаром стилистическую основу образа Матрены Тимофеевны составляют именно элементы народного плача. Героиня прошла через все испытания, какие только могли выпасть на долю русской женщины: чужая семья мужа, постоянно унижающая невестку; домогательства управляющего; нелепая смерть первенца Демушки и последовавшее вслед за этим чудовищное надругательство над телом мертвого младенца; голодный неурожайный год, грозивший ей участью солдатки... И если плач и сопровождает хождения этой подлинно русской «Богородицы по мукам», то плач этот менее всего о себе. Это плач прежде всего о своем ближнем, о его горе. В свете этого идеала собственные страдания окрашиваются особым, высоким смыслом. Тяжелую крестьянскую работу она начинает постепенно воспринимать с какой-то смиренной нежностью, часто употребляя в своей речи слова с уменьшительно-ласкательными

суффиксами: «утяточек», «грабельки». Так физический труд из наказания превращается в праведное дело — «трудничество». Собственно, жизнь Матрены Тимофеевны на глазах читателя превращается в житие, явно перекликаясь по смыслу с древнерусским «Житием Юлиании Лазаревской». Участь страстотерпицы Матрена несет с гордо поднятой головой, воспринимая ее как почти молитвенный подвиг, равный аскетическому подвигу святого отшельника. В страданиях героиня черпает и нравственную силу, воспринимая их как испытания свыше. Бескорыстие, с которым она несет свою крестную ношу, делает Матрену Тимофеевну подлинно счастливой. Финальные слова «Бабьей притчи» о «затерянных ключах» от «счастья женского» не следует воспринимать только как указание на безысходность женской доли. «Ключи» «затеряны» потому, что для Матрены Тимофеевны и не может быть счастья, понятого в житейском смысле как освобождение от страданий. Ее нравственный подвиг настолько высок и самодостаточен, что сам по себе вопрос об отмене крепостного права принципиально ничего не изменяет в ее судьбе.

Савелий, богатырь святорусский. История Савелия — это еще одна реальная жизнь, приобретшая в поэме черты идеального жития. Причем характерно, что такую форму ему придает рассказчица — Матрена Тимофеевна. В основе ее рассказа — легенда о крестьянской стране-утопии под названием Корежина. Там не было «ни помещиков», «ни немцев-управителей», «ни барщины». Жизнь в Корежине была общинная. Подчеркивается, что все решения, все действия принимались и проводились коллективно. «Свое» («мое») означало «наше». Матрена Тимофеевна бережно передает стиль рассказа Савелия. Местоимение «я» она практически не использует, почти повсеместно употребляет «мы». Так создается утопическая картина жизни крепостных (формально), но не рабов (по сути, духовно). Недаром Савелий любит повторять про себя народное присловье — «Клейменый, да не раб».

И все же Некрасов не позволяет ни на секунду забыть читателю, что этот описанный в рассказе Матрены Тимофеевны «мужицкий рай» — дело случайных обстоятельств. Только отрезанные стеной непроходимого леса от всего остального, «несвободного» мира корежинцы и могли познать вкус естественной свободы. Зло крепостной системы потому не коснулось их душ, что они не знали о нем. Богатырство таких, как Савелий, зародилось не в реальной крепостнической действительности, а в легендарном пространстве утопии, во «времена досюльные». Как только дорога, проложенная руками самих же корежинцев, соединила их глухомань с реальным миром «купцов Шалашниковых» и «управителей Фогелей» — «стране богатырей» приходит конец. Когда корежинцы обладали свободой, они сами не отдавали себе в этом отчета, воспринимая свое положение как

само собой разумеющееся. Потеряв свободу, они получили представление о ней. Отсюда проистекает парадокс русского богатырства: понятие «свобода» в мужицком сознании непременно существует с понятием «рабство». Ведь узнать, что такое свобода, можно, лишь утратив ее.

Образ Савелия соотнесен в поэме с народной былиной о Святогоре-богатыре, который, стремясь поднять «тягу земную», под воздействием собственной же силы «в землю сам ушел по грудь». Савелию этот былинный образ объясняет особенность именно святорусского богатырства. По мысли Савелия, вся сила русского богатыря уходит на терпение, то есть не столько на подвиг «внешний», сколько на подвиг «внутренний», проверку силы духа:

А грудь? Илья-пророк
По ней гремит-катается
На колеснице огненной...
Все терпит богатырь.

Вот почему корежинцы с готовностью ложатся под розги Шалашникова, но убийство Фогеля, их поработителя, становится для них смерти подобно.

Выходит, «слабость», даже в определенном смысле «бессилие», русского богатыря в поэме является естественным продолжением его «силы». Такого богатыря нельзя поработить физической расправой, но можно — хитростью. Там, где бессилен «удалой» «боец Шалашников», оказывается, всесилен «тихонький» «шельмец» Фогель. Этот немец-управитель сумел сделать так, что корежинцы сами же себя закабалили, даже не заметив этого.

«Недотерпеть — пропасть, перетерпеть — пропасть» — в этом афоризме Савелия кроется разгадка трагической участи свято-русского богатыря. Видимо, «недотерпеть» здесь — значит допустить, чтобы личная обида стала поводом для мщения; лишиться позиции внутреннего духовного смирения (то есть подвижничества); поставить свою волю выше воли Бога (нарушив его заповеди «Не убий» и «Прощай врагов своих»). «Перетерпеть» — значит проигнорировать уже не свою собственную обиду, а обиду Бога, нарушение его заповедей; не встать на защиту своей Веры.

Савелий и корежинцы, убив Фогеля, именно «недотерпели». Не праведный гнев, а жажда личной мести («Стояли мы голодные,/А немец нас поругивал...») была непосредственным побудительным мотивом убийства. Собственно, и совершается оно почти бессознательно, в горячке работы, под хоровой рефрен дружного «Наддай! наддай!».

О том же, что такое «перетерпеть», рассказывает читателю легенда «О двух великих грешниках».

«Легенда о двух великих грешниках». Разбойник Кудеяр. Образ Кудеяра с образом Савелия связывает прежде всего легендарно-утопическая форма жизнеописания. Однако легенда о

Кудеяре содержит разрешение того противоречия, которое было заложено в природе богатырства Савелия. Где же проходит граница между терпением — духовным подвигом и терпением — трусостью, предательством всех заветов Божеских и человеческих?

Кудеяру во искупление грехов его прошлой разбойной жизни был определен Богом подвиг страстотерпца. Он должен был срезать вековой дуб тем же ножом, которым разбойничал. Но однажды Кудеяр увидел пана Глуховского и услышал от него кощунственный рассказ о творимых им бесчинствах. Последовавшая затем расправа над злодеем на первый взгляд противоречит народно-христианским нормам морали. Однако Божий странник Ионушка, рассказчик этой легенды, а вместе с ним и сам Некрасов, напротив, не только оправдывают Кудеяра, но и считают его поступок богоугодным делом. Сам акт мести назван «чудом» («Чудо с отшельником сталося...»). Оно получает в finale религиозно-символическое истолкование: в тот же миг «рухнуло древо громадное... скатилося с инока бремя грехов». Дело в том, что и народное, и каноническое православие вовсе не считают смирение и терпение абсолютной нормой христианского благочестия, верной для всех случаев жизни. Когда Христос завещал любить врагов и прощать обиды, то ведь он имел в виду личных врагов человека, но отнюдь не врагов Божьих. Для борьбы с последними у Бога всегда имелось «воинство небесное» во главе с архангелом Михаилом.

Крепостническое беззаконие Глуховского для народа есть беззаконие Сатаны, ибо «крепь» мыслится матерью всех грехов для всех сословий России. «Крепь» породила и мучителя Глуховского, и князя-недоумка Уяттина, и старосту Глеба, скрывшего вольную от крестьян и совершившего «Иудин грех». В отличие от Савелия, Кудеяр, слушая рассказ Глуховского, ощущал гнев не за себя, не за личное оскорбление, а за хулу на святыню, за издевательства над ближними. Вот почему его поступок является не грехом, а подвигом. Финал легенды «О двух великих грешниках», следовательно, приспособливает народно-христианское мировоззрение для целей революционного протesta. Некрасову такое сочетание казалось вполне органическим, отвечающим глубинным основам народной духовности. Уж если подлинно страдать, то надо не просто носить вериги и истязать тело, а направить свой жертвенный подвиг на освобождение мира от сатанинского зла глуховских.

Так легенда о Кудеяре готовит появление в поэме итогового символического образа, венчающего всю галерею «народных заступников», — Гриши Добросклонова.

«Народный заступник» Гриша Добросклонов. Его образ завершает галерею народных подвижников, правдоискателей, русских богатырей — словом, тот ряд «людей Божьих», которых народная молва нарекла «счастливцами». Образ Гриши как бы

соединяет в себе лучшие качества народного подвижника и в то же время необходимую волю подлинно народного вожака, убежденного борца с «крепью». Он любит народом, готов бороться за его счастье, а если надо, то и отдать за него жизнь.

Это еще один вариант идеала героя-гражданина в творчестве Некрасова, очень близкий по духу к образам Добролюбова, Писарева, Чернышевского, Белинского. Народно-христианский идеал праведника стремится обрести в портрете Добросклоно-ва черты конкретного социально-психологического типа, однако такой синтез Некрасовым только намечен. Повторит ли Гриша судьбу народных искупителей и страдальцев за «веру», или ему удастся найти дорогу к общему счастью — этот вопрос в сюжете поэмы остается открытым. Как остается и неразрешимым вопрос о роли Гриши в развитии самого сюжета. Ведь поэма осталась незавершенной. А потому сам образ героя решен Некрасовым в романтическом ключе. По сути, песни завершают это эпическое полотно Некрасова. И последняя посвящена ее главному герою — «Руси»:

Рать подымается —	Ты и убогая,
Неисчислимая!	Ты и обильная,
Сила в ней скажется	Ты и забитая,
Несокрушимая!	Ты и всесильная,

Матушка-Русь!..

**Позднее творчество.
Книга «Последние песни»**

В 1876 году Некрасов почувствовал первые признаки болезни (рак), которая через полтора года тяжких мучений свела его в могилу. В этот трагический период Некрасов пишет лирические стихотворения, вошедшие, наряду с поэмой «Современники» и отрывками из поэмы «Мать», в сборник **«Последние песни»**:

Скоро стану добычею тленья.
Тяжело умирать, хорошо умереть;
Ничьего не прошу сожаленья,
Да и некому будет жалеть.

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой моей не стяжал;
Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

Этим трагическим стихам присуща убедительность последнего слова человека, мужественно встречающего смерть.

Внутренний мир лирического героя Некрасова в «Последних песнях» противоречив и драматичен: предчувствие ожидающей поэта славы — и чувство вины перед Родиной; вера в народ —

и сознание своей «чуждости» ему; радость от исполненного долга поэта-гражданина — и сомнения в плодотворности выбранного пути, ощущение упущеных творческих возможностей; отчаянный протест против смерти — и примирение с ней...

В стихотворении **«Сеятелям»** (1876–1877), подводя итог усилиям своего поколения сеять «знанья на ниву народную», Некрасов обращается к сюжету известной евангельской притчи о сеятеле. В отличие от евангельского первоисточника, вина за «хилые» всходы падает не только на «бесплодную почву» народной жизни, но и отчасти на самого сеятеля («Робок ли сердцем ты? slab ли ты силами?»). Важно также отметить, что, в отличие от Христа, «сеятель» Некрасова стремится посеять в народном сознании не семена Веры, а семена Знания. Иными словами, некрасовский «сеятель» хочет озарить народную Веру светом критического сознания, достичь своеобразного синтеза Веры и Разума. Собственно, такая роль предназначалась автором **«Кому на Руси жить хорошо»** выходцу из «народной интеллигенции» Грише Добросклонову. Именно с этими будущими «сеателями» связывает Некрасов свои сокровенные чаяния, к ним обращен предсмертный призыв поэта:

Где ж вы, умелые, с бодрыми лицами,
Где же вы, с полными жита кошницами?
Труд засевающих робко, крупицами,
Двиньте вперед!
Сейте разумное, доброе, вечное,
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ...

В предсмертном стихотворении **«О Муз! Я у двери гроба!..»** Некрасов все же выражает надежду на то, что его сомнения и колебания будут правильно поняты:

Меж мной и честными сердцами
Порваться долго ты не дашь
Живому, кровному союзу!
Нерусский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

Во время похорон поэта на траурном митинге Достоевский в своей речи сравнил Некрасова с Пушкиным. Молодежь закричала: «Он был выше Пушкина!» Как бы предвидя острые споры о своем месте в русской поэзии, Некрасов просил своих потомков:

Много истратят задора горячего
Все над могилой моей.
Родина милая, сына лежачего
Благослови, а не бей!..

Основные теоретические понятия

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

Вопросы и задания

1. Как своей литературной деятельностью молодой Некрасов способствовал становлению и утверждению принципов «натуральной школы»?
2. Каковы жанрово-стилевые особенности стихотворных сатир Некрасова?
3. Какие стихотворения входят в «панаевский цикл» лирики Некрасова? Что нового вносит поэт в разработку любовной темы?
4. Как обновляет Некрасов ритмику, интонацию, звукопись классического стиха?
5. Раскройте особенности идеала поэта-гражданина в стихотворении «Поэт и гражданин». Соотнесите этот идеал со стихотворениями «Памяти Добролюбова», «На смерть Шевченко», «В. Г. Белинский», «Н. Г. Чернышевский» и др.
6. Какое значение для понимания характера лирического героя Некрасова имеют постоянно звучащие в его поэзии мотивы раскаяния, искупления вины, добровольного самопожертвования? Проанализируйте с этой точки зрения стихотворения «Родина», «Рыцарь на час» и др.
- *7. Что такое поэтическое многоголосие (полифония)? Как оно проявляется в стиле стихотворений Некрасова, посвященных народной теме?
8. Перечислите жанровые признаки эпопеи. Почему поэму «Кому на Руси жить хорошо» можно назвать «эпопеей современной жизни»?
9. Каков был первоначальный замысел «Кому на Руси...»?
10. Каким смыслом в «Кому на Руси...» по мере развития сюжета наполняется образ дороги?
11. Как воплотился идеал «народного застуপника» в образах Ермилы Гириной и Савелия, богатыря святогорского?
12. К стилю каких жанров фольклора обращается Некрасов, создавая образы Матрены Тимофеевны и Савелия Корчагина?
13. Почему галерея «народных застуپников» в поэме Некрасова заканчивается именно образом Гриши Добросклонова? Некоторые комментаторы поэмы, наоборот, считают, что поэма должна заканчиваться главой «Крестьянка» (из III части) и соответственно «Бабьей притчей». Как в этом случае изменился бы авторский замысел поэмы?
- *14. Прочтите лирические циклы Некрасова «На улице» и «О погоде». Сравните некрасовский образ Петербурга

с Петербургом А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя («Петербургские повести»); Петербургом Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание»). Каким новым смысловым подтекстом наполняет Некрасов петербургский пейзаж?

- *15. Прочтите стихотворения Некрасова «Влас» (1854), «Песня убогого странника» (из поэмы «Коробейники», 1861), поэму «Дедушка». Как подготавливается в них тип «странника», «юродивого», «народного заступника», занявший впоследствии значительное место в сюжете «Кому на Руси жить хорошо»? Почему в народном сознании жизнь «странника» приравнивается к христианскому подвигу, а сама фигура «странника» окружается ореолом святости?
16. В чем заключается неоднозначное отношение автора к духовным ценностям народной жизни в стихотворениях «Тройка», «Забытая деревня» и «Размышления у парадного подъезда»?

Тематика сочинений

Образ Музы в лирике Н. А. Некрасова.

Мотив «рокового поединка» в любовной лирике Ф. И. Тютчева и Н. А. Некрасова.

Типы народных праведников в лирике Н. А. Некрасова и поэме «Кому на Руси жить хорошо».

**Тематика рефератов*

Н. А. Некрасов как очеркист и прозаик.

Водевили Н. А. Некрасова.

Н. А. Некрасов и А. Я. Панаева.

Цикл Н. А. Некрасова «Последние песни».

**Тематика исследовательских работ*

Н. А. Некрасов-пародист.

Новые формы стиха в лирике Н. А. Некрасова.

Образ Петербурга в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» и в цикле Н. А. Некрасова «О погоде».

Споры о композиции поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в отечественном литературоведении.

Литература

Аникин В. П. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— М., 1973.

Бойко М. Лирика Некрасова.— М., 1977.

Коровин В. И. Русская поэзия XIX века.— М., 1983.

Сапогов В. А. Анализ художественного произведения: Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный Нос».— Ярославль, 1980.

Скатов Н. Н. Н. А. Некрасов. Современники и продолжатели.— М., 1986.



Иван Сергеевич ТУРГЕНЕВ

(1818–1883)

К числу немногих творцов, кому, по словам И. С. Тургенева, жизнь «далась», «открыла... свои родники», принадлежал он сам, писатель, о котором неизменно и справедливо говорят как об удивительно возвышенном и гармоничном художнике, проникновенном лирике в русской прозе XIX века, авторе, чутком к звучанию русской речи.

За долгие годы о Тургеневе сложилось представление как о писателе «светлом», «без излома». Однако он был человеком с глубоко драматическим мироощущением.

В воспоминаниях друзей и современников Тургенев предстает довольно противоречивой личностью — грустным, потому что боялся быть счастливым, общительным и в то же время замкнутым, порывистым и сдержаным, непоследовательным в действиях; у него зачастую слово расходилось с делом, он имел некоторую долю тщеславия. И он же поражал своей «сочувственностью к людским бедам, неотталкиванием». Словом, в Тургеневе есть немало того, что позволяет воздержаться от традиционных оценок писателя.

Сам Тургенев мало говорил о себе. «Моя уединенная и почти под землею скрытая жизнь» — эта строка из письма к А. И. Герцену свидетельствует о том, насколько он был закрытым для окружающих. Однако о Тургеневе могут рассказать его многочисленные письма, но, главное, произведения, отражающие внутренний мир художника.

К тому же многие из них содержат откровенный автобиографический элемент, к примеру поздняя тургеневская повесть «Пунин и Бабурин».

«Пошли мне сад/На старость лет...» (М. Цветаева). Самым дорогим детским воспоминанием писателя был спасский сад, уже тогда старый и великий. Этот сад много значил для Тургенева. Он укрывал его от жестоких домашних порядков, дарил покой и тепло, недостающие в родном доме, в одиночестве становился добрым другом. Здесь, если верить повести «Пунин и Бабурин», мальчик встречался со своим тайным наставником, чудаковатым дворовым человеком Леонтием Серебряковым, доморощенным актером и поэтом, привившим барчуку любовь к поэтическому слову. От него в восьмилетнем возрасте Тургенев узнал Ломоносова, Сумарокова, Кантемира, Хераскова...

С садом в родовом имении Спасском-Лутовинове в сознание будущего писателя вошло глубокое чувство природы и больше — чувство Родины. Даже приближаясь к конечной черте, Тургенев вспомнит о нем и попросит в письме к другу Я. Полонскому «поклониться» саду, а с ним и Родине...

Детство писателя

Ребенком Тургенев так и не смог в полной мере ощутить, что значит жить в семье, в родительском доме. Ему не пришлось испытать материнской любви. Он очень любил отца, но тайно, не смея открыто выразить свои чувства, поскольку отец, погруженный в собственную жизнь, был довольно равнодушен к сыну. Но зато в своем сиротливом детстве Тургенев сполна испил горькую чашу унижений и страха.

В Спасском-Лутовинове, где жила семья Тургеневых, царила атмосфера всевластия хозяйки имения Варвары Петровны, урожденной Лутовиновой, — матери писателя. Жизнь дворового для нее не стоила и гроша. Помещица могла за один непочтительный поклон отдать мужика в рекруты, за нестерпную пыль со столика горничную девушку отправляли на скотный двор, лютому наказанию подвергались все садовники за сорванный кем-то тюльпан. А в это время в доме рос мальчик, который с детских лет всей душой воспротивился «барству дикому» и никогда не менял своих антикрепостнических убеждений, равно как никогда не забывал своего единственного спасительного уголка в царстве рабства — сада, которому, умирая в далекой Франции, послал прощальный поклон.

«Все волновало нежный ум...» (А. Пушкин). В начале 1827 года семья Тургеневых переезжает в Москву и поселяется на Самотёке. Мальчики — Иван и его старший брат Николай — определяются на учебу: Ивана помещают в один из московских частных пансионов, Николай отправлен в Петербург, в артил-

лерийское училище. Сами же родители уезжают за границу: Сергей Николаевич заболел каменной болезнью и нуждался в длительном лечении.

Незадолго до его смерти Ивана перевели в Петербург для продолжения обучения в университете на филологическом факультете. Как пишет Б. Зайцев, «Тургенев-студент... не просто хорошо учится: он сугубо жаден до познаний. Все хочется узнать — и латинский язык, и классиков... и попасть на первое представление «Ревизора», и поглядеть Пушкина». В университетские годы он сблизился с П. А. Плетневым, профессором русской словесности, которому принес свой первый поэтический опыт — поэму «Стено». Ему молодой сочинитель обязан и первой публикацией в «Современнике»: Плетнев напечатал в журнале два тургеневских стихотворения.

В доме Плетнева на литературном вечере юноша впервые увидел Пушкина, который навсегда остался для Тургенева непрекаемым авторитетом и как человек, и как творец.

После блестящего окончания университета Иван Тургенев, желая получить глубокое философское образование, уезжает за границу. Время — 1838 год, место — Берлинский университет, храм науки, объединявший молодых людей, увлеченных тягой к знаниям. Здесь, помимо штудирования любимых древних языков, латинского и греческого, Тургенев знакомится с философией Шеллинга и Гегеля. Здесь он близко сошелся с ученым-историком Т. Н. Грановским. Тот свел его с Н. В. Станкевичем, одним из самых замечательных молодых людей России. Тургенев сразу окунулся в их философские споры.

Позже, будучи участником кружка русских студентов в Берлине, возглавляемого Станкевичем, он обсуждает не только категории немецкой классической философии, но и проблемы, связанные с государственностью, просвещением, поисками путей социальных преобразований в России. На одном из таких заседаний молодые люди поклялись посвятить себя освобождению народа от крепостнической зависимости.

В Берлине Тургенев познакомился и с таким ярким человеком, как М. А. Бакунин, ставшим впоследствии революционером, теоретиком анархизма. Однако судьбоносная встреча для будущего писателя впереди, в России, куда он возвратился в мае 1841 года.

Еще в Берлине он вынашивал серьезное намерение стать магистром философии, думал о сдаче магистерских экзаменов. В марте 1842 года он с этой целью едет в Петербургский университет, где успешно сдает философию и латинскую словесность. Однако так складывается, что мечты о философском постищие все меньше занимают Тургенева. Возможно, он начинает задумываться о том, чем может быть более полезен России сейчас. Как бы там ни было, но Тургенев отходит от своих сугубо интеллектуальных занятий и решает поступить на

государственную службу в министерство внутренних дел. Правда, разочарование в ней не заставило себя долго ждать.

Встреча с В. Белинским. Начало работы в «Современнике»

1843 год ознаменован встречей с Белинским. Поэтому случившаяся в 1845 году отставка недолго владела сознанием молодого человека. Все, что ни происходило с Тургеневым, только питало его жизнеощущение, углубляло взгляд на мир будущего художника.

Он входил в новую реку, называемую литературной деятельностью. С этих пор Тургенев будет принадлежать лишь ей.

Вначале Белинский довольно равнодушно отнесся к поэтическим опытам своего нового знакомого. И все же тот отважился представить на суд критика поэму «Параша». Находясь в Спасском, Тургенев прочел в «Отечественных записках» отзыв Белинского и не поверил написанному — его хвалили, называя поэму «одним из прекрасных снов на минуту проснувшейся русской поэзии». Автор был откровенно смущен.

Согретый вниманием и участием критика, Тургенев начинает самозабвенно писать, пробует себя в разных жанрах. Но Белинский стал для него не столько литературным «дядькой», сколько путеводной звездой на многотрудном пути художника. Наделенный непогрешимым эстетическим чутьем, он разглядел в начинающем писателе великий талант и, по существу, подвел Тургенева к его главной книге — **«Записки охотника»**.

В 1846 году журнал «Современник», ранее принадлежавший П. А. Плетневу, переходит к Н. А. Некрасову и И. И. Панаеву. Он объединил таких писателей, как Л. Толстой, А. Островский, И. Гончаров и др. Сюда пришел и молодой Тургенев.

В «Современнике» для Тургенева наступил звездный час, ставший некоей кульминационной точкой его «красивых» писательских лет: в первом же номере журнала был напечатан очерк «Хорь и Калиныч», открывший **«Записки охотника»**.

«Любовная книга». Именно так, вслед за Б. Зайцевым, можно определить **«Записки охотника»**. Потому что это была книга о любви к Родине, свидетельством чему — строки из письма Тургенева: «Мне кажется, что каждый, кто прочтет их, отдаст должное моим патриотическим чувствам».

В каждом персонаже **«Записок охотника»**, как считает Тургенев, живет нечто особенное, неповторимо-индивидуальное. В своих героях-крестьянах Тургенев разглядел личности с глубоким внутренним содержанием и смыслом. В русской литературе до него этого не делал никто. В крестьянине с болью и состраданием видели раба. Крестьянина жалели, защищали, но никто не писал о нем как о неповторимом человеке.

Как не похожи друг на друга даже плохо различимые ноты тургеневские мальчики из «Бежина луга», как непередаваемо трагичен в своих привязанностях страстный Пантелея Чертопханов! Какой неподражаемый творец рвется из Якова-Турка! И сколь незабываема глубинная душа Степушки, откликнувшаяся век спустя в Юшке А. Платонова! Примеры можно множить, но ясно одно — в каждом изображаемом тургеневском герое присутствует душа, — делающая их такими неповторимыми.

Так, в «Бирюке» перед нами не расторопный лакей, не сторож при господском лесе — собственности, а внутренне свободный человек. Пока Фома в лесу, он не раб, не бесприютен, как ни жалка его осиротевшая после ухода жены избенка, как ни убого его существование. Для него охранять лес — это осознанная нравственная необходимость защищать живое и исполнять возложенный на него долг. Лесник сам беден, беден, как и любой крестьянин из ближнего села. Но если лес для того крестьянина только дрова, то для Бирюка — жизнь, судьба. Словом, как писал В. Г. Белинский, автор «Записок охотника» «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил». В тургеневском крестьянине личности критик верно угадал поворот русской литературы к новому, начало нового этапа в ее истории.

Тургеневский роман

Что же происходило в жизни Тургенева в то время, когда один за другим создавались очерки и рассказы «Записок охотника»? Чем он жил за границей три с половиной года? «Только у ваших ног могу я дышать» — в этой строке из письма Тургенева к Полине Виардо, гениальной певице, с которой его свела судьба 1 ноября 1843 года в Петербурге во время гастролей Итальянской оперы и оставила подле нее навсегда, заключен ответ на поставленные вопросы. В 1847 году Тургенев уезжал из России еще и потому, что уже не мыслил себя без этой женщины («Где ты будешь, там я буду»). В этой восхитительной и необъяснимой зависимости он и прожил всю свою жизнь.

Будучи в Европе, Тургенев узнал о смерти В. Белинского. Здесь же сблизился с А. Герценом. Оба тяжело пережили события июньских дней во Франции 1848 года, когда было разгромлено революционное рабочее движение.

По возвращении домой у Тургенева происходит окончательный разрыв с матерью. Вскоре Варвара Петровна умрет, так ни в чем и не уступив сыновьям, но и не обвиняя их.

А в 1852 году в Москве умер Гоголь, о котором Тургенев напишет посмертную статью. В столице ее не напечатают из-за запрета цензуры. И тогда она появится в московской газете, в результате чего Тургенева арестуют. Однако истинные причи-

ны ареста, конечно, были иные, среди них дружба с Бакуниным, Герценом, увиденные писателем события 1848 года, антикрепостнические «Записки охотника».

Освободив Тургенева через месяц из-под ареста, власти ссыплют его в Спасское без права покидать пределы Орловской губернии. Здесь он напишет «Муму» и «Постоялый двор». Здесь же окончательно проявится литературная «физиономия» Тургенева-прозаика, Тургенева-романиста.

С «Рудина», задуманного в период вынужденного пребывания в Спасском и там же в 1855 году завершенного, начинается история тургеневского романа.

Атмосфера тургеневского романа. «Рудина» сразу восприняли как роман общественный, социальный, хотя Тургенев сохранил в нем традиционное семейно-бытовое начало. И все же определяющим в романе явилось, по словам писателя, отражение «состояния современного общества».

Для Тургенева было в высшей степени характерно обострение внимания к «текущему моменту». По этой причине его романы стали называть художественной летописью современной общественной жизни.

В тургеневские романы вошла атмосфера «критического», «переходного» времени, как его определял сам автор,— времени идейных разногласий, споров о народе, о судьбе дворянства, его исторической роли в жизни русского общества, о развитии страны. Это было время неопределенных перспектив и зыбких надежд.

Тургенев же относился к тому типу художников, которые мыслят обнадеживающие, объясняют, как можно жить, предсказывают развитие светлых общественных типов и движение к высокочеловеческим отношениям. Не случайно в тургеневском романе появляется герой цели, устремленный к утверждению высшего смысла земного человеческого бытия.

Герои тургеневского романа. Время в романе. Центром романов Тургенева становится личность, принадлежащая к числу русских людей культурного слоя — образованным, просвещенным дворянам. Поэтому тургеневский роман еще называют персональным. И поскольку он являлся художественным «портретом эпохи», то герой романа, как часть этого портрета, также воплощал наиболее характерные особенности своего времени и своего сословия. Таким героем является Дмитрий Рудин, которого можно расценить как тип «лишних людей».

В творчестве писателя проблема «лишнего человека» занимает достаточно большое место («Дневник лишнего человека», «Переписка», «Затишье», «Два приятеля», «Гамлет Щигровского уезда»). Как бы жестко ни писал Тургенев о характере «лишнего человека», главный пафос романа заключался в прославлении неугасимого рудинского энтузиазма и упорства в достижении цели, неизменной верности самому себе. В этом

отношении тургеневский «герой цели» не только является конкретным историческим типом, но и воплощает вечные литературные типы. Разве в Рудине, вечном страннике, несущем через всю свою жизнь, как свечу, веру в идеал, не угадывается Дон Кихот? Разве в Рудине, мучимом мыслью о собственной несостоятельности («...неужели я ни на что не был годен...»), о вынужденном бездействии («Слова, все слова! дел не было!»), переживающем трагедию отчуждения и одиночества, не просматривается Гамлет — первый в мировой литературе рефлексирующий¹ герой?

Наличие в тургеневском типе героя двух содержательных уровней — конкретно-исторического и вневременного — обуславливает соответственно присутствие в его романах двух временных измерений — исторического и вечного, бытийного.

В поле исторического времени находятся непосредственные события и герои романа в их прошлом и настоящем. Время, связанное с всеобщими нормами и величинами человеческой жизни (добро, истина, смерть, природа, любовь, искусство, красота...), выводит содержание на бытийный уровень и позволяет судить о тургеневском романе как о нравственно-философском.

Трудно сказать, какое время доминирует в романах. В конечном итоге все описываемое в романах Тургенева поверялось непреходящим, вечным, всегдашним, тогда как время историческое открывало «насущное, нужное, безотлагательное» в настроениях русской жизни и делало произведения писателя острозлобдневными.

В тургеневском романе предстает герой, чья жизненная цель никак не может быть связана с нормой жизни его окружения. Тургеневского героя неудержимо влечет идеал, нечто недостижимое, но оттого еще более желанное. Все же те, с кем он связан,— люди обыкновенные, довольствующиеся малым, не способные разделить его порыв.

Но Тургенев показывает и то, насколько его герой, например Дмитрий Рудин («Рудин»), подобно Дон Кихоту, оторван от реальной жизни, конкретного дела. Какая прошасть лежит между его речами и судьбой старухи Матрены! Однако отсутствие действительной почвы для рудинской мечты не исключает ее самоценности. Тургеневу дорога сама высота помыслов героя, его несокрушимая вера в идеал, неугасимый «огонь любви к истине».

Сродни рудинской устремленности к идеалу безграничная поглощенность избранной целью героя романа «Накануне» Инсарова — служить Родине.

Сосредоточенность на достижении цели ведет обоих героев к осознанному самоотречению. Правда, если Рудин во имя иде-

¹ Рефлексия — склонность анализировать свои переживания.

ала отрекается даже от родного угла, избирая для себя «вечное странничество», то Инсаров отрекается от всего единственного затем, чтобы обрести этот «угол» — родную Болгарию, потому что более высокой цели, чем служение Родине, для него не существует.

Путь самоотречения, характерный для героя Тургенева, избирают и тургеневские героини — Лиза Калитина (**«Дворянское гнездо»**) и Елена Стахова (**«Накануне»**). Отречение Елены (от родного дома, близких) продиктовано единственным желанием быть с любимым человеком — Инсаровым.

Иную степень жертвенности избирает для себя Лиза. Она оставляет своих родных, обрекает себя на разлуку с Лаврецким во имя долга (**«Я все знаю, и свои грехи, и чужие... Все это отмолить, отмолить надо»**). Ее ведет высшее самоотречение — самозабвение. Уйдя в монастырь, Лиза тем самым оборвала нить своей земной жизни — время замирает перед порогом монастыря.

Однако, какой бы путь ни определили для себя герои Тургенева — гражданско-служебного (Инсаров), стремления к высшему идеалу (Рудин), любви-жертвы (Елена), долга (Лиза), важно то, что каждый из них отдался весь своему чувству.

Таким образом, в романах Тургенева прослеживается установка на героя-максималиста, способного на самоотречение и самозабвение.

Цельные характеры романских героев Тургенева глубоко индивидуальны, личностны. Чтобы подчеркнуть это, писатель находит им метафорический прообраз или выделяет в их облике какую-то значимую черту, деталь, приобретающую символический смысл. Инсаров и Елена, устремленные к цели, ввысь от земли, похожи на птиц, Рудина с Лаврецким сближает бездомность, странничество; отсюда своеобразное уподобление героев свече... на ветру, трагически догорающей. В Лизе Тургенев не раз выделяет бледные, падающие руки, которые в будущем согласно сольются в молитве. Читатель окажется свидетелем, когда Лиза не подаст руки Лаврецкому на прощание, как бы уже зная предназначение своих рук. Как подтверждение этому в эпилоге романа Тургенев покажет «сжатые» Лизины руки, перевитые четками, — несвободные руки, обреченные на служение долгу.

Тургенев ценил в женщине природную цельность, погруженность в естественную стихию жизни. Для него она была прекрасной и сильной в своей непосредственности, в то время как мужчина нередко представлялся писателю дряблым и обезвоженным в свойственной ему склонности все мерить рассудком. Вот почему в тургеневских романах мужчина всегда проигрывает женщине.

Роман Тургенева воспринимают как **«роман испытания»**, испытания героя любовью женщины. Эта ситуация получила

устойчивое определение «русский человек на rendez-vous» благодаря статье Н. Чернышевского.

Критик, революционер-демократ, он гневно обрушился на героя «Аси», г-на Н. Н., как на типичного представителя либерального лагеря — апатичного, безвольного, словом, героя, «верного нашему обществу». Однако у Тургенева все акценты в сцене свидания Аси и Н. Н. расставлены совершенно иначе. Писателя более всего волнует нравственная сторона происходящего. Следуя собственным представлениям о несхожести натур мужчины и женщины, он изображает Н. Н. еще не доросшим до любви. В отличие от Аси герой идет по облегченному пути — отказа от высоких и новых чувств, от напряженно-духовного переживания мира. Он оказывается неспособным к самостоятельным решениям и жизненным переменам, в то время как героиня готова к ним.

Вообще Тургенев исповедовал культ влюбленной девушки, женщины, стоящей на самой высшей ступени любви — самопожертвования, когда в любви все личное сгорает, как в огне, когда можно умереть от любви. И только единственная героиня Тургенева «умерщвляет» свою любовь — Лиза Калитина. Однако в этом ее внутреннем решении также проявляется душевная сила тургеневской женщины.

Влюбленные герои писателя совершенно по-особенному видят мир, и прежде всего природу. Через это «особенное» в природе любовь в романах Тургенева обретает свой язык. Пейзаж, помимо любовного языка, обнаруживает еще одну особенность творческого почерка Тургенева — тайный психологизм, сполна проявившийся в его романах. «Поэт должен быть психологом, но тайным», — говорил писатель. Поэтому он в романах умалчивает о переживаниях героев, стремясь сохранить у читателя ощущение тайны их внутренней жизни. Обычно Тургенев раскрывает душевное состояние через подробности портрета, какого-либо описания, события, пейзажа.

Принцип «тайной психологии» объясняет незаметность, растворенность автора в текстах романов.

Разрыв с «Современником»

Работа над главным романом «Отцы и дети» была завершена Тургеневым в июле 1861 года. К этому времени в его творческой судьбе произошло горькое событие — разрыв с «Современником», обусловленный несогласием писателя со статьей «Когда же придет настоящий день?» Н. А. Добролюбова по поводу романа «Накануне».

Наступила пора 60-х годов. Тургенев видел, что многое меняется в расстановке общественных сил в русском обществе, наблюдал отражение этого процесса в редакционной жизни журнала, с которым много лет был связан, развитию которо-

го способствовал и где взошла звезда его собственной литературной славы.

Он понимал, что на смену дворянам-либералам пришло молодое поколение революционеров-демократов, к числу которых принадлежал и Добролюбов, появившийся в «Современнике» вместе с Чернышевским в конце 50-х годов. И хотя сама статья содержала лестный отзыв о романе, Тургенев не мог согласиться с ее революционными выводами. Добролюбов писал, что у России тоже есть свои поработители, но не внешние (как у родной страны героя романа), а внутренние. И потому ей необходимы «русские Инсаровы» для борьбы с «внутренними турками». «Когда же они наконец появятся? Когда же придет настоящий день?» — к таким вопросам сводился смысл статьи.

Тургенев решительно не согласился с подобным толкованием своего романа. К тому же он, будучи сторонником не социальной революции, а реформ, не мог разделить радикальных настроений молодого критика. И потому Тургенев просит Некрасова «не печатать этой статьи». Тот колеблется. Видя это, Тургенев заявляет: «Выбирай: я или Добролюбов». Некрасов принимает сторону идеально близкого себе человека — Добролюбова и тем самым предопределяет уход Тургенева из журнала.

«Распалась связь времен...» Даже Тургенев, предполагавший неравнодушное отношение к своему роману, не рассчитывал на кипение страсти вокруг «Отцов и детей». Но более всего его обескураживало обозначившееся в печатных публикациях стремление к одностороннему истолкованию существа конфликта и характера главного героя романа.

Россия конца 50-х годов жила в преддверии огромного социального события — отмены крепостного права, которое для страны должно было стать переломным моментом во всех сферах общественной жизни, включая ломку мировоззрения передовых общественных слоев.

Как и предполагалось, время «раскололось», разведя по разные стороны исторического барьера дворян-либералов и «новых» людей России — разночинцев-демократов, отцов и детей.

В русской истории так было не раз. Проблему отцов и детей знала и русская литература. Вспомним нравственный раскол в русском дворянстве 20-х годов XIX века, изображенный Грибоедовым, или дворянскую духовную оппозицию 30-х годов — центральную проблему в «Герое нашего времени».

Однако что касается романа Тургенева, то здесь речь шла не только о споре поколений, но и о разрыве связи времен, столь очевидном для писателя. Поэтому конфликт в «Отцах и детях» имел откровенно драматический характер.

«Отцы и дети». «Отставные люди» и «наследники». В романе оказались лицом к лицу люди 40-х и 60-х годов XIX века.

Именно принадлежность ко времени явилась источником конфликта между Павлом Петровичем Кирсановым и Евгением Базаровым.

1840-е годы были порой дворян-либералов. Тогда понятие «либерал», по словам Тургенева, означало «протест против всего темного и притеснительного, означало уважение к науке и образованию, любовь к поэзии и художеству и, наконец, пуще всего любовь к народу, который, находясь еще под гнетом крепостного бесправия, нуждался в деятельной помощи своих счастливых сыновей». Либерально настроенных людей, исполненных веры в прогресс, гуманность, цивилизацию, нередко называли идеалистами, романтиками. Вообще с 40-ми годами связывают атмосферу высокой духовности в русском обществе. Это время Белинского, Станкевича, Тургенева, братьев Кирсановых.

Подобно Тургеневу, Николай Петрович закончил Петербургский университет и «вышел... кандидатом». Он, как и Тургенев, мог оказаться в Париже, если бы не 1848 год, свидетелем которого, как известно, стал писатель. Как Тургенев, он любит Пушкина, музыку. Словом, это люди одной крови. И Павел Петрович для автора не только воплощение *comme il faut* и олицетворение гвардейско-дворянского идеала, но человек, способный принести свое большое честолюбие и все важные карьерные соображения в жертву всепоглощающей любви-страсти и вместе с потерей любимой женщины утратить всякий смысл существования.

За героями-дворянами в романе Тургенева стоит исторически сформированная культурная традиция, обусловившая вполне определенный тип духовности с его нормами и ценностями,— то, что мы называем дворянским аристократизмом.

В 60-е годы на культурной сцене появляется новая социальная группа — разночинная интеллигенция.

Главной «мишенью» для молодого, напористого поколения разночинцев стало аристократическое дворянство. Они отказались видеть в аристократизме высшую форму тогдашней культуры. Связывая дворянский аристократизм с социальными последствиями крепостнической системы — нищетой и бесправием народа, отсутствием общественных прав человека, разночинцы категорически не принимали всего того, что было ему присуще, вплоть до аристократической манеры одеваться и поведения в обществе. Вот почему так претят тургеневскому Базарову ухоженные ногти, аккуратно выбритый подбородок и «каменные» воротнички Павла Петровича.

Как идейный вызов аристократизму, разночинная молодежь культивировала в себе небрежность и даже неопрятность в одежде. Поэтому длинный балахон с кистями, красные руки, дешевый табак, развязность поведения Базарова — это вполне значимые, идеологически весомые знаки в портрете шестидесятника.



И. С. Тургенев. «Отцы и дети». Базаров.
Худ. Рудаков.

Тургенев с первых страниц романа стремится показать взаимное неприятие старого и нового поколений. Так, Базаров не спешит поприветствовать отца Аркадия: «не сразу» подал ему руку. Павел Петрович же при встрече с гостем вообще руки «не подал и даже положил ее обратно в карман». И кстати сказать, Базаров заметил это.

Обе стороны подчеркнуто невежливы в оценках друг друга. «Этот волосатый?» — таков первый отзыв Павла Кирсанова о Базарове. Не скучится на характеристики и Базаров, называя дядю Аркадия «архаическим явлением», а Николая Петровича «отставным человеком».

Откровенное пренебрежение звучит в вопросе Павла Петровича, обращенном к племяннику: «Ну, а сам господин Базаров собственно что такое?» — как будто речь идет о неодушевленном предмете, а также к Базарову относительно лягушек: «Вы их едите или разводите?» Подчеркнуто неучтиво и поведение Базарова, когда он, зевая, лениво отвечает Павлу Петровичу.

Тургенев, несмотря на то что его обвиняли в пристрастном отношении к героям, старался подняться над готовящейся «схваткой». Он одинаково ироничен в описании деревенского щегольства Павла Кирсанова, всех его фесок, «пестреньких» утренних рубашек, темных английских сюртуков, китайских крас-

ных туфель, лаковых полусапожек, душистых усов и в портретной характеристике «господина нигилиста», с мешком лягушек, в шляпе, обвитой цепким болотным растением, шагающего через клумбы.

В тургеневском романе самоочевидны аристократическая спесь Кирсанова («лекарский сын», а «не робеет») и болезненное самолюбие разночинца («Дрянь, аристократишко»). Словом, Тургенев был готов рассказать о главном конфликте своего времени без предубеждения.

«Что такое Базаров? – Он нигилист». Для самого писателя, одного из «людей сороковых годов», наибольший интерес в споре двух поколений представлял «новый человек» 60-х годов – человек нигилистического сознания.

Чтобы приблизиться к существу исповедуемого героем-нигилистом образа мыслей, обратимся к трем диалогическим сценам романа, раскрывающим основные постулаты нигилистической картины мира.

В первой, происходящей за утренним чаем, принимают участие братья Кирсановы и Аркадий. Именно здесь впервые прозвучало слово «нигилист», не на шутку встревожившее старшее поколение («Как? – спросил Николай Петрович, а Павел Петрович поднял на воздух нож с куском масла на конце лезвия и остался неподвижен»), и обозначилась такая грань нигилистического мировосприятия, как критическое отношение ко всем существующим «авторитетам» и «принципам» («Нигилист – это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип»).

При этом Аркадия, невольного возмутителя спокойствия, больше занимает не смысл того, о чем он говорит, а собственно бунтарский характер произносимых им слов и их ошеломляющее воздействие на отца и дядю. Они же переживают подобное состояние именно от сознания всего услышанного.

Для «людей старого века», к числу которых в разговоре с молодым ниспровергателем основ относит себя Павел Петрович, в таком отвлеченному понятии, как «принцип», заключен вполне конкретный и самодостаточный смысл. Для дворянин-аристократа в «принципе» сосредоточен некий итог культурно-этических завоеваний большого исторического периода. Именно это имеет в виду Павел Петрович, когда настаивает на том, что «без принципов... шагу ступить, дохнуть нельзя». Слова же племянника о неприятии «принципов» означают для него отказ нового поколения от уже существующего опыта, отложенного во времени.

Поэтому в глазах Павла Петровича нигилист – это прежде всего тот, кто «не склоняется» ни перед каким мнением. Однако люди, отказывающиеся от прошлого, обречены «существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве». Таким драмати-

ческим выводом Павел Петрович завершает свой разговор с молодым реформатором.

Вторая сцена, уже с Базаровым, значительно углубляет представление о нигилистическом сознании.

Появление Базарова за утренним столом обусловливает новый виток в развитии предшествующего разговора. Говоря о неизвестности авторитетов, герой заявляет: «Да зачем же я стану их признавать?.. Мне скажут дело, я соглашаюсь, вот и все».

Нетрудно заметить, что базаровская фраза содержит корректировку недавнего высказывания Аркадия о нигилисте, «который не склоняется ни перед какими авторитетами». Базаров, как ни странно, смягчает это высказывание, допуская признание того, что сочтет «делом». Но даже при таком раскладе он остается верен своим убеждениям. Если что-то Базаров и склонен принять, то только лишь пропущенным через собственное «я» («Мне скажут дело, я соглашаюсь...»), т. е. во главу угла ставится исключительно личный опыт, а не то, что выверено временем и является авторитетным.

Две недели спустя, в прямой «схватке» Павла Петровича с «лекарем», Базаров открыто заявит своему оппоненту, что можно обойтись без логики истории, без знаний объективных закономерностей общественного развития. Получается, что нигилисты, опираясь исключительно на личный опыт, сознательно обрекали себя на «существование в пустоте». Разве не об этом свидетельствуют слова Базарова, когда он говорит Павлу Петровичу о теперешней пользе всеобщего отрицания?

Однако всеобщее отрицание тургеневского героя не было стихийным и тем более бесцельным; оно имело конкретное социально-историческое обоснование, обусловленное противостоянием «новых» людей дворянской культурной традиции. Связывая исключительно с нею все тяготы русской жизни (не случайно тургеневский роман открывается картинами предреформенной деревни), демократический герой, естественно, не желает иметь ничего общего с наследием «отцов».

Разговор Базарова и Павла Петровича за утренним столом, демонстративно вяло текущий, запиваемый чаем и сопровождающийся наигранным сонливым состоянием его участников (Базаров то и дело зевает, Павел Петрович время от времени словно погружается в краткий сон), на самом деле исполнен внутреннего напряжения и открытой полемичности. Позиция Базарова в этом разговоре не что иное, как прямой вызов дворянскому культурному опыту. Новое поколение выбирает естественные, а не гуманитарные науки, ценит химиков, а не поэтов, отдает предпочтение делу, ремеслу, пользе, а не отвлеченным ценностям. В числе подобного рода «отвлеченностей» у Базарова значатся «аристократизм, либерализм, прогресс, принципы», которые для человека 60-х годов являются не более чем «бесполезными» словами.

И как противовес дворянским «отвлеченностям» — убежденность героя-демократа в том, что все в окружающей жизни должно поверяться полезной практической деятельностью. Отсюда и безапелляционные, вызывающие суждения Базарова типа: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» или «Рафаэль гроша медного не стоит»... Поведение тургеневского героя, таким образом, во многом обусловливалось социальной заостренностью конфликта.

В сцене «схватки» особенно резко обозначились два диаметрально противоположных общественных сознания — демократическое и либеральное.

В 60-е годы либерализм ассоциировался с консервативной, инертной силой, мешающей общественному прогрессу. В этом отношении Базарова глубоко раздражают рассуждения Павла Петровича об исторической роли английской аристократии, о чувстве собственного достоинства, долге,уважении к личности. Во всем этом он видит сословную спесь и гордыню, упоенность собственной персоной, а главное, прекраснодушные фразы, за которыми не стоит дело, столь необходимое для России («...вы вот уважаете себя и сидите сложа руки; какая ж от этого польза для *bien public*¹? Вы бы не уважали себя и то же бы делали»). Он с презрением относится к разглагольствованиям деревенского щеголя о необходимости знания души русского народа и любви к мужику. Как никто другой, Базаров сознает и слабые стороны народного характера, и степень горя, лежащего на плечах русского мужика. Не потому ли он с такой нетерпимостью относится к наследию прошлого, видя в нем причины бедственного положения страны и ее народа? Базаров — умный и глубокий человек. Его нигилистическое сознание во многом проистекает из присущего ему всеохватного знания русской жизни, в которой есть все: «пошлость», «доктринерство», «недостаток в честных людях», бесконечные толки о «парламентаризме», но нет главного — «дела».

Однако, когда, включившись в спор, Николай Петрович начинает рассуждать относительно созидательной жизнедеятельности нового поколения («Да ведь надо же и строить»), Базаров останавливает его категоричным замечанием: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить». Продолжая «схватку» с Павлом Петровичем, он неожиданно становится угрюмым и раздражительным. «Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространяется перед этим барином».

Но все дело заключается в том, что Базаров вообще-то ни в чем и не «распространяется» перед Павлом Петровичем. Он, скорее, превращается в человека-«эхо», ограничивая себя тем, что в точности воспроизводит фразы и вопросы (только с утвердительной интонацией), принадлежащие Кирсанову: «...и ре-

¹ Общественного блага (*фр.*).

шились сами ни за что серьезно не приниматься», — говорит Павел Петрович. — «И решились ни за что не приниматься...» — «А только ругаться?» — «И ругаться». — «И это называется нигилизмом?» — «И это называется нигилизмом, — повторил опять Базаров, на этот раз с особеною дерзостью», ощущая свою явную уязвимость перед противником в силу собственного драматического положения, когда отсутствует опора в прошлом и когда неясны перспективы будущего.

Наблюдая поведение и состояние обеих сторон, участвующих в конфликтной ситуации «Отцов и детей», приходишь к выводу, что Тургенев стремится показать известную степень правоты каждой из них. В этом проявился усвоенный писателем принцип построения античной трагедии (в частности, «Антигоны» Софокла).

Присутствие «антигоновского» конфликта в «Отцах и детях» давало возможность обнажить множественные перипетии сюжета романа, решаемого Тургеневым с позиции исторической преемственности поколений.

Равные права на достоинства и ошибки «людей старого века» и «наследников» позволили ему поставить перед читателями вопросы, связанные со способностью людей из разных поколений быть наставниками и хранителями, уметь любить новое и упрочивать старое, дорожить уходящим и беречь только зарождающееся, не нарушать связи времен.

Утрачивая в известной степени ощущение этой связи, Павел Петрович не в силах оценить новое поколение, проявить к нему отеческую любовь. Что же касается Базарова, то здесь все более сложно, и прежде всего потому, что для Тургенева это был новый герой, с нигилистическим миропониманием.

Отказавшись от прошлого и не видя пока будущего, Базаров ощущает себя по преимуществу в конкретно-исторической реальности и, будучи человеком дела, вполне выдерживает проверку ею как представитель нового времени. В этом отношении он полная противоположность бездеятельному Павлу Петровичу.

Однако жизнь всеобщая, быткая, отраженная в высших ценностях человеческой души, настигает тургеневского героя и открывается ему в испытании любовью к Анне Сергеевне Одинцовой.

До встречи с Одинцовой Базаров отказывается всерьез рассуждать об «отвлеченностях» — истине, добре, вечности, искусстве, философии. Он принимает и ценит лишь то, что полезно, и считает историю водяного жука интереснее истории человека, верит в то, что не существует ни одной тайны, не подвластной человеческому разуму. И жизнь, до необходимой поры таившая от Базарова всю свою сложность, теперь настигает его и дает почувствовать себя в любовной болезни, заставляет героя приоткрыть завесу души и поразить читателя ее глубиной.

Рефлектирующий нигилист. Любовь открывает многое в самом Базарове. И одновременно она ставит его лицом к лицу с миром, открывает для него этот мир.

Теперь герой воспринимает его не как естествоиспытатель, а внутренним зрением, говоря словами Гамлета, «глазами души». В таком состоянии он перестает быть зависимым от власти идей, становится благодаря собственной духовной мощи для них неуязвимым.

С помощью «другого» зрения Базаров убеждается, что, помимо выбранной цели — отрицания старого жизнеустройства, в жизни человека есть ценности, более важные и необходимые для сохранения и развития самой человеческой жизни. Одна из них — способность видеть и принимать мир неповторимым.

Это открытие явилось для Базарова основанием глубокого духовного кризиса, представившего его уже не «героем цели», а рефлектирующим героем. Чтобы показать такого Базарова, Тургенев проводит его вторично по уже однажды совершенному им в романе пути.

И если в первый раз это была дорога «цели», то во второй — дорога самопознания, дорога духовных прозрений.

Прежнему Базарову был важен «общий интерес» («...ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой»), который распространялся и на мир людей («...у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены... Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других»). Теперь же он рассказывает Аркадию о «той осине», из детства, воспоминания о которой, как оказалось, живы и дороги. Ему хочется, чтобы его воспринимали не как «государство какое или общество», т. е. что-то обезличенное, но в отдельности, выделенности из общего. Больше того, прежде воспринимавший человека как слаженный биологический организм, он неожиданно соглашается с мыслью о том, что «всякий человек — загадка».

Остро сознающий личное «я», рефлектирующий герой Тургенева болезненно переживает конечность своего существования на фоне вечного бытия природы. Прежде такая знакомая и полезная («Природа — не храм, а мастерская, и человек в ней работник»), она начинает вызывать у Базарова глухое раздражение и горькие раздумья о собственной ничтожности и оставленности в огромном мироздании («Узенькое mestечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет...»), о своей случайности в общем потоке времени, где «меня не было и не будет». Он не может смириться с мыслью о том, что человек перед вечностью — это всего лишь «атом», «математическая точка», и потому говорит о жизни как о «бездобразии». В таком состоянии трудно думать о каком-то Филиппе или Сидоре, которые придут после тебя, ушедшего навсегда, тем более посвя-

тить им свою «мгновенную» жизнь («Ну, будет он жить в бедной избе, а из меня лопух рости будет...»).

Неизбытная тоска Базарова от осознания краткости человеческого бытия связана с мироощущением самого Тургенева, «трагической установкой духа» писателя, воспринимающего жизнь «искоркой в мрачном и немом океане Вечности».

В не меньшей степени его угнетала и мысль о полном равнодушии природы, ее неучастии в судьбе человека: «Мне нет до тебя дела,— говорит природа человеку,— я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть» — эти строки из тургеневского очерка «Поездка в Полесье» перекликаются с настроением Базарова. Какой выход есть у человека? Только один. О нем писал Тургенев в «Записках охотника» — раствориться в природе, войти в стихийное течение жизни. Почему мужики спокойно живут в дремучем лесу Полесья, почему их не пугает эта «первобытная, нетронутая сила»? Потому что они в ней, они органично с нею слиты. Жизнь должна течь неслышно, как вода по болотным травам.

Но Тургенев не мог привести своего героя к «жизни безличной»: у автора «Отцов и детей» была другая установка.

По мысли Тургенева, чтобы пережить драматическое осознание своего бренного удела на фоне вечной жизни природы, человек должен, несмотря ни на что, продолжать оставаться личностью, сохранить в себе «высшее напряжение личного начала», быть похожим на птицу, неуклонно летящую вперед. Но только не на ту, с какой сравнивает Базаров Аркадия, стремящегося к «гнезду», к обыкновенному человеческому существованию — покою, уюту, счастью, не на галку.

Подобно Рудину, Базаров — бесприютный скиталец, устремленный к недостижимой цели. И разве не является романтическим этот высокий порыв к недостижимому? Базаров, не любящий внешнего романтизма («романтизм — это значит: рассыряться»), по своей духовной сути, несомненно, романтическая личность.

Путь Базарова к цели — «горькая, терпкая, бобыльная жизнь». Это сознательный, личный выбор героя, выводящий его из числа обыкновенных людей, делающий его избранным. И действительно, так признать конечность своего бытия, как делает это тургеневский Базаров, дано не каждому, но только необыкновенно сильной личности, в которой торжествует свободный дух.

Умирающему Базарову больно сознавать себя «червяком полураздавленным», являть собою «безобразное зрелище». Однако то, что он сумел много достичь на своем пути, успел прикоснуться к абсолютным ценностям человеческого бытия, дает ему силы достойно посмотреть в глаза смерти, достойно дождаться минуты беспамятства.

Больше того, на пороге небытия он может позволить себе обнаружить то, что в нем так долго таилось.

С Анной Сергеевной разговаривает поэт, который, завершая свой земной путь, нашел для себя самый точный образ — «умирающей лампады», чей свет символизировал жизнь Базарова. Всегда презирающий красивую фразу, сейчас он может себе ее позволить: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет».

На пороге смерти тургеневский герой как бы подводит черту и под своими спорами с Павлом Петровичем о том, нужны ли такие, как иронично заметил Кирсанов, «избавители, герои» России. «Я нужен России?» — спрашивает себя Базаров и не стесняется ответить: «Нет, видно, не нужен». Может быть, он это сознавал, еще споря с Павлом Кирсановым? Иначе почему он был так неубедителен и уязвим в ответах на вопросы оппонента о жизненных перспективах тех людей, к которым принадлежал сам?

Словом, ситуация смерти дает тургеневскому герою право быть таким, каким, возможно, он был всегда,— сомневающимся, не боящимся быть слабым, возвышенным, умеющим любить...

Но в том и заключается неповторимость тургеневского Базарова, что через весь роман он пройдет во многом не таким человеком и тем обречет себя на единственно возможную, роковую, трагическую — базаровскую — судьбу.

Однако Тургенев завершил свой роман просветленной картиной тихого сельского кладбища, где упокоилось «страстное, греческое, бунтующее» сердце Базарова. Несмотря на весь драматизм человеческого бытия, Тургенев верил в высший закон гармонии всего сущего. И поэтому цветы на могиле его героя говорили о «вечном примирении и о жизни бесконечной».

Роман «Отцы и дети» в русской критике. «Ну и досталось же ему за Базарова...» — эта фраза Достоевского с необычайной точностью выявляет общую направленность полемики, разыгравшейся вокруг «Отцов и детей». Критика романа сводилась в основном к выяснению правоты или неправоты Тургенева относительно образа главного героя романа и была по преимуществу напряженно-эмоциональной.

В ходе обсуждения тургеневского произведения обнаружилось не только противостояние демократов и либералов, но и разлад внутри демократического лагеря. Так, М. А. Антонович, критик «Современника», считал Базарова «карикатурой» на молодое поколение, а сам роман — скучным и художественно несовершенным. Главная же «заслуга» Тургенева, по мнению автора статьи «Асмодей нашего времени», заключалась в том, что он, изобразив Базарова демоном, разглядев в нем «чудовище с крошечной головкой и гигантским ртом», неприкрыто заявил о своей глубокой неприязни к людям базаровского типа.

Для Д. И. Писарева, критика журнала «Русское слово», Базаров, напротив, стал героем в полном смысле этого слова и

знаменем в литературно-общественной борьбе 60-х годов. Статья Писарева прямо полемизировала со статьей Антоновича, поскольку для ее автора Базаров был не карикатурой, а художественно воплощенной мечтой о могучем деятеле-реформаторе. С помощью Базарова критик обращался к своим единомышленникам, пропагандировал идеи нового поколения. Вместе с тем увлеченность героем Тургенева не позволила Писареву рассмотреть в нем трагическую личность.

Содержание полемики вокруг «Отцов и детей» показало, что Базаров интересовал прежде всего как исторический, эпохальный характер, социальное лицо. Поэтому от Тургенева требовали одного: однозначной оценки «героя времени» — «за Базарова или против». И забывали, что у талантливого художника, как известно, совершенно другая цель — исследовать жизнь, а не выносить ей приговор.

Несомненно, роман Тургенева был «навеян современностью», проблемами русской жизни. Однако при этом, по словам критика Н. Н. Страхова, Тургенев «имел гордую цель во временном указать на вечное». Таковым делала тургеневский роман мысль о непрерывающейся во временном потоке духовной связи людей. Хотя сам Тургенев все чаще переставал ощущать эту связь в самом себе.

* «...Дым, шептал он, дым...» Все ощутимее становится несовпадение позиции Тургенева и близкого ему круга людей — Толстого, Достоевского, Тютчева, Фета, Герцена — во взглядах на исторические перспективы России. Убежденный западник, Тургенев вместе с тем считал противопоставление Запада и России крайне надуманным. Он больше склонялся к отысканию их объединяющего начала и видел его в упрочении цивилизационных основ жизни. В этом смысле ему был очень близок и дорог герой романа «Дым» Потугин, верящий единственно в цивилизацию.

Однако то, что происходило в русском обществе, не укрепляло веры писателя в историческое поступательное движение, которое он связывал главным образом с культурным, «образованным классом» России. На деле Тургенев был свидетелем уже необратимого раскола в обществе, непрекращающихся межпартийных распри. Переживая крах либеральных иллюзий, он ощущал внутреннее отторжение от текущей русской действительности. Поэтому Тургенев все реже бывает в России, обосновываясь на постоянную жизнь подле семейства Виардо в Баден-Бадене.

Но и за границей события на родине не отпускают Тургенева. Он тяжело пережил закрытие «Современника» в период политического террора в обществе, сомневался в действенности предполагаемых многочисленных реформ русской жизни. Общая духовная подавленность Тургенева в этот период перерастает в глубокий внутренний кризис, когда само земное су-

ществование кажется ему лишенным смысла. «Темное» состояние тургеневского мироощущения отражают «Призраки» и «Довольно» — произведения середины 60-х годов.

В письмах этой поры звучит настойчивая мысль: с творческой работой пора кончать («Моя песенка спета...»).

С Россией, с литературой, с жизнью — разлад! Вот когда у Тургенева возникает образ дыма, и Литвинов, герой его нового романа, вслед за автором будет горько шептать: «Дым, дым...» И дымом ему покажется «все, собственная жизнь, русская жизнь,— все людское, особенно все русское».

Даже будучи глубоко разочарованным в окружающем мире, Тургенев не переставал думать о России, о трагически напряженной эпохе 60-х годов.

Роман «Дым» получился жестким, с ярко выраженным сатирическим началом в лице баденских генералов, направленным против правительственныех кругов и русской революционной эмиграции — кружка Губарева и самой «губаревшины», с драматическим ощущением неясности русского пути в мировой истории, безрезультатных «потуг» в его обретении.

В новом романе отсутствовал тургеневский «герой цели». Литвинов стремится посвятить себя скромной и тихой хозяйственной деятельности в одном из отдаленных уголков России. Для этого он учится за границей агрономии и технологии, «учится с азбуки».

Глазами Литвинова мы видим бесцельно шатающихся по за границам «пустейших» Бамбаевых, речистых Ворошиловых, зудоребящих Биндасовых, «мало знающих и бездарных» Пищалкиных и прочих, в общем гаме и сигаретном дыме усердно надсаживающих грудь в спорах о будущих судьбах России. Они объединены вокруг своей «матки» — Губарева, «лобастого, губастого, бородастого» вождя, призывающего учеников «слиться с народом». В конце романа этот поборник народных прав предстанет перед Литвиновым в ином, истинном обличье — грубым, жестокосердым помешиком, обращающимся с крыльца почтовой избы с прямо противоположными баденским призывами «бить» «мужичье поганое», «по мордам бить».

В необычной для Тургенева памфлетной форме выписан групповой портрет русских генералов на пикнике. Кроме Ратмирова, ни у одного из них нет имени. Они названы так, какими их видит Литвинов: «раздражительный генерал», «снисходительный генерал», «тучный генерал»... И в этом состоит единственное их отличие друг от друга.

Все же остальное у них общее — сановное чванство, презрительное отношение к народу, политическое ретроградство, поощрение дисциплины в обществе — то, что составляет «лицо» правящей верхушки русского общества.

Находясь в компании русских за границей, Литвинов постоянно испытывает состояние, подобное пребыванию в задымлен-

ном пространстве: «глубоко вдыхает свежий воздух» после разговора с генералами, побыв в одной комнате с губаревцами, не может долго избавиться от ощущения, точно ему «копоти в голову напустили».

Атмосфера дыма, сопутствующая русским за границей, вызывает в нашей памяти грибоедовскую формулу — «дым отечества». Только у Тургенева она играет отрицательную роль: в Баден-Бадене «дым отечества» обладает удушающим, мучительным воздействием.

Образ дыма становится сквозным в тургеневском романе и связан не только с его сатирическими мотивами, но и с любовной темой.

Для Литвинова связь с Ириной также дым, одурманивающий героя. Их чувство разрушительно для них обоих: это любовь-беда, любовь-болезнь. Встретившись с Ириной, Литвинов как будто попал в «завесу», «заблудился» в самом себе, потерял все для себя дорогое, остался ни с чем.

Он возвращается в Россию больным от баденского «дыма» и «дыма» любви. Но родина, труд его, как и Лаврецкого, возвращают. А выздоравливающая душа возвращает любовь и прощение близких ему людей.

«Дым» Тургенева встретил почти всеобщее неприятие. У каждой из общественных сил России — и революционной, и консервативной — в романе нашелся объект для недовольства. Не был разделен современниками и всеобъемлющий тургеневский пессимизм, отраженный в «Дыме».

«От Франции и до страны метели...» Так писал И. Северянин о пути, который неоднократно проделывал Тургенев в последнее десятилетие своей жизни. В 1872 году семейством Виардо был куплен Буживаль, небольшое имение на берегу Сены, близ Парижа. Здесь жили летом, зимой перебирались в Париж.

Во Франции Тургенева принимали как великого русского писателя. Дружбой с ним гордились. Его знали все крупнейшие французские писатели: Жорж Санд, Сент-Бёв, Готье, Золя, Доде, Мопассан, братья Гонкуры... Но особенно теплые отношения связывали Тургенева с Флобером. Писатель признавался, что за всю жизнь у него было всего два близких друга: Белинский и Флобер.

Тургенев достойно представлялся в Европе от имени всей русской культуры. Его называли «российским послом в Париже». И действительно, то, что сделал Тургенев для пропаганды русской литературы на Западе, не сделал никто. Благодаря ему взошла звезда мировой славы для многих русских писателей. В Париже он организовал Русскую библиотеку, устраивал выставки русских живописцев и был даже почётным председателем парижского общества русских художников.

В последние годы жизни ему нечасто приходилось бывать в России. Но он всегда стремился туда, потому что знал, что,

как писатель, он жив только связью с родной землей. Правда, приезды Тургенева по времени становились все короче. Тем не менее он успевал замечать важные общественные перемены в стране. Из таких наблюдений и родился его последний роман с очень характерным названием «**Новь**», в котором отразилось новое явление в жизни России 70-х годов — хождение интеллигентии в народ. О самом народническом движении Тургенев знал не понаслышке. Он был знаком с идеологом народничества П. Лавровым.

У Тургенева еще в «Дыме» «лобастый» вожак Губарев призывал к сближению с народом. И хотя в «Нови» нет места губаревскому лицемерию, но скептическое отношение писателя к самой идее «сближения» осталось.

О несостоятельности народнической идеи, которой искренне пытается служить Нежданов, говорит его фамилия — не ждали и не ждут подобных ему в народной среде. В конце пути герой приходит к незамысловатому выводу: «Я не умел оправдаться...» Один из персонажей романа в разговоре о Нежданове скажет об этом же: «Чудесный был человек! Только не в свою колею попал!..»

Чужая «колея» обрекает героя на сиротство среди людей. Даже Марианна не в состоянии понять юношу, так как она жертвенно служит идее.

Не веря в Неждановых — интеллигентов-сеятелей, Тургенев предвидит другой путь изменения народной судьбы — путь Соломиных — не «героев-жертвенных», а обыкновенных («серых», «одноцветных»), «крепких», «народных» людей.

В отличие от революционеров, Соломин склоняется к постепенным преобразованиям общества. Сочувствуя народнической идее, он был убежден, что того народа, о котором говорят Нежданов и Марианна, еще нет. Народ «долго готовить надо — да и не так и не тому...» — такова позиция Соломина. И говорил он по сравнению с революционерами «замечательно мало», зато организовал фабрику на артельных началах, школу, «больницу маленькую», библиотеку построил. «Этот дела своего не оставит!» — замечание Паклина о Соломине является исчерпывающей характеристикой нового типа общественного деятеля, с которым Тургенев связывал большие надежды и которого всем сердцем желал России.

В начале 1879 года Тургенев сначала приезжает в Москву по делам о наследстве (скончался брат Николай), затем отправляется в Петербург.

Этот приезд на родину неожиданно для самого писателя вылился в его восторженное чествование. Всюду, где бы ни появлялся Тургенев — на литературных встречах и чтениях, спектаклях, обедах, его ждали «ovationи нескончаемые». Россия приветствовала своего великого писателя.

В 1880 году Тургенев приезжает вновь — на открытие в Москве памятника Пушкину. Он выступил с речью и был принят восторженно. Еще одно свидание с родиной — в 1881 году — стало для Тургенева последним.

В это же время журнал «Вестник Европы» опубликует «Песнь торжествующей любви», произведение, которое может быть поставлено в один ряд с так называемыми «тайственными повестями» Тургенева («Сон», «Клара Милич» и др.).

Тургенева всегда притягивали загадочные и странные истории, его интересовали вопросы, связанные с оккультизмом (тайным, скрытым), с тем, что стоит вне научного понимания. И прежде всего это касалось проблемы смерти, судьбы. Как глубокий художник, он не мог пройти мимо высшего, вечного в человеческой жизни.

К высшему, вечному Тургенев относил и любовь, ее непредодолимую, драматически прекрасную власть над человеком, которая наполняет все его существование, не оставляя даже после смерти. Почему так происходит, Тургенев не стремится объяснить, наоборот, он оставляет эту загадку непроясненной, считая, как отмечает исследователь творчества писателя А. Б. Муратов, «безотчетность проявления любовного чувства одной из несомненных закономерностей жизни». Сама же любовь выступала в тургеневской «Песни...» символом самоутверждающей, торжествующей Жизни. И такое ощущение любви помогало тяжело больному Тургеневу находить в себе силы жить.

Неизлечимая болезнь — рак спинного мозга — дала о себе знать в апреле 1882 года и немного спустя приковала Тургенева к постели. Сделать несколько шагов становилось мучительно трудно. И все-таки он продолжает достойно жить, смирившись со своим состоянием. Когда физически возможно, пишет, и прежде всего стихотворения в прозе. Их называют лебединой песней Тургенева.

Стихотворения в прозе — особый жанр, его родоначальник — французский романтик Алоизиус Берtran. Одна из характерных особенностей этого жанра — глубочайший лиризм. Бесспорные жанровые признаки — миниатюрность формы, содержательная и синтаксическая замкнутость произведения.

Со страниц стихотворений в прозе перед читателем представлял мудрый, завершивший свою жизнь человек. Тургенев в стихотворениях в прозе необыкновенно трагичен, но находит себе опору в красоте, в воспоминаниях молодости, любви, вере в будущее России. Таким образом, подводя драматические итоги своей судьбы, он вместе с тем благословлял жизнь, прекраснее которой для него ничего не было.

Тургенева похоронили, как он завещал, на Волковом кладбище в Петербурге, подле В. Г. Белинского.

Романтизм, реализм, западничество, западник-либерал, очерк, очерковый цикл, нигилизм, «тургеневская девушка», стихотворение в прозе, «тайная повесть».

Вопросы и задания

- Используя дополнительную биографическую литературу, подготовьте сообщение о детских годах И. С. Тургенева.
- Чем стали для Тургенева годы, проведенные в берлинском университете? Какую роль в его судьбе сыграл В. Г. Белинский?
- Почему романы Тургенева можно расценить как нравственно-философские?
- * Почему тургеневский психологизм называют тайным?
- Как понимает Тургенев проблему преемственности поколений?
- В чем заключается существо позиций Базарова (духовная «свобода») и Павла Петровича («принципы»)?
- Три испытания героя-нигилиста: родительским домом, любовью, смертью. Каким предстает в свете этих испытаний Базаров?
- Подготовьте доклады на темы: «Визит к “герцогине”», «Базаров и Одинцова», «Родительский дом Базарова» (на выбор).
- Почему мы можем назвать Базарова рефлектирующим героем? Охарактеризуйте смысл базаровского духовного кризиса. Что обуславливает базаровскую судьбу?
- Как Тургенев ставит и решает проблему «человек и природа» в романе «Отцы и дети»?
- * Чем обусловлен духовный кризис Тургенева середины 1860-х годов?
- * Каковы жанровые приметы стихотворений в прозе? Каково место стихотворений в прозе в творческом наследии Тургенева?

Методика чтения

Проблема преемственности поколений в романе «Отцы и дети».

Содержание и особенности развития конфликта в романе «Отцы и дети».

Базаров и его мнимые единомышленники (по роману «Отцы и дети»).

Базаров перед лицом любви и смерти.

В чем состоит жанровое своеобразие романа «Отцы и дети»?

Какова позиция автора по отношению к базаровским «отрицаниям» и каковы формы и способы их художественного опровержения?

* Тематика рефератов

Тургенев и Франция.

Драматургия И. С. Тургенева.

И. С. Тургенев-поэт.

* Тематика исследовательских работ

Философская проблематика романа «Отцы и дети».

Проблема «лишнего человека» в романе «Рудин».

Художественная деталь в тургеневских романах.

Пейзажи И. С. Тургенева и их место в структуре художественного повествования.

Своеобразие «народных портретов» в «Записках охотника».

Роль финалов в романах И. С. Тургенева.

Литература

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

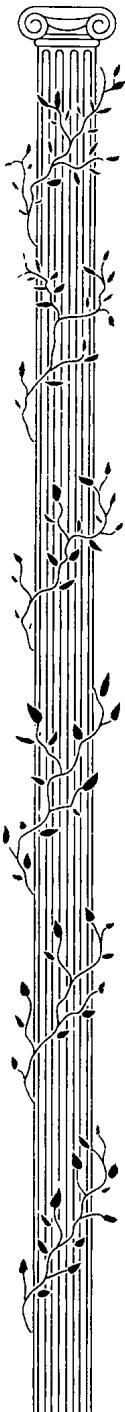
Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм//Бялый Г. А. Русский реализм: От Тургенева к Чехову.— Л., 1990.

Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети».— М., 1982.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева.— Л., 1975.

Муратов А. Б. Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы).— Л., 1985.

Топоров В. Н. Странный Тургенев.— М., 1998.



Лев Николаевич ТОЛСТОЙ

(1828–1910)

«Жизнь человеческая есть художественное произведение, потому что действует на других людей...» Перед каждым, кто стремится осмысливать значение жизни и творчества Толстого — этого «самого сложного человека XIX столетия» (М. Горький), неизбежно встает вопрос: как согласовать любые возможные определения с собственным представлением Толстого о человеке, с тем, что художественно воплощено в творческом методе писателя? Нельзя не заметить противоречий (Толстой и не стремился примирить их между собой) в его суждениях о том, можно ли запечатлеть и можно ли оценить жизнь словом.

Толстой всегда словно бы видел перед собой два несходящихся, но и невозможных друг без друга полюса, две правды: правду каждого отдельного мгновения жизни, в данный момент переживаемого человеком, и правду общую, вневременную, диктуемую «нравственным законом». Следствия первой Толстой условно именовал «мелочностью», результаты второй называл «генерализацией».

Психологический реализм

То, что не соединялось в сознании, в теории жизни, во всей полноте постигалось ее художественным исследованием, производимым средствами

психологического реализма — метода, который Толстой новаторски разрабатывал в прозе второй половины XIX века наряду с Ф. М. Достоевским.

Всю жизнь писатель пребывал в поиске единства художественного познания человека: в его «текучести» («люди как реки») и в его соответствии вечным началам жизни («искусство — одно из средств различия доброго и злого»). В этом человеческая и одновременно творческая цельность писателя, который оставался неизменным, будучи при том «человеком, постоянно растущим душою» (Н. Н. Страхов). Размышления Толстого 1880—1890-х годов не случайно перекликаются с тем, о чем он думал в начале 1850-х годов, при самом вхождении в литературу, — ими образован четко обозначенный круг: «...познав любовью к себе себя, познать потом любовью к другим существам эти существа; перенестись мыслью в другого человека, животное, растение, камень даже. Этим способом понимаешь изнутри и образуешь весь мир, как мы знаем его. Этот способ есть то, что называют поэтическим даром, это же есть любовь».

Истоки. Ранняя склонность Толстого к самоанализу, целью которого было в конечном счете творческое «восстановление нарушенного... единения между существами», во многом обуславливала ранним сиротством писателя — необходимостью самостоятельно решать серьезные, сущностно важные вопросы жизни. Но Толстой всегда поддерживал в себе чувство родовой памяти: оно способствовало сохранению нравственных и в широком смысле исторических ориентиров.

Для Толстого было немаловажно, что в нем пересеклось продолжение двух знатных дворянских родов: со стороны отца — графов Толстых, получивших титул во времена Петра Великого; со стороны матери — князей Волконских, которые вели свой род еще «от Рюрика». В героях Толстого, рассыпанных по разным произведениям, узнаваемы черты представителей всех поколений его семьи: дедушек, бабушек, отца, матери, братьев, сестры.

Толстой не переставал общаться с ними, воскрешая их художественно. В «Детстве» мы встречаем «папа», в «Войне и мире» — Николая Ростова, в которых писатель внес что-то от облика отца. Николай Ильич Толстой, участник войны 1812 года, дослужившийся до чина подполковника, пережил плен, прибытие русских войск встретил в Париже. После войны пытался поправить сильно запущенные дела семьи, женился на немолодой уже, богатой девушке, что помогло наладить расстроенное вконец хозяйство. Как полагал писатель, брак его родителей, уже зрелых людей, был действительно счастливым. У Толстых родились четыре сына и дочь. Лев Николаевич был младшим из сыновей, его любовь распространялась на всех, кто жил в имении Толстых — Ясной Поляне, ставшем впоследствии духовным средоточием жизни великого писателя.

Мать Толстого. Толстой писал в «Воспоминаниях»: «Замужняя, очень короткая жизнь моей матери была счастливая и хорошая. Жизнь эта была очень полна и украшена любовью всех к ней и ее ко всем, жившим с нею». В особенности нежно Мария Николаевна относилась к детям, постоянно вела дневник их поведения. Она была образована, очень добра, скромна, обладала изящным художественным вкусом. В этих чертах и отдельных обстоятельствах ее жизни есть определенное сходство с матерью из «Детства» и княжной Марьей Болконской из «Войны и мира». Лев Николаевич лишился матери, когда ему не было и двух лет, и, не зная ее (в доме не сохранилось ни одного портрета), очень дорожил своим идеальным представлением о ней. В возрасте восьмидесяти лет Толстой записал в дневнике: «Не могу без слез говорить о моей матери». Отец писателя умер, когда мальчику еще не исполнилось и девяти.

Опека родных. С этого времени начинается жизнь Толстого под опекой родных, из которых особенно близкой стала тетушка Т. А. Ергольская. Толстой живет то в Москве, то в Ясной Поляне, получает начальное домашнее образование. Его братья обучаются в Казанском университете, куда по семейной традиции должен поступать и юноша Толстой. С 1844 года он зачислен на факультет восточных языков, в следующем году переведен на юридический.

Лето 1845 года стало целой эпохой в жизни молодого Толстого. Это время особенного увлечения философией — философией не книжной, но своей, изобретенной «для собственного употребления». Уже здесь прослеживается взаимодействие «генерализации» и «мелочности»: в одной из двух тетрадей, заведенных Толстым, излагаются теоретические основы новой философии, в другой — даются практические правила приложения теории к действительности. Стремление достичь между ними полного соответствия навеяно идеями французского философа XVIII века Ж.-Ж. Руссо, в особенности его книгой «Исповедь», поразившей Толстого «презрением к людской лжи и любовью к правде». Позднее в одной из педагогических статей Толстой скажет о том, что послужило нравственно-философской предпосылкой его обращения к теме детства: «Во всех веках и у всех людей ребенок представляется образцом невинности, безгрешности, добра, правды и красоты. Человек рождается совершенным, есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, остается твердым и истинным».

Университетская наука мало занимает Толстого. Его живой интерес к истории развития человечества встречается с оторванным от жизни обучением, господствующим в университете. Сохранилось предание, что его уже тогда интересовали морально-психологические истоки поведения власти имущих, а не их действия сами по себе, не внешняя, парадная сторона поступков. Но именно «истории людей» Толстой и не нашел в нау-

ке, вменяемой университетской системой образования. В 1847 году Лев Николаевич оставил университет, переключив внимание на прямо противоположную учебной практическую сферу деятельности — сферу хозяйствования. Все попытки молодого помещика стать другом своих крестьян наталкиваются на их недоверие, воспитанное веками,— впоследствии это приведет Толстого к выводу о «невозможности жизни правильной помещика образованного нашего века с рабством».

Праздность молодого Толстого была обманчивой — в нем совершилась колоссальная внутренняя работа, лишь отчасти отражаемая внешней стороной жизни. Она выглядит беспорядочной: прерываются сдаваемые экстерном экзамены в Петербургском университете; их сменяет также вскоре отклоненный проект поступления на военную службу; то усиливается, то ослабевает увлечение школьной педагогической деятельностью.

Летом 1849 года Толстой возвращается в Ясную Поляну, где открывает школу для крестьянских детей. Внутренняя работа в нем отмечена поиском высшей жизненной цели, предполагающей моральное развитие собственной личности. Она обязана преодолеть не только объективные препятствия, но и духовное несовершенство самой себя. Дневник, начатый будущим писателем в 1847 году, получит значение нравственного самоотчета, которым молодой Толстой будет заниматься изо дня в день. На его основе возникает замысел рассказа «История вчерашнего дня» (март 1851 года) — первого литературного опыта Толстого, оставшегося неоконченным, но ставшего, по выражению ученого-толстоведа Б. М. Эйхенбаума, «своего рода зачетным сочинением по «диалектике души». Уже в этом произведении намечен принцип изображения действительности, который станет определяющим для всего раннего творчества писателя: незначительность внешних происшествий подчеркивает их несоизмеримость с внутренней значимостью происходящего, мотивированной сферой осознанного и подсознательного, постигнутого интуицией. Поэтому цель «рассказать задушевную сторону жизни одного дня» оборачивается выводом, что на такую книгу «не достало бы чернил на свете и не хватило бы типографщиков ее напечатать».

В этом же году происходят два важных события во внешней и внутренней жизни Толстого: вслед за братом Николаем он едет на Кавказ, где вскоре поступает на военную службу; начинается активная работа над повестью «Детство», которая задумывалась как первая часть большого произведения «Четыре эпохи развития».

«Интересно было бы описать ход своего морального развития...» Первое произведение по замыслу писателя должно было стать «полезной и доброй книгой» — «поучительной», но не «догматической», то есть не предписывающей человеку прямо, каким ему нужно быть, чтобы достичь вершин доброде-

тели. Толстой избрал форму автобиографии, но при этом сам сознавал, насколько она условна. Факты собственной жизни, что вообще характерно для больших художников, мыслились им в качестве опорного материала, важного не столько в буквальном смысле, сколько в качестве содержательного источника повествования, где главная роль предназначалась духовным факторам.

Начало работы над трилогией. Особенности творческого метода. Посылая в «Современник» законченную на Кавказе повесть «Детство», Толстой надеялся, что его замысел создать «произведение души» будет точно понят. Неудивительно поэто-му, что он испытал возмущение, увидев свою повесть опубликованной под другим названием: «История моего детства». «Кому какое дело до истории *моего* детства?» — писал Толстой Некрасову. И все же Некрасов первым приветствовал его талант, отметив не только аналитическую зоркость, но и лирическое чувство.

Чтобы осуществить задуманное, Толстому пришлось создать сложноорганизованное повествование, где главный герой — Николенька Иртеньев — является одновременно в двух обликах. Первый соотносится с непосредственно, сиюминутно пережива-емым настоящим, каждое мгновение которого запечатлено в конкретных ситуациях, увиденных глазами ребенка, осущест-вившихся при прямом его участии. Второй облик героя оста-ется за рамками повествования, словно бы перешагнув из не-го в действительность — в ту ее эпоху, которая близка самому писателю уже поздней, зрелой поры жизни. Это тот же Ир-теньев, но уже переживший воссоздаваемые им теперь «эпохи развития», обогативший себя не только житейским, но и духовным опытом.

Если первый облик героя раскрывается через его внутренне-ние монологи, через нередко эмоциональные, живые впечатле-ния и наблюдения, то второй лишь изредка обнаруживает себя суждениями или замечаниями с позиции взрослого че-ловека. Сравним в первой повести мысли десятилетнего Нико-леньки об учителе Карле Иваныче: «Положим... я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Во-лодиной постели? вон их сколько!..» — с репликами уже давно вышедшего из эпохи детства и обозревающего ее со стороны че-ловека: «Как теперь, вижу я перед собой длинную фигуру в ватном халате и в красной шапочке...» На пересечении точек зрения Николеньки-ребенка и Николеньки-взрослого, на их естественном сближении и, еще более, противопоставлении строится весь рассказ о моральном развитии героя, в котором «генерализация» и «мелочность» находятся в постоянном взаимопроникновении.

Через мелочные подробности освещено то, что особенно важно или памятно Николеньке-взрослому, что оставил отпе-

чаток в его судьбе: «Много воды утекло с тех пор... даже и странник Гриша давно окончил свое последнее странствование, но впечатление, которое он произвел на меня, и чувство, которое возбудил, никогда не умрут в моей памяти...» В свою очередь, «генерализуется» то, что знаменует эпохи, вехи морального развития. Высокая степень обобщения заключена в основополагающих главах каждой части: «Детство», «Отрочество», «Юность».

«Детство», «Отрочество», «Юность». Один из важнейших для молодого Толстого вопросов — вопрос о соотношении социального и общечеловеческого — определяет характер ключевых эпизодов повествования. Образ крепостной женщины Натальи Савищны («Детство»), которая вынужнила мать Николеньки, продолжает заботиться о ее детях, ведет хозяйство в доме и отказывается от предложенной вольной, необходим, чтобы с позиции взрослого проанализировать, как сталкиваются в Николеньке-ребенке противоречивые побуждения: природные проявления любви и благодарности и социально воспитанное чувство превосходства «барчука» перед «просто Натальей», человеком иного, низшего круга.

В «Отрочестве» главы «Гроза» и «Новый взгляд» символизируют перелом в сознании Николеньки новой эпохи жизни: наперекор естественному чувству он вынужден признать, что в его отношениях с подругой детства, дочерью гувернантки Катенькой, определяющим неизбежно станет принцип: «Вы богаты — мы бедны». В «Юности» слова извозчика, которому (не без желания показаться «с выгодной стороны») Николенька пытается рассказать о том, какие «прекрасные чувства» заставили его вторично отправиться на исповедь, звучат как трезвая, охлаждающая правда: «А что, барин, ваше дело господское».

Принятые обществом понятия способны отразиться даже на проявлении ребенком истинного, сокровенного чувства. В главе «Горе», ключевой в повести «Детство», где потрясенный смертью матери Николенька сначала стоит в забвении у ее одра, а затем, чтобы дьячок не принял его «за бесчувственного мальчика», начинает креститься, кланяться и плакать, звучит горькое слово Иртеньева-взрослого, судящего себя и предрассудки своего круга: «Вспоминая теперь свои впечатления, я нахожу, что только одна эта минута самозабвения была настоящим горем. Прежде и после погребения я плакал, но мне совестно вспомнить эту грусть, потому что к ней всегда примешивалось какое-нибудь самолюбивое чувство...»

Знаменательно звучит название завершающей главы «Юности» и произведения в целом: «Я проваливаюсь». «Проваливается» вся «господская» философия Николеньки, которая основывается на принципах человека *comme il faut*; «проводивает» его тщеславное желание нравиться прежде всего другим

и среди них — людям высшего круга. Николенька «проводила» переводной экзамен в университете, в то время как его успешно выдерживают сокурсники-разночинцы, в которых он презирал «обгрызанные ногти» и манеры поведения, не принятые в аристократическом обществе.

Но провал ложных представлений в финале вселяет надежду, что возобладает лучшее, отличающее эпоху юности. Этой надежды преисполнен и герой трилогии, создававшейся с 1851 по 1856 год. Последняя часть, «Молодость», осталась ненаписанной и отчасти воплотилась в самостоятельном рассказе «Утро помещика».

«Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете?..» Одновременно с работой над трилогией Толстой создавал на Кавказе военные рассказы, которые образовали отдельный цикл: **«Набег»**, **«Рубка леса»**, **«Из кавказских воспоминаний. Разжалованный»**. Среди них особенно примечателен **«Набег»**, где впервые со всей очевидностью обозначился отрицательный взгляд Толстого на войну вообще. Завоевание Россией Кавказа интересует писателя в первую очередь как этическая и психологическая проблема. Если трилогия задумывалась как «роман человека умного, чувствительного и заблудившегося», то военные рассказы переносят тот же образ мировосприятия на область войны: теперь «заблуждение» связано с тем, что, вовлекаясь в войну, человек видит в ней лишь одну ее блестящую, парадную сторону — проявления героизма и храбости, славу и почести. Однаковым заблуждением заражены и поручик Розенкранц, который был «тщеславен в высшей степени» и слыл «отчаянным храбрецом», и юный прaporщик Аланин, который рвется в бой и даже нарушает приказ, так как его переполняет желание во что бы то ни стало «броситься на ура», а «черные глаза» блестят восторгом отваги.

Нравственную меру вещей в условиях войны воплощает капитан Хлопов, чем-то напоминающий лермонтовского Максима Максимича, — прямой предшественник рядовых офицеров Тушина и Тимохина в **«Войне и мире»**. Волонтер, от лица которого ведется рассказ, именно у Хлопова учится нормальному,естественному взгляду на войну — как на неизбежное, по-видимому, но страшное и ненужное дело. Как человек, по духу близкий народу, Хлопов один из всех в рассказе безыскусственно значителен, верен себе, лишен оглядки на других. Поэтому вопрос о храбрости для него прост и ясен: «Храбрый тот, который ведет себя как следует».

В серии кавказских военных рассказов точка зрения на себя и действительность столь же важна, как и в автобиографической трилогии. **«Детскость»** взгляда получает значение этически всеобщее: она изначально свойственна простым людям и глубоко скрыта под искусственными наслоениями в жизни цивилизованного общества. Но детский, неискушенный взгляд на

вещи может вернуться, полагает писатель, обнажая суть явлений и раскрывая их настоящий смысл.

«Увидите войну в настоящем ее выражении – в крови, в страданиях, в смерти...» В 1854 году Толстой попросил перевести его в Крымскую армию в связи с начавшейся Русско-турецкой войной и осадой Севастополя. Больше года он находился в центре военных действий: полтора месяца командовал батареей в самом опасном месте обороны – на четвертом бастionе, написал записку в правительство о положении солдат, превращенных в «угнетенных рабов», создал проект журнала «Солдатский вестник», сложил песню про сражение на реке Черной «Как четвертого числа...».

«Севастопольские рассказы». В 1854–1856 годах был создан цикл под общим названием «Севастопольские рассказы», состоящий из трех произведений, соответствующих разным периодам обороны Севастополя: **«Севастополь в декабре месяце»**, **«Севастополь в мае»**, **«Севастополь в августе 1855 года»**. Война воспринимается Толстым как часть истории России, и автор сам мыслит себя ее участником. Поэтому во всех трех рассказах преобладающий ракурс изображения «генерализующий», обобщающий. Примечательно, что, завершая первый рассказ, Толстой говорит об «эпопее Севастополя, которой героем был народ русский». Эпопея по своей природе исключает «мелочность», «подробности чувства», и писатель явственно подчеркивает это уже в самом начале цикла, создавая панораму Севастополя и выписывая коллективный образ его защитников.

«Севастополь в декабре месяце». Рассказ является своеобразным «путеводителем» по осажденному городу. Это особенно подчеркивается редкой в повествовании формой личного местоимения «вы» в определении лица, от которого ведется рассказ. «Вы» – это и повествователь, и присоединившийся к нему читатель: «Вы подходите к пристани...», «Вы отчалили от берега...», «...Вы видите будничных людей, спокойно занятых будничным делом».

Форма «вы» словно объединяет вокруг Севастополя русскую нацию, создает ощущение единства и единой точки зрения на смысл и исход войны.

Особенность Севастопольской обороны – именно в коллективности переживания, в общем моральном пафосе. Здесь, несомненно, уже запечатлен дух величия, который воссоздаст писатель десятилетие спустя, обратившись в романе-эпопее «Война и мир» к теме Отечественной войны 1812 года.

Подлинно велик тот, кто в наибольшей мере сливается с духом надличностного героизма, кто способен испытать «стыдливость перед собственным достоинством». Нравственно не искаженный взгляд на войну поверяется высокой ценностью подвига – не «из-за креста, из-за названия, из угрозы», а только ради Отечества.

Восславляя героизм, писатель не может удержаться от осуждения войны, как таковой: «...увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строем, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а увидите войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

«Севастополь в мае». Общая, постигаемая на войне за Родину правда становится главным героем второго севастопольского рассказа, о чем заявлено в его финале.

Но обобщающий, «генерализующий» финал является следствием «диалектического» (Н. Г. Чернышевский) исследования тончайших движений души человека на войне. Толстой сосредоточивает внимание на лицах обосабленного «аристократического» круга, показывая, как естественное приобщение к патриотическим целям войны не совпадает с эгоистическими, «тщеславными» целями, обусловленными средой и воспитанием. В данном случае писатель акцентирует не общее, а неповторимо индивидуальное, конкретное — лишь оно способно придать убедительность и реальную значимость моральным истинам.

Противоречие побуждений и поступков, предрассудков и природной, Богом данной нравственности — вот что является предметом анализа Толстого, только с его помощью он считает возможным в конце концов постичь истину. Поэтому закономерно, что избалованный «аристократ» князь Гальцин оказывается способным испытать «ужасный стыд» за себя, вдруг ощущив собственную неправоту перед безмолвно выносящими свои страдания солдатами.

Как ни постыдны отдельные побуждения офицеров, прибывших в Севастополь, они отступают перед прорывающимся сквозь все сословные преграды нравственным чувством — самоуважения и любви к Отечеству. Этим в конечном счете снимаются все психологические, а отчасти и этические различия. На взгляд автора, есть одна великая правда — о ней он и говорит, завершая рассказ: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души... и который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда».

«Севастополь в августе 1855 года». Третий, последний рассказ севастопольского цикла является и наиболее завершенным по форме, тяготея к новелле. Его сюжет связан с высокой самоотверженностью двух офицеров, братьев Козельцовых, принявших гибель вместе с городом, который героически встретил свое падение. Семнадцатилетний Володя Козельцов приезжает в Севастополь в самые последние дни его осады: «...главное, я затем просился, что все-таки как-то совестно жить в Петербурге, когда тут умирают за Отечество». Ни Володя, этот «приятно-хорошенький мальчик», ни его старший брат Михаил, который «из чести служит», не должны были принять на себя все

ужасы войны, тем более что итог ее вскоре будет хладнокровно обсуждаться дипломатами. Но «детская, запуганная, ограниченная душа» Володи «вдруг возмужала, просветлела» перед смертью, «увидала новые, обширные, светлые горизонты». Козельцов-старший, умирая, с «отрадным чувством» думает, что «хорошо исполнил свой долг... и ни в чем не может упрекнуть себя». Обыкновенные в обычной жизни, эти люди встречают смерть без страха, свободные от унижающего, порабощающего его воздействия.

«Генерализация» достигает здесь степени высокой трагедии и возвышающей душу правды. Правда эта была прочувствована самим писателем, участвовавшим в последней защите Севастополя: «На дне души каждого лежит та благородная искра, которая сделает из него героя...»

«Одно средство не провалиться — это идти не останавливаясь...» Вторая половина 1850-х и начало 1860-х годов — время движения Толстого в разных жизненных и творческих направлениях.

Возвратившись из Севастополя известным писателем, Толстой сближается с петербургскими литераторами — И. С. Тургеневым, Н. А. Некрасовым, А. Н. Островским, И. А. Gonчаровым, А. В. Дружининым, А. А. Фетом. На недолгое время его захватывает устремление найти спокойствие души в «мире моральном», изолированном от «скверной» действительности, в области «чистого искусства». Но настроения эти оказываются непрочными, что наглядно обнаруживает проза 1850-х годов.

«Семейное счастье». В романе «Семейное счастье» постоянно присутствует мысль, что «несомненное счастье — жить для другого». Сергей Михайлыч многими чертами предвосхищает Константина Левина в «Анне Карениной», в Маше есть приметы Наташи Ростовой — с одной стороны, с другой же — свойства поздних, просветляющихся духовно героев Толстого.

«Три смерти». Рассказ-притча «Три смерти» также далеко не абстрактен, не оторван от жизни. Замысел его Толстой пояснил таким образом: «...три существа умерли — барыня, мужик и дерево. Барыня жалка и гадка, потому что лгала всю жизнь и лжет перед смертью... Мужик умирает спокойно, именно потому, что... его религия — природа. Дерево умирает... красиво, потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет...»

«Казаки». Пафосом любования непосредственной, неотделимой от природы жизнью народа проникнута «кавказская повесть» «Казаки» (1852—1862) — в ней уже присутствует эпическая широта, предвосхищающая изображение национальной жизни в романе «Война и мир». Обыкновенны и одновременно величественны представители казачьего мира, куда судьба приводит молодого дворянина Оленина: Лукашка, Марьяна и особенно дед Ерошка. Ищущий, стремящийся понять народ и этим близкий Толстому герой постигает невозможность согла-

совать условия цивилизованного общества с простой и безсловной правдой бытия «естественного человека».

Художественный метод Толстого различен в изображении Оленина («диалектика души») и личностей казаков, цельность которых требует колоритного, не подлежащего анализу, близкого фольклору по красочности и яркости слова. Толстой не разрешил проблемы, но, подобно Пушкину, создателю поэмы «Цыганы», поставил ее во всей полноте и сложности.

В жизни необходимость разрешить вопрос соотношения исканий человека «развитого сознания» с народной нравственностью приводит писателя к ряду важных поступков. В 1857 и 1860 годах Толстой совершает заграничные путешествия: им движет желание сравнить постановку педагогического дела в Западной Европе и России. В 1859 году в Ясной Поляне вновь начинает работу школа для крестьянских детей, активное участие в ней принимает Толстой. Издается специальный педагогический журнал «Ясная Поляна». В нем писатель поместил статью, резко расходящуюся с воззрениями традиционной педагогики: «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» Много занимается Толстой и хозяйственной деятельностью, чутко улавливая перемены, грядущие в связи с отменой крепостного права.

На подступах к «Войне и миру»

На подступах к «Войне и миру» находятся в числе других повесть «Два гусара», рассказ «Люцерн», первые главы неоконченного романа «Декабристы» (1856–1860).

Замысел «Войны и мира» прошел не только стадии, которые впрямую соотносились с его творческой историей. Он выкисталлизовался и в процессе работы над другими сочинениями, где обращение к разным историческим эпохам знаменовало собой идею противостояния разных по устремлениям моральных миров. Противостоящей славным эпохам созидающейся деятельности дворянства в истории теперь осознается современность писателя, период рубежа 1850–1860-х годов. В данный момент, считает Толстой, налицо духовное обмельчание этой, некогда лучшей, части общества, замкнувшейся в узкословных интересах, отдалившейся от простого народа, который пошел своим путем.

Неудовлетворенность современностью побуждает писателя искать ей параллели и моральное противодействие на страницах истории, в славном прошлом Родины. Содержание понятия «история» при этом предельно расширяется — исторические события выступают не как первопричина, а как следствие жизненных принципов и духовных побуждений людей. В рассказе «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857), написанном Толстым по следам заграничных впечатлений, частный

эпизод сознательно представлен как «факт... истории прогресса и цивилизации». В манере информативного сообщения излагается ситуация, состоящая в том, что «седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел песни и играл на гитаре... Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним». В тексте это сообщение выделено курсивом как важное и актуальное для всего человечества. По Толстому, данный случай и есть исторический факт первостепенного значения. Как позднее в «Войне и мире», писатель вступает в острый спор с историками, заявляя: «Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях».

Анализ человеческих судеб и отношений, разъединенных далекими по духу историческими эпохами, содержится в повести «Два гусара» (1856), первоначально названной Толстым «Отец и сын». Проблема отцов и детей, оставаясь личной, становится, в сущности, исторической. Не случайно словно разрастающийся на наших глазах синтаксический период, открывающий повесть, имеет характер исторического, энциклопедического вступления: «В 1800-х годах, в те времена, когда не было еще ни железных, ни шоссейных дорог, ни газового, ни стеаринового света, ни пружинных низких диванов, ни мебели без лаку...» Нетрудно заметить, что перед нами эпоха, представленная в «Войне и мире», и, как предвестие героев будущего романа, в ней появляется «первый» гусар — граф Федор Турбин.

Его сын, в двадцать три года уже поручик, «морально во все не был похож на отца». Человек другого века, он усвоил другие правила, в которых не осталось места дворянской чести. Место «буйных» и «страстных» наклонностей отца заняли «любовь к приличиям и удобствам жизни, практический взгляд на людей и обстоятельства, благородство и предусмотрительность». Сюжет повести свидетельствует о том, что писатель во все не намерен восхищаться этими качествами: у сына, молодого графа Турбина (по времени уже близкого эпохе Толстого), «положительные» свойства граничат с подлостью, тогда как безудержное лихачество отца оборачивалось благородством, смягчалось искренним чувством.

«Декабристы». Наконец, в незавершенном романе «Декабристы» Толстой совсем близко подошел к «Войне и миру». Эпоха и здесь исторически точно обозначена: «Это было недавно, в царствование Александра II, в наше время — время цивилизации, прогресса...» Та же самая тема развернута здесь в обратной последовательности — начинаясь с современности, куда вдруг вторгается словно повернувшая назад история. «Я затяял... роман, героем которого должен быть возвращающийся де-

кабрист», — писал Толстой А. И. Герцену, имея в виду возвращение декабристов из ссылки, через тридцать лет, как следствие либеральных реформ.

Петр Лабазов и его жена Наталья Николаевна, в которых отдаленно угадываются черты Пьера Безухова и Наташи Ростовой, возвращаются из Сибири не одни: с ними сын и дочь. Вновь возникает проблема отцов и детей, которая получила бы развитие, если бы роман был продолжен. В то время как дочь полностью понимает и принимает в отце его прямодушие, мудрую наивность, «нексказанную доброту и впечатлительность», патриархальную величавость, сын дает понять, что ему неинтересно, не нужно все это. И недаром Наталья Николаевна, поддерживая дочь, приходит к выводу (для Толстого закономерному): Лабазов-старший «моложе» Лабазова-младшего: «...тебе все еще шестнадцать лет, Пьер. Сережа моложе чувствами, но душой ты моложе его. Что он делает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня».

«В «Войне и мире» любил мысль народную...» Личная и историческая судьба Петра Лабазова (Пьера) уже угадывается в «Эпилоге» «Войны и мира» (1863—1869). Действие в романе заканчивается в то время, когда создаются тайные антиправительственные общества, чья деятельность в итоге привела к событиям на Сенатской площади. Пьер стал членом тайной организации, которая стремилась повлиять на правительство словом убеждения, стать его «помощником». Это, однако, не мешает Николаю Ростову твердо определить свое отношение к Пьеру как к государственному преступнику: «...составь вы тайное общество, начни вы противодействовать правительству, которое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев иди на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди как хочешь».

Но Пьер уже полностью захвачен «мыслию народной» — мыслию объединить всю русскую нацию на началах «независимости и деятельности»: «...надо как можно теснее и больше народа взяться рука с рукой, чтобы противостоять общей катастрофе». Его «безумство» (свойственное и Пьеру в «Декабристах») ведет к активной деятельности во имя морального сохранения, спасения нации.

Ее не только одобрил бы давно ушедший из жизни князь Андрей, но и приветствует сегодняшний, юный представитель народившегося поколения дворян — Николенька Болконский.

«Мысль народная» в «Войне и мире» — это не одна лишь мысль о забитом, простом народе, хотя и она имеет место. Это толстовская мысль о распавшемся в эпоху либеральных реформ общенациональном единстве, братстве внутри нации.

Романом «Война и мир» Толстой не только утверждал в глазах своих современников национальное значение подвига

всех патриотов России в войне 1812 года. Содержанием романа он преподнес своему поколению урок гражданского мужества — социальный и нравственный.

«Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». О жанре «Войны и мира» Толстой писал как о категории условной, которая беспомощна выразить всю многоплановость и многозначность созданного им сочинения: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника».

Главное побуждение писателя — не разрушать традиционными приемами изображения постигнутую им в многообразных проявлениях органику жизни: «...мне... хотелось захватить все, что я знаю и чувствую из этого времени». Это побуждение ближе всего к эпическому пониманию целей творчества.

Основа «мысли народной» была эпической, потому что сама эта «мысль» исходила из идеи неразложимости жизни, из ее коренных, исконных истоков. Именно о них Толстой писал в «Люцерне», говоря об идеальной «ассоциации» людей, которую должно образовать «простое первобытное чувство человека к человеку». «Потребность инстинктивной и любовной ассоциации» находит выражение в «Войне и мире» в той нравственной общности, которую составляет «весь народ».

Одно из значений слова «миръ» — все люди, весь свет, весь народ.

Как эпопея «Война и мир» характеризуется не только «безмерно широким планом» (Н. Н. Страхов), не только «множеством типов, схваченных живьем, из всех кругов общества» (И. С. Тургенев), но и определяющей изображение точкой зрения, к которой, убежден Толстой, должно прийти человечество. Для Пьера она выражается в сне после Бородинского сражения малопонятным словом «сопрягать»: «Самое трудное... состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего». Как пишет ученый-литературовед Ю. М. Лотман, «одним из основных свойств эпической прозы является патриархальный взгляд на жизнь, взгляд, которому еще не раскрылся трагизм внутренних социальных конфликтов общества, а народ все еще мыслится как некое национальное единство».

Сам писатель понимал, что если простой народ еще не постиг сложностей созданного цивилизацией мира, то интеллектуально развитые, близкие ему герои, Андрей Болконский и Пьер Безухов, уже испытали их на самих себе и сквозь них должны пройти, чтобы узнать простые и вечные начала жизни. Именно таким был путь самого Толстого, сказавшего на склоне лет: «Как радостно замечать в себе свободные, бессознательно почти совершаемые поступки, которые прежде были делом усилия».

Путь исканий Болконского и Безухова родствен духовному поиску Иртеньева, Нехлюдова, Оленина, Левина. Каждый из

них должен пройти путь своего «морального развития» — в «Войне и мире» он прямо соотнесен с общим ходом истории. Исторические и социальные конфликты нарушают эпическую целостность мира, вторгаясь в нее как действие «индивидуальных воль». Это неизбежно осложняет древний жанр эпопеи, делая его значение современным, соединяя его с романом человеческих судеб. Именно роман подразумевал Толстой, когда писал в одном из черновых набросков предисловия к «Войне и миру»: «В 1856 году я начал писать повесть с известным направлением, героем которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 году, эпохе заблуждений и несчастий моего героя... Но и в 1825 году герой мой был уже возмужалым семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала с славной для России эпохой 1812 года... В третий раз я вернулся назад по чувству... похожему на застенчивость... мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама...»

Итак, от 1856 года возвратившись к 1805 году, я с этого времени намерен провести уже не одного, а многих моих героинь и героев через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года».

В «Войне и мире» близкие Толстому герои раскрыты с помощью углубленного психологического анализа, а в этом, с точки зрения писателя, «и состоит весь интерес, все значение искусства...».

Частное и общее, «мелочность» и «генерализация» должны предстать здесь на равных, соединяемые «мыслью народной» в жанре романа-эпопеи.

«Я старался писать историю народа...» Толстой много раз возвращался к этой мысли, потому что в ней находил объяснение принципов изображения героев в романе: почему один изображен «хорошо», а из другого ничего нельзя сделать, «кроме карикатуры». С позиций «истории народа» все герои «Войны и мира» подразделяются на несколько групп.

К первой принадлежат те, которые вообще не способны к постижению «мысли народной» — она всегда будет чужда Наполеону, завсегдатаям салона Шерер, князю Василию и его семейству, Борису Друбецкому, Бергу, Растворину. По отношению к ним Толстой применяет приемы сатиры, подчеркивая узость и сословную ограниченность светского круга утрированием автоматизма его жизненных отправлений, при полном отсутствии в нем живой, реальной содержательности (сравнение салона Шерер с «прядильной мастерской», ничего не значащая, всегда одинаковая «улыбка» Элен, псевдопатриотические листовки Растворина). Вторая группа героев является полной противоположностью первой — это собственно народ, носители «простого

сознания», которым без «усилия»дается знание того, «что хорошо и дурно». Это староста Дрон, Алпатыч, солдаты, партизаны, рядовые офицеры Тушин и Тимохин, Платон Каратаев. К третьей группе относятся герои, которые, принадлежа к верхам цивилизованного общества, неизвестно каким образом усваивают то, что открыто простому народу, приобщаются к его понятиям, живут его чувствами. Таковы люди дворянского сословия, наделенные качеством органической народности, прежде всего Наташа Ростова и Кутузов. Наконец, к последней группе относятся «ищущие» герои Толстого, предрасположенные к постижению «мысли народной», но разобщенные с ней воспитанием и положением в обществе, сосредоточенностью на внутренних, индивидуальных вопросах. Это Андрей Болконский и Пьер Безухов, все содержание жизни которых составляет их неуклонное движение к народу — движение духовное, в конечном счете приводящее к началам народной нравственности как основанию их сознательного жизнетворчества.

Однако следует заметить, что понятие «народ» в «Войне и мире» выступает не только в своем этическом значении. С ним соотносится и объективный, собственно исторический смысл. К народу как исторически сложившейся общности относятся все вышеизванные лица романа, нередко не похожие друг на друга ни в нравственном, ни в психологическом, ни в социальном отношениях. В идеальном конечном соединении одних сословий с другими и всех людей вообще должно возникнуть то целое, в котором историческая значимость придет к согласию с нравственной.

«И нет величия там, где нет простоты, добра и правды». С изображением Наполеона и Кутузова как представителей двух крайних этических полюсов, двух прямо противоположных взглядов на назначение человека, его достоинство, характер отношений с другими людьми в романе-эпопее связана одна из главных мыслей автора — мысль о ложном и подлинном человеческом величии.

Создавая «историю людей» в противовес «истории героев», Толстой продолжал давний спор с историей-наукой, подтверждая суждение, которое высказал еще в начале 1850-х годов: «Каждый исторический факт необходимо объяснять человечески...» Разногласия с историками он считал «не случайными, а неизбежными»: «Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди». Этот принцип особенно важен в связи с показом реальных исторических лиц. Для Толстого они значительны постольку, поскольку участвуют в созидающем процессе жизни, утверждают и приумножают своим участием ее гармонию и красоту.

Противопоставление людей, которые произвольно хотят подчинить себе ход вещей, естественное течение событий, людям, которые «покорны Богу», признавая единый для всех «нравственный закон», для Толстого непосредственно связано с позицией двух исторических деятелей, сыгравших определяющую роль в войне 1812 года. Образы Наполеона и Кутузова не только художественны, но и публицистичны как ярчайшая иллюстрация толстовской философии истории.

Вот один из русских полков готовится к смотру, который Кутузов производит в австрийском местечке Браунау. В это время Россия еще союзница Австрии в войне с Наполеоном. Полк переполняют совершенно особые чувства, возможные только по отношению к «своему, родному человеку»: «Полк встрепенулся, как оправляющаяся птица, и замер».

Кутузов именно таков, каким его хотят видеть те, кому завтра, может быть, придется умереть. «Кутузов прошел по рядам, изредка останавливаясь и говоря по нескольку ласковых слов офицерам, которых он знал по турецкой войне, а иногда и солдатам. Поглядывая на обувь, он несколько раз грустно покачивал головой...» Несмотря на «тысячи глаз», устремленных на него, главнокомандующий отличает боевого товарища — капитана Тимохина: «По пухлому, изуродованному раной лицу Кутузова пробежала чуть заметная улыбка.

— Еще измаильский товарищ,— сказал он.— Храбрый офицер».

В отношении войны Кутузов придерживается того же взгляда, что и капитан Хлопов в «Набеге»: «...он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтобы убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасать и жалеть их».

Когда русская армия бежит под Аустерлицем, Кутузов на вопрос, не ранен ли он, отвечает, «прижимая платок к раненой щеке и указывая на бегущих: «Рана не здесь, а вот где!»

Перед Бородином именно Кутузов говорит о надевших белые рубахи ополченцах: «Чудесный, бесподобный народ!»

Кутузов, по Толстому, был единственным из русских полководцев, кому вполне открылся «народный смысл события». Это вовлекло его в разлад со светской чернью, «толпой», которая не поняла и не приняла взгляда Кутузова на значение войны: «Начиная от Бородинского сраженья... он один говорил, что *Бородинское сражение есть победа... что потеря Москвы не есть потеря России... что мира не может быть, потому что такова воля народа...*». Для писателя нет сомнений в том, что «источник этой необычной силы прозрения в смысле совершающихся явлений в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей своей чистоте и силе его». Поэтому, когда окончилась война за Отечество, «представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер».

Подлинное величие Кутузова, оцененное лучшими людьми нации, простым народом, не было признано историками, и Тол-

стой решил с ними спорить. Опровергая легенду о величии Наполеона, он заявляет, имея в виду Кутузова: «Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мимо управляющего людьми, которую придумала история».

«Правда» о Наполеоне для Толстого не только отрицательная. Пьер и князь Андрей в начале романа увлечены Наполеоном, признавая в нем наследника европейских революций (Пьер) и человека необыкновенной силы воли и целеустремленности (князь Андрей). Развенчание Наполеона как «великого человека» — это развенчание нравственное: после сражения под Бородином к нему приходит сам «герой». Наступила минута редкого в его жизни озарения: «В этот день ужасный вид поля сражения победил ту душевную силу, в которой он полагал свою заслугу и величие... Желтый, опухлый, тяжелый, с мутными глазами, красным носом и охрипшим голосом, он... с болезненной тоской ожидал конца того дела, которого он считал себя причиной, но которого он не мог остановить».

Наполеон (не полководец, восславленный историками, и не «известный деятель, а человек») не только жалок и ничтожен, но и смешон. Погоня за «призраком жизни» вместо самой жизни, самовлюбленность, тщеславие, комедиантство — эти черты Наполеона ведут писателя к заключению: «...и никогда, до конца жизни, не мог понимать он ни добра, ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого».

В изображении Наполеона использованы сатирические приемы (ирония, гипербола), характерные для позднего Толстого. Это — тенденциозное, на грани гротеска, подчеркивание эгоистического «животного» начала через подробное описание «телесных» свойств личности, которые словно бы продолжаются во внешних «предметных» признаках: «Он был в синем мундире, раскрытом над белым жилетом, спускавшимся на круглый живот, в белых лосинах, обтягивающих жирные ляжки коротких ног, и в ботфортах...» Глядя на портрет сына накануне Бородинского сражения, Наполеон ведет себя согласно роли: «...он подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности... Глаза его отуманились, он подвинулся, оглянулся на стул (стул подскочил под него) и сел на него против портрета. Один жест его — и все на цыпочках вышли, предоставив самому себе и его чувству великого человека». Комически заострен контраст между претензией Наполеона на роль «великого человека» в истории и его нравственным ничтожеством. В результате из него нельзя «сделать... ничего, кроме карикатуры» (черновая редакция «Эпилога»).

В «Эпилоге», когда уже вопрос о нравственной победе России над наполеоновской Францией разрешен окончательно,

Толстой предлагает читателю собственное прочтение биографии «героя», далекое от бытующих преданий и легенд. Вся она состоит из неестественного сочетания противоположностей: «искренность лжи и блестящая и самоуверенная ограниченность этого человека», «безумие самообожания», «дерзость преступлений». Купленное ценой отсутствия «самых лучших, высших человеческих качеств» право вторжения в свободно и естественно текущее бытие вызывает отпор людей, единых в нравственном отношении, черпающих силы в родной земле. Именно они побеждают Наполеона и его армию, не признавая за ним ни подлинного, духовного величия, ни военного гения.

Князь Андрей и Пьер. «Чтобы читатели сочувствовали герою, нужно, чтобы они узнавали в нем столько же свои слабости, сколько и добродетели, добродетели – возможные, слабости – необходимые...» Каждая «эпоха развития» Андрея Болконского и Пьера Безухова приближает их к народу через нелегкие испытания, обирающие бесценным духовным опытом.

В первых главах романа князь Андрей и Пьер представлены как люди, уже вовлеченные в поток истории: с полной искренностью и настойчивостью ищащие себе в ней место и дело. Это отличает их от окружающих, которым интересно только то, что клонится к их выгоде. В салоне Анны Павловны Шерер оба героя кажутся единственными «живыми людьми», потому что всерьез заняты самыми актуальными общественными вопросами: о победах Наполеона, положении русской армии, гражданской и нравственной позиции дворянства.

Закономерно, что отличившие друг друга прежде Пьер и князь Андрей и после вечера у Шерер беседуют в задушевно-дружеском тоне. Здесь вполне вскрываются и общность между ними, и существенные, хотя и не очень явные, внутренние различия.

Мироотношение главных героев в целом отражает их разное положение в обществе, непохожесть склада натуры. Это отчасти отпечатывается и на их внешнем облике: «Князь Болконский был небольшого роста, весьма красивый молодой человек с определенными и сухими чертами»; о Пьере сказано: «...вашел массивный, толстый молодой человек с стриженою головой, в очках, светлых панталонах по тогдашней моде, с высоким жабо и в коричневом фраке». Если князь Андрей занимает «самое блестящее положение» в свете и «легко может быть и флигель-адъютантом», то Пьер «был незаконный сын знаменитого екатерининского вельможи, графа Безухова... Он нигде не служил еще, только что приехал из-за границы, где он воспитывался, и был первый раз в свете».

Главное отличие близких друзей друг от друга состоит в том, что Болконский, как с восхищением замечает Пьер, «все читал, все знал, обо всем имел понятие». Его суждения и вопросы поражают точностью и определенностью формулировок,

а отношения к людям имеют четкий, недвусмысленный характер. Именно так это проявляется в салоне Шерер: «Все в его фигуре, начиная от усталого, скучающего взгляда до тихого мерного шага, представляло самую резкую противоположность с его маленькою оживленной женой. Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему так, что и смотреть на них, и слушать их ему было очень скучно. Из всех прискучивших ему лиц лицо его хорошенкой жены, казалось, больше всех ему надоело». Конкретны и целенаправленны и те вопросы, которые Болконский задает Пьеру: «Кавалергард ты будешь или дипломат?», «Был ли ты в конной гвардии?». Князь Андрей действительно не понимает, как может Пьер одновременно быть в дружбе с ним и в легкомысленно-приятельских отношениях с Долоховым и Курагиным, как может он до сих пор не определить себе занятия, не обдумать своей жизни.

Но похвалы Пьера вдруг обретают некую сомнительность, неоднозначность — словно бы невзначай в них начинает звучать иронический авторский подтекст: «Ежели часто Пьера поражало в Андрее отсутствие способности мечтательного философствования (к чему особенно был склонен Пьер), то и в этом он видел не недостаток, а силу».

В отличие от друга Пьер менее занят проблемами собственного «я» и его соответствия идеалу, мыслями о гражданском долге, героизме, дворянской чести. Он изначально более погружен в себя, с одной стороны, а с другой — заметнее «растворен» в процессах общей жизни, воспринимая ее с неизменной добротой и благожелательностью. В салоне Шерер «у него, как у ребенка в игрушечной лавке, разбегались глаза». Пьера интересует не столько собственная позиция в мире, сколько сам этот мир. Поэтому его так волнует проблема «вечного мира»; он ставит в неловкое положение князя Андрея, который при всех своих познаниях не знает, что ответить на замечание Пьера: «Ежели бы это была война за свободу, я бы понял, я бы первый поступил в военную службу; но помогать Англии и Австрии против величайшего человека в мире... это нехорошо».

Главные толстовские вопросы: «Что хорошо? Что дурно?» — решаются Пьером исходя не из теории жизни, а из самой жизни, то есть очень сложно, не прямолинейно и не дидактически. Слишком твердое и определенное «знание» всегда настороживало Толстого — он не считал его действительным. Об этом писатель прямо заявлял в «Люцерне»: «Если бы только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами! ... Воображаемое знание уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре».

Так, с самого начала Толстой побуждает задуматься о том, всегда ли прав разумно рассчитывающий свои поступки князь Андрей. Если критерием духовного развития человека является его близость или отдаленность относительно основ народной нравственности, то уход Болконского из светских гостиных объективно является шагом к народу, с его полезным и безыскусственным образом жизни. С другой стороны, целеустремленность князя Андрея, основанная на пренебрежении к исконным ценностям, к семье как основе продолжения рода, отдаляет его от «мысли народной», граничит с себялюбием, сведясь к мысли о славе: ради нее герой идет на войну, перешагивая через привязанность близких, дорогих ему людей. Но одновременно в стремлении князя Андрея есть и свое нравственное обоснование: это унаследованное от отца и его века представление о дворянской чести, славе, «раздающейся» в веках, по выражению великого поэта екатерининского времени Г. Р. Державина. Еще более вдохновляет Болконского пример Наполеона — человека, которому вполне удалось реализовать свои возможности, отметая все препятствия, и тем повлиять на ход истории. Отношение князя Андрея к Наполеону сложно и неоднозначно: «Нет человека, которого я так бы ненавидел и которым бы так восхищался, как им» — можно прочесть в одной из черновых редакций романа.

В противоположность другу Пьер, по-видимому, не ставит перед собой никаких конкретных задач. Создается впечатление, что ему вообще «все интересно». Его образ жизни отчасти подтверждает характеристику, данную в вариантах романа: Пьер был «беззаботным, бесполковым и сумасбродным юношей». Это, однако, не мешает автору видеть в нем и иное, вызывающее безусловную симпатию: «умный и вместе робкий, наблюдательный естественный взгляд», улыбку, которая открывала «внутреннее» его лицо — «детское, доброе, даже глуповатое и как бы просящее прощения».

«Детскость» и «умная наивность» делают Безухова совсем беспомощным во внешней, практической жизни, где превосходно ориентируются люди так называемого света: князь Василий, Анна Михайловна Друбецкая, ее сын Борис, красавица Элен. В деле о громадном наследстве, доставшемся Пьеру от отца, его собственная роль совсем незначительна, пассивна. Дерутся «за портфель» другие люди, сразу сообразившие, какую выгоду могут извлечь из этого. Убежденность Пьера в человеческой доброте и порядочности так велика, так хочется любить ему всех и вся, жить одной жизнью с целым, что он даже как-то .чересчур наивно признает все проявления благожелательности к себе за истинно сердечные: «Пьеру так естественно казалось, что все его любят, так казалось бы неестественно, ежели бы кто-нибудь не полюбил его, что он не мог не верить в искренность людей, окружавших его».

Женитьба Пьера на Элен также следствие этого «корткого и веселого опьянения», стремления не «огорчать» любящих его людей, не «лишать их ожидаемого». Победительно действует на Пьера и «мраморная красота» Элен, заставляя его забыть про главный вопрос: «Хорошо ли это будет?» Инстинктивно Пьер ощущает, что «это нехорошо почему-то», что по-французски сказанные им слова «Я вас люблю» — ужасная ложь. После этого, как кажется, духовное развитие Пьера останавливается — в почти неуловимой иронии автора по этому поводу уггадывается и легкая самоирония героя: «Через полтора месяца он был обвенчан и поселился, как говорили, счастливым обладателем жены и миллионов...»

В это время князь Андрей по-прежнему продолжал неуклонный путь к славе, но на пути к осуществлению его желаний, по замыслу Толстого, должно было встретиться моральное предостережение в лице капитана Тушина. При этом князь Андрей бесспорно остается заслуживающим уважения не только во мнении окружающих (он адъютант у Кутузова), но и в глазах сочувствующего ему автора, о чем свидетельствует замечание: «Князь Андрей был один из тех редких офицеров в штабе, который полагал свой главный интерес в общем ходе военного дела».

Возвышенная подвиг как идеальную форму самовыражения личности, Болконский встречается с совсем другим пониманием подвига у капитана Тушина, героя Шенграбенского сражения. С самого начала Тушин (и этим он сродни Кутузову) показан как мирный человек, попавший на войну словно случайно и так и не привыкший к своему военному облику. Впервые князь Андрей видит его «без сапог» и слышит не лишенное народного юмора пояснение: «...разумвшись ловчее». В «маленьком, грязном и худом артиллерийском офицере» князя Андрея покоряет «что-то особенное, совершенно не военное, несколько комическое, но чрезвычайно привлекательное».

Непосредственно перед началом военных действий Тушин занят вопросом о том, что будет после его смерти. В своем роде он так же склонен к «мечтательному философствованию», как и Пьер, и князь Андрей невольно поражен «задушевным тоном» его голоса, мягко произносящего ласковое слово «голубчик».

Но что болезненно, неприятно поражает Болконского в поведении Тушина, так это стыдливый отказ признать свою заслугу в состоявшемся сражении и по возможности даже избегнуть самого упоминания о ней. Поведение Тушина оскорбляет то понятие о героизме как об идеальном и возвышенном явлении, которое свято вынашивал в себе долгое время Андрей Болконский: «Князю Андрею было грустно и тяжело. Все это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся».

В Аустерлицком сражении автор дает возможность Болконскому осуществить все задуманное, претворить свой идеал в совершенной, наиболее отвечающей ему форме. Явные обертоны иронии по отношению к мечтам и намерениям князя Андрея свидетельствуют о приближающемся переломе в его миросозерцании. Внутренний монолог героя: «Ночь была туманная...» — наполнен призраками бесплодных иллюзий, и сама военная слава, как один из них, «носится в этом тумане». Именно здесь Болконский окончательно приходит к убеждению, что настает его «Тулон» (город, взятие которого положило начало славе Наполеона). Значение его личной роли в войне возрастает в глазах князя Андрея до невероятных, неестественных размеров: «Следующее сражение выиграно им одним. Кутузов сменяется, назначается он...»

Но внутренний монолог неожиданно сменяется диалогом со своим «другим голосом». Это тот самый голос, который в лучшие минуты жизни слышал Николенька Иртеньев в пору юности. Но князь Андрей его не слышит. «А смерть и страдания? — говорит другой голос... Ну, а потом?» И нет ответа ни на один из главных вопросов, а есть только гордая мечта о славе: «И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена, — самые дорогие мне люди, — но, как ни страшно и ни неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать...» Мысль князя Андрея невольно адресуется денщикам на дворе Кутузова, которым нет до него дела. Наперекор самой действительности, свидетельствующей о несовместимости наполеоновских планов героя с запросами простых солдат, а также о недопустимости замены близких, лично дорогих ему людей на представителей «массы», объективно чуждой и пока безликой в глазах Болконского, он убеждает себя: «И все-таки я люблю и дорожу только торжеством над всемиими...» Авторская ирония вновь проявляется в ситуации, где интересы «ищущего» героя и людей «простого сознания» парадоксально сталкиваются: если бы денщикам вдруг стали известны мысли князя Андрея, они вполне могли бы повторить слова извозчика в «Юности», по-своему оценившего тщеславные признания Николеньки: «Дело-то, дело господское...»

Для полного развенчания идей любимого героя, чуждых народу, Толстой дает полностью реализоваться его заветным мечтаниям. Именно Болконскому выпадает стать «спасителем армии», повернуть вспять постыдно бегущее «российское воинство». Именно он подхватывает знамя и, раненный, падает, а вперед идет возвращенный им батальон. Но с этого момента начинается новая эпоха в жизни князя Андрея: куда-то исчезает суета войны — ее сменяет полная, ненарушимая тишина. Эпическое величие открывшегося герою нового мира и нового мироощущения подчеркнуто обращением к одической поэтике,

где представлена идеальная иерархия ценностей: в «Оде на день восшествия на Всероссийский престол ея Величества государыни Императрицы Елизаветы Петровны 1747 года» М. В. Ломоносов контрастно противопоставил «воздюбленной тишине» «пламенные звуки» войны. Болконский впервые видит небо — «неизмеримо высокое, с тихо ползущими по нем серыми облаками». Небо символизирует вечную, бесконечную жизнь, которую силилась прервать война, но отступила бесславно, потерпев поражение перед жизнью.

Стонущий князь Андрей уподобляется ребенку, вполне постигшему теперь, что такое страдание и близость смерти. Неожиданное появление Наполеона, недавнего кумира, теперь рождает в Болконском неприятное, враждебное чувство, соединенное с раскаянием. Все, пережитое в действительности и в мечтах, в прошлом, настоящем и будущем, сливается в едином образе мира, каким он видится теперь князю Андрею: «Тихая жизнь и спокойное семейное счастье в Лысых Горах представлялись ему. Он уже наслаждался этим счастьем, когда вдруг являлся маленький Наполеон с своим безучастным, ограниченным и счастливым от несчастия других взглядом, и начинались сомнения, муки, и только небо обещало успокоение».

В это время Пьер Безухов также переживал конец целой эпохи, где все казалось ему наложенным, надежным — если не внутренним, то внешним образом. Измена Элен, бесстыдное поведение ее и ее избранника, дуэль, на которой он едва не убил человека, словно вдруг снимают завесу с глаз Пьера. Но постыдным и ужасающим кажется ему не то, что совершают другие. Самое страшное — собственный самообман, следствие неосознанного желания всю жизнь прожить «с поводырем», в счастливом духовном усыплении. Бунтом против этого являются решительный разрыв с женой и отъезд в Петербург.

Пьер вдруг понимает, что в условиях катастрофы его нравственные правила оказались «запутанными, бессмысленными и отвратительными»: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить и что такое я? Что такая жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» — спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов...

Метод «диалектики души», «мелочного» самоанализа, который ищет опору в решении «генерализующих», бытийных вопросов, вполне соотносится с личностью близкого Толстому героя — к нему можно приложить слова писателя, сказанные о себе и в целом о диалектике разрушения и созидания: «Я смолоду стал... анализировать все и немилостиво разрушать. Я... думал — у меня ничего не останется целого; но вот я стареюсь, а у меня целого и невредимого... больше, чем у других людей... моих сверстников, веровавших во все...»

Разрешение мучительных нравственных вопросов Пьер находит в философии масонства. Он с радостью принимает руку

помощи, поданную случайно повстречавшимся масоном Баздеевым. Мысли Баздеева о необходимости «очистить себя», чтобы «познавать мудрость», не только воскрешают веру Пьера в самого себя, но и возрождают его мечту о «братьстве людей», соединенных с целью поддерживать друг друга на пути добродетели.

Князь Андрей возвращается домой из плена также одушевленный верой в то, что возможно исправить содеянное, отдавшись той жизни, которую символизировало «небо». Смерть жены, последовавшая за рождением сына; то, что она «не удивилась, что он приехал... не поняла того, что он приехал», потрясают душу Болконского и вновь возвращают ее к сосредоточенности на себе самой, к чему теперь будет примешиваться бесплодное раскаяние. Живя с отцом, сестрой и сыном, он занимается делами хозяйства, составляет новый Устав для армии, берегает Николеньку от болезней, а отца от недостойных дворянина поступков. Болконский одним из первых в России переводит крестьян одного своего имения в «вольные хлебопашцы», а в других заменяет барщину оброком. Тем не менее Пьера, приехавшего в «самом счастливом состоянии духа» навестить друга, поражает происшедшая в нем перемена: «взгляд был потухший, мертвый», в словах князя Андрея не слышалось прежнего желания жизни, «одушевления радости о прошедшем или будущем». Пьер, убежденный, что, применяя к жизни учение масонов, облегчает положение крестьян в своих имениях (в действительности им, «как игрушкой», играл управляющий), испытывает искреннюю озабоченность состоянием князя Андрея и стремится заразить его своей верой в жизнь.

Для любимых героев Толстого оказывается справедливой та закономерность, которую писатель вывел еще в 1857 году: «Странная грустная вещь – всегда несогласуемое противоречие во всех стремлениях человека, но жизнь как-то странно по-своему соединяет все эти стремления, и из всего этого выходит что-то такое неоконченное, не то дурное, не то хорошее, грустное, жизненное». Пьер уверен, что живет для блага других и делает добро, но, в сущности, по-прежнему предается мечтательности. Князь Андрей убежден, что, живя «для других», «погубил свою жизнь», и «с тех пор живет для одного себя», а сам при этом совершает много хорошего, узнавая на деле тот народ, который Пьер любит идеальной любовью.

Болконский и Безухов словно предназначены дополнять друг друга, и это не случайно, поскольку в обоих претворились авторские искания, различные, но в равной мере сложные пути к истине. В данном случае Пьер, не имеющий «практической цепкости», свойственной другу, оказывается более правым, утверждая не буквальное и твердое, а необъятное и умом не ограниченное знание. В его свете те «действительные несчастья», которые «знает» князь Андрей: «угрызение совести и бо-

лезнь» и «счаствие» как «отсутствие этих двух зол» — предстают недостаточными, лишь отчасти убедительными. Пьер доказывает Болконскому, что целесообразность, существующая в мире, безусловна, включая в себя и то дурное, что происходит с ними (смерть, болезнь), но предусматривая также и то добroе, что было в прошлом и ждет впереди: «Ежели есть Бог и есть будущая жизнь, то есть истина, есть добродетель; и высшее счастье человека состоит в том, чтобы стремиться к достижению их. Надо жить, надо любить, надо верить... что живем не нынче только на этом клочке земли, а жили и будем жить вечно там, во всем (он указал на небо)».

Ощущение своей причастности к бесконечной жизни, которую открыло ему «небо», вновь возвращается к князю Андрею. Впервые после Аустерлица Болконский видит «небо» и всей душой устремляется навстречу жизни, сулящей ему неизведанные, необъятные возможности. Именно в это время на пути князя Андрея встречается Наташа, поражая его самобытностью своей «отдельной... веселой и счастливой жизни». Болконского особенно задевает — и привлекает — самодостаточность духовного мира Наташи: «И дела нет до моего существования!» Созерцание дуба, «старого, сердитого и презрительного урода», по дороге из Богучарова в Отрадное и его же — «преображенного», млеющего «сочной, темной зеленью» по пути из Отрадного домой связуется в комплексе ощущений Болконского с идеей собственного обновления, по сути благотворного, совпадающего с естественным устремлением всего живого к счастью, к свету.

Петербургский период жизни князя Андрея проходит под знаком усиленной работы сознания и одновременно близости к природным истокам бытия, сообщения с его «первобытными» нравственными силами. Усилия князя Андрея направлены на полезную общественную деятельность под началом видного деятеля эпохи М. М. Сперанского. В 1809 году разрабатывался законодательный проект, где Болконскому был поручен отдел «Права лиц». Эта сфера, однако, не смогла вполне захватить князя Андрея, несмотря на то что по отношению к Сперанскому он сначала испытывал «чувство восхищения, похожее на то, которое он когда-то испытывал к Бонапарте». Теперь Болконский уже способен противиться влиянию идеи, какой бы убедительной и весомой она ни казалась. В его бытии появилась иная, не менее важная сторона, которую он узнал благодаря своим крестьянам, а позднее через сближение с Наташей. В сравнении с ее безыскусственностью и душевностью со всей очевидностью обнаружили себя «холодный, зеркальный, не пропускающий к себе в душу взгляд Сперанского», его неестественный «аккуратный... смех». Деталь, к которой, характеризуя героя, всякий раз будто «привязывается» автор, в данном случае играет роль опознавательного нравственного знака.

Князь Андрей с иронией думает о том, как мог увлечься формой вместо сущности: участвовать в деятельности комитетов, где избегали говорить о деле, переводить статьи русского и французского свода, веря, что презирающий людей Сперанский действительно заботится о благе человечества. Для Болконского этой «эпохи» жизни «права лиц» — это и права крестьян, оставленных им в деревне: «...вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой».

С сходным ощущением покидает масонство Пьер, убедившись, что в действительности орден никогда не стремился содействовать распространению добродетели. Тоска Безухова возрастает от того, что безотрадная правда данного конкретного случая представляется ему правдой общей, отражающей бесмысленность человеческого существования. В сравнении с этим сознанием маловажным кажется даже ненужное Пьеру примирение с женой. При внешне праздной жизни (в глазах света Пьер был «отставной московский камергер», «богатый муж неверной жены») в душе его совершилась «сложная и трудная работа внутреннего развития». Неотвратимее, чем прежде, ему открылась «всеми признаваемая ложь» — «всякая область труда в глазах его, соединялась со злом и обманом».

В то время как Пьер «спасался» от безысходности своего духовного состояния чтением, сном, «болтовней» и кутежами — всеми средствами, доступными людям его круга, князь Андрей испытал лучшие минуты жизни в счастье взаимной любви с Наташей, а затем мгновения самого страшного разочарования в связи с ее изменой и бесчестием, причину которого он видел в предательстве. Открывшийся перед князем Андреем выход из «узкой, замкнутой рамки» своего индивидуального существования в жизнь «со всеми ее радостями» и бесконечным обновлением вновь обернулся безысходностью. Болконский вновь замкнулся в себе, в своем оскорблении достоинстве и поруганном идеале любви и счастья. Четкость определений хорошего и дурного, свойственная этому герою Толстого, подводит случившееся под однозначную оценку, равную приговору: «...я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу».

Война 1812 года поднимает на необыкновенную высоту в Пьере и князе Андрее самое лучшее, что проявлялось в них временами в ходе обычной жизни, в созвучии с «мыслию народной». Война отменяет все житейские, привычные мерки и ценности. Сам Толстой определяет ее значение формулой: «распадение прежних условий жизни», а исследователь С. Г. Бочаров говорит о единой, глубинной ситуации «Войны и мира»: это «свобода, соединенная с катастрофой». В таком смысле «Пьер жаждет катастрофы как изменения всей... жизни, в ко-

торой он пришел к безнадежной потеряности». Князь Андрей, движимый стремлением встретить на войне и наказать своего обидчика, в условиях Отечественной войны забывает о личном чувстве: узнав в раненом Анатолия Курагина, оказавшегося рядом с ним на перевязочном пункте, он с умилением открывал, что связывает их гораздо большее, чем то, что в недавнем прошлом сделало врагами.

На этой войне Болконский не ищет славы — он командует полком, и «устройство полка, благосостояние его людей, необходимость получения и отдачи приказаний занимали его». Когда перед решающим Бородинским сражением Болконского навещает Пьер, он кажется князю Андрею внутренне более далеким, чем солдаты его полка и рассуждающий так же, как и они, капитан Тимохин. Обращаясь к Тимохину и Пьеру, Болконский только с первым ощущает взаимопонимание — близкий еще недавно Пьер теперь выступает лишь в роли слушателя и стороннего наблюдателя. Именно в этом разговоре князь Андрей говорит как бы не только от своего лица, но и от лица всего полка и стоящего за ним народа: успех сражения, по его мнению, будет зависеть «от того чувства, которое есть во мне, в нем,— он указал на Тимохина,— в каждом солдате». Отсюда вывод: «...что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра». В словах Болконского содержится общая правда, которую он чувствует в себе, в Тимохине, во «всей армии»: «Французы разорили мой дом и идут разорить Москву... Они враги мои, они преступники все, по моим понятиям».

Пьер, приехавший на Бородинское поле, потому что ему было «интересно», и не сразу постигший причину того веселого и словно бы несерьезного настроения, с которым солдаты отправлялись умирать и готовились встретить великие события, после разговора с другом понял и разрешил для себя все эти вопросы. Пьеру открылось в народе то, на что указывал Толстой в «Детстве», в первом севастопольском рассказе: «стыдливость перед собственным достоинством», способность всегда оставаться самим собой. «Он понял теперь весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения... Он понял ту скрытую (*latente*), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти».

Метод «диалектики души» оказывается неуместным там, где речь идет о ценностях коллективного сознания, о цельных, внутренне гармоничных, не ведающих сомнений даже перед лицом смертельной опасности людях — простых солдатах. Их взгляд на вещи, их простой язык учится постигать Пьер, с радостью ощущая возможность духовной близости с ними: «Нынче не разбирают... Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят.— Несмотря на неясность

слов солдата, Пьер понял все, что он хотел сказать, и одобри-
тельно кивнул головой». После сражения Пьер хочет сохранить
и укрепить в себе это счастье взаимопонимания: «Солдатом
быть, просто солдатом! — думал Пьер, засыпая.— Войти в эту
общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их
такими. Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское,
все бремя этого внешнего человека?»

Избавиться от бремени «внешнего человека» князю Андрею
помогает близость смерти, которая оставляет его один на один
с первичными, главными вопросами. Отечественная война и
страдания, испытанные им вместе со всеми, обогащают Болкон-
ского «жалостью и любовью» ко всем, побуждая его не только
«простить» Наташу, но и полюбить ее новой, более духовной
любовью. Оказавшись перед выбором навсегда остановиться на
достигнутом или вернуться в обыкновенную жизнь с ее бесчис-
ленными, не всегда возвышенными свойствами, князь Андрей
(который всегда мечтал о воплощении идеала) выбирает пер-
вое, то есть смерть. Стремлению «быть вполне хорошим» он
остается верен до конца, но «все, всех любить, всегда жертво-
вать собой для любви, значило никого не любить, значило не
жить этой земной жизнью».

Пьер скинул бремя «внешнего человека», когда в захвачен-
ной французами Москве «вместо привычной роскоши и
удобств жизни спал, не раздеваясь, на жестком диване и ел од-
ну пищу с Герасимом». То, что война несовместима с естес-
ственными отношениями между людьми, норма которых ощуща-
ется в любых условиях, Пьер понимает, помогая врагу — капи-
тану Рамбалю, а также входя в странные, но, бесспорно,
человеческие отношения с маршалом Даву, что спасло ему
жизнь. В плену Пьер постиг тот дух «простоты и правды», в
существование которого всегда верил, но не находил ему дей-
ствительного претворения в фальшивых формах жизни своего
круга. «Он долго в своей жизни искал с разных сторон этого
успокоения, согласия с самим собою, того, что так поразило его
в Бородинском сражении,— он искал этого в филантропии, в
масонстве, в рассеянии светской жизни, в вине, в геройском
подвиге самопожертвования, в романтической любви к Наташе;
он искал этого путем мысли, и все эти искания и попытки —
все обманули его. И он, сам не думая о том, получил это ус-
покоение и согласие с самим собою только через ужас смерти,
через лишения и через то, что он понял в Каратаеве».

Встреченный в плену солдат (обыкновенный для всех) —
Платон Каратаев — стал для Пьера «вечным олицетворением
духа простоты и правды», «олицетворением всего русского, до-
брого и круглого». «Круглость» Каратаева, многократно под-
черкиваемая в тексте,— это не просто подробность облика, но
выражение «торжественного благообразия», носителем которо-
го неосознанно был этот человек. «Благообразие» в нем само



Л. Н. Толстой. «Война и мир». «Наташа пускается в пляс».
Худ. Д. Шмаринов.

собой соединяло всех в одну неделимую общность, не зависящую ни от войны, ни от плена, ни от жизни и смерти, также составлявших содержание безграничного целого. На примере Каратаева Пьер воочию убедился, что возможно жить в любви «со всеми»: Платон «любил свою шавку, любил товарищей, французов, любил Пьера...». Пьер угадывает в Каратаеве способность полного отказа от своего «я» ради жизни, исполненной всеобщего согласия. В этом вполне проявляется присущее ему эпическое мировосприятие (не случайно Платон говорит в основном пословицами и поговорками, запечатлевшими начала народной мудрости: «Положи, Боже, камушком, подними калачиком», «Час терпеть, а век жить!», «Не нашим умом, а Божьим судом»).

После плена Пьер не может и не хочет быть буквальным подобием Каратаева, да этого и не требуется, потому что от Платона он взял главное — знание того, что «человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей». Дальнейшая жизнь Пьера проходит в стремлении свести к «благообразию» все стороны жизни, прежде всего семейную и общественную. Счастливая жизнь с Наташей и участие в тайном обществе неразделимы в представлении Пьера, в то же время он убежден, что Каратаев принял бы первое и решительно не понял бы

и не принял второго: любой разлад, в том числе и политический, нарушил бы ту «круглость», воплощением которой было бытие Каратаева.

Для любимого героя Толстого невозможно и не нужно было воспроизводить в себе человека «простого сознания». Главное — научиться у него тому, что позволит идти по жизни просто и прямо, но при этом без упрощения сложного, при действенной работе сознания. Нужно только отбросить рассудочный «страшный вопрос: зачем?» — и тогда возможно будет «радостно созерцать вокруг себя вечно изменяющуюся, вечно великаную, непостижимую и бесконечную жизнь».

«Мы видим, что это живые женщины, что так именно они должны были чувствовать, мыслить, поступать...» Под таким углом зрения восприняла женские образы романа современница Толстого писательница М. К. Цебрикова, знаменательно назав статью о них «Наши бабушки». Но при этом героинь «Войны и мира» в числе других персонажей никак нельзя свести лишь к историко-бытовому плану, несмотря на принадлежность их к конкретным, сформированным историей слоям: Наташи — к московскому дворянству, в котором господствует ста-ринная и простая этика; княжны Марыи — к родовой среде аристократии, сохранившей как самое святое представление о сословной гордости, долге, чести. Не находит опоры в устойчивом родовом укладе, воплощаемом семейством Ростовых, Со-



Л. Н. Толстой. «Война и мир». Худ. Д. Шмаринов.

ня (бедная родственница, бесприданница) — во многом это предопределяет ее не удавшуюся, не развивающуюся в личном человеческом смысле судьбу («пустоцвет»). Сфера большого света, к которой принадлежат жена Болконского — Лиза, красавица Элен Курагина, также не является духовно надежной, жизнестойкой — царствующий в ней эгоизм ведет к обособленности от общих законов мира, а только на них, по Толстому, и держится «настоящая», не искусственная жизнь людей.

Социальное осмыслено с позиций вечных, не зависящих от исторического момента ценностей. Как точно заметил писатель В. Набоков в середине XX века, «читателей пленяет в романах Толстого его чувство времени, которое удивительно созвучно нашему восприятию». Но почти за сто лет до этого критик Н. Н. Страхов отметил, что Толстой отвергает «грубое заблуждение», будто «свойства людей изменяются со временем»: в «Войне и мире» «он повсюду верен неизменным, вечным свойствам души человеческой».

В этом отношении Наташа Ростова — героиня, воплощающая лучшие начала человеческой природы, выразившиеся самым прямым и непосредственным образом. Во всех устремлениях и поступках Наташи прослеживается общая, не поддающаяся разумному истолкованию цель. Толстой определяет ее словами «благообразие, счастье, спокойствие», связав тем самым ее представление о счастье с основами «каратайевского» мировосприятия. Народность Наташи роднит ее с пушкинской Татьяной: «сама не зная почему», она точно так же «умела понять все то, что было в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

«Поэтический огонь» привлекает к Наташе окружающих с момента ее первого появления в романе («Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка... она смеялась чему-то, толкая отрывисто про куклу, которую вынула из-под юбочки»). Он никогда не гаснет в ней, сосредоточившись в конце концов на самом главном — заботе о муже, детях. Прежде сила любви, отзывчивости, сострадания распространялась на всех, в ком Наташа ощущала душевное неблагополучие, причем присущая ей «чистота нравственного чувства» (Н. Г. Чернышевский) подчас мешала героине отличить подлинное переживание от мнимого, притворного. Но чаще ее любовь действительно жизненно необходима людям, столь же необходима, как самой толстовской героине.

Однажды, застав Соню в слезах, юная Наташа совершенно преображается, забыв о себе и приняв на себя полностью «горе» друга: «Лицо Наташи, оживленное, целый день именинное, вдруг изменилось: глаза ее остановились, потом содрогнулась ее широкая шея, углы губ опустились... И Наташа, распустив свой большой рот и сделавшись совершенно дурною, заревела, как ребенок, не зная причины и только от того, что Соня пла-

кала». Столь же чутко, «всем существом», Наташа реагирует на проигрыш брата, на сватовство Денисова, на непонятную ей печаль Пьера, а затем в период замужества на его новые заботы, в которых она, своим душевным сочувствием, принимает активное участие. Когда Ростовых постигает страшное несчастье — гибель младшего в семье — Пети, Наташа, словно вся растворившись в страданиях матери, старается «как-нибудь снять с нее на себя излишек сдавившего ее горя».

Любимая героиня Толстого покоряет своей «прелестью», но это меньше всего внешняя, соизмеримая с физическим совершенством «прелесть» («красивы», но лишены очарования Элен Курагина и Вера Ростова). Наташа становится прекрасной именно в те минуты, когда ее внешняя привлекательность исчезает, перестает замечаться окружающими. Смертельно раненный князь Андрей видит только ее глаза: «Глаза эти, налитые счастливыми слезами, робко, сострадательно и радостно-любовно смотрели на него. Худое и бледное лицо Наташи с распухшими губами было более чем некрасиво, оно было страшно. Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны». В эпизоде, где Наташа требует, чтобы с подвод сняли барское добро и положили на них раненых, облик ее замечателен именно отражением сильных душевных движений: она неходит, а «врываются в комнату» «с изуроданным злой лицом, как буря...». Затем, когда осуществилось то, что должно было осуществиться и что Наташа ощущала как несомненную нравственную истину, она испытывает «восторженно-счастливое оживление», «заразительно» действующее на окружающих людей.

Но те же качества приводят к недоразумениям, если среди окружения Наташи появляется человек, с которым внутреннее, духовное сродство изначально немыслимо. В то время как она полностью погружена в мнимую сердечную драму Анатоля Курагина, с кем, как ей кажется, ее жестоко и насильственно разлучают, он видит в ней и цинично оценивает одну телесную, внешнюю красоту. Его распущенность, полная нравственная вседозволенность перекрециваются с присущей Наташе безусловностью уверенного в себе, простого и ясного взгляда на вещи: «...помнишь, как было все хорошо и все можно», — говорит она рыдающей Соне. «Наташа мгновенно распутывает, просветляет, сотворяет в любую минуту вокруг себя открытую, вольную атмосферу, определяемую словами: все можно», — пишет С. Г. Бочаров. Этой внутренней свободы чувства, не скованного ни рассудочной логикой, ни принятыми людьми условностями, недостает «ищущим» интеллектуальным героям Толстого, поэтому они интуитивно тянутся к Наташе. «Она, — пишет исследователь романа, — словно олицетворенный ответ на всяческие вопросы, живое их разрешение».

Если применительно к Наташе часто звучат слова «очаровательная», «обворожительная», то в отношении княжны Мары подобные эпитеты неуместны: постоянно высокий настрой ее души глубоко скрыт под некрасивой внешностью, которую в основном и отмечают люди: от отца до случайно попавшего в ее мир Анатоля.

В Наташе в конце концов духовное и телесное смыкаются в органической целостности, «скругляются», как и ее семейная жизнь («Она чувствовала, что связь ее с мужем держалась... чем-то... неопределенным, но твердым, как связь ее собственной души с телом»). Душа княжны Мары словно всегда ищет выхода из оболочки телесности, не вполне удовлетворяясь «земной любовью», как бы сильна и беззаветна она ни была. Счастливая в браке с Николаем Ростовым, нежно любящая детей, она не может вполне отречься от того идеала «любви и самопожертвования», который побудил ее однажды написать: «Если б у меня спросили, что я желаю более всего на свете,— я сказала бы: желаю быть беднее самого бедного из нищих». В мгновения этой высшей любви к людям пропадает «некрасивость» княжны Мары. В торжественные и трогательные минуты прощения с братом, уходящим на войну, ее лицо иное: глаза «освещали все болезненное, худое лицо и делали его прекрасным». «Болконская» гордость преображает княжну Марью, когда она заявляет, что ни за что не останется на земле, занятой французами. Возвышаются христианским чувством самые бытовые, обыкновенные отношения княжны с людьми, побуждая их, и ее мужа в первую очередь, становиться лучше и достойнее: «На лице ее выступило строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом. Николай посмотрел на нее. «Боже мой! Что с нами будет, если она умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо»,— подумал он, и, став перед образом, он стал читать вечерние молитвы».

Нравственная сущность Элен определена Пьером в минуту духовного прозрения: «...я говорил себе, что... не понимаю ее, не понимаю этого всегдашнего спокойствия, удовлетворенности и отсутствия всяких пристрастий и желаний, а вся разгадка была в том страшном слове, что она развратная женщина: сказал себе это страшное слово, и все стало ясно!». Если княжна Марья и Наташа сближаются друг с другом в преданности близким людям, Отечеству, то Элен, которая не хотела иметь детей (оскорбляя тем общие законы жизни), умирает, не оставив после себя ни одного любящего сердца, равнодушная к судьбе России и в своей самовлюблённости забытая и одинокая.

Один из характерных приемов поэтики Толстого: будто бы «привязываться» к читателю с одной какой-нибудь подробностью в облике персонажа — с особой яркостью обнаруживает себя в изображении героинь «Войны и мира». Толстой не устает

отмечать в Наташе «переполненность жизнью», которая проявляется в «сияющих глазах», в смехе, в «оживленности» каждой черты лица. Постоянная деталь в облике княжны Мары — ее глаза, «большие, глубокие и лучистые (как будто лучи теплого света иногда спопами выходили из них)». Изображая Элен, Толстой также строит портрет на одной выступающей особенности: это «голые» или «мраморные плечи» Элен, на которых, по замечанию писателя, относящемуся к сцене бала, «был уже как будто лак от всех тысяч взглядов, скользивших по ее телу...». Навсегда запечатлеваются в памяти, обретая зримую конкретность, «хорошенькая, с чуть черневшимися усиками верхняя губка» маленькой княгини, «короткая по зубам»; «кошачья» грациозность Сони; холодная красота чуждой ростовской «породе», невозмутимой Веры.

В целом же, как писал Толстой, им руководила «сильная любовь к известному роду семейной жизни», и она послужила мерой симпатии и антипатии автора к выведенным в «Войне и мире» героям, предопределяя тон и характер рассказа: от сочувственно-серъезного, восторженного до холодно-иронического, близкого сатирическому.

* «**В «Анне Карениной» любил мысль семейную...**» Если в «Войне и мире» «мысль семейная» была непосредственно связана с эпической основой романа, где семья выступала как исходное и жизнетворное начало подлинной истории, то в романе «Анна Каренина» (1873–1877) та же «мысль», напротив, должна показать, как разрушились и видоизменились те условия, в которых единственно и могла существовать гармония семьи.

«Анна Каренина» — это роман о современности писателя, какой он видел ее в последовавшую за «Войной и миром» эпоху — семидесятые годы. Эпическая цельная картина мира в данное время невозможна, потому что таковой ее не видят, не воссоздает сознание живущих рядом с Толстым современников. Разрешение всех главных, вечных вопросов полностью возложено на личность, на самого человека, который ответствен только перед собственной душой, перед Богом — отсюда эпиграф к роману, взятый из Евангелия: «Мне отмщение, и Аз воздам».

С одной стороны, человек этого времени утверждается в своем эгоизме, отстаивает положенные ему — не природой, а обществом — искусственные права, фальшивые принципы. Они закрепляются в безудержных удовольствиях, в том, чтобы занять выгодное и удобное положение в свете, в репутации светского человека, в ни к чему не обязывающих любовных отношениях. Пресыщение, к которому стремятся все и которое не признает себя порочным, становится философией жизни высшего круга. Ее исповедуют в романе Стива Облонский, Бетси Тверская и другие представители света. «Внешняя жизнь» уза-

конивается как норма, что само по себе является показателем нравственного оскудения общества.

С другой стороны, потребность в «нравственном законе» не умирает ни в каких условиях времени. По-своему ее испытывают не только главные и любимые Толстым герои — Анна Каренина и Константин Левин, но и Алексей Александрович Каренин, и Кити, и ее сестра Долли, и самоотверженно ухаживающая за умирающим Николаем Левиным «падшая» в прошлом женщина Марья Nikolaevna. Единство романа составляет «лабиринт сцеплений». Выразить его «непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения», отмечал Толстой.

В «сцеплении» романа есть свои «узлы», которым писатель придает наибольшее значение. Один из них — смерть Николая Левина, точнее, умирание его и отношение к этому окружающих. Жена брата умирающего, Кити, как и Наташа в «Войне и мире», обладает драгоценным знанием того, что есть во всяком человеке, поэтому делает то, что должно, и «все выходило хорошо: стало быть, она знала». Путь к бесспорному нравственному знанию (к тому, что знает народ) у чистой, непосредственной Кити лишен тех сложностей, с которыми встречается Константин Левин, через неразрешимые сомнения прокладывающий свой путь к народу. Объединяющая всех и все «мысль народная» уже не помогает ему, умному и совестливому дворянину 70-х годов. Не в силах помочь ему и семья, где знание истинного зиждется на интуитивно-любовном восприятии жизни. Глядя на то, как просто и естественно счастливы его крестьяне, не поверьющие жизнь анализом, не ведающие мучительных сомнений, «умный» Левин задается целью во что бы то ни стало узнать то, что известно им. «Присматриваясь к их жизни», он наблюдает отмеченную нравственным здоровьем картину крестьянского бытия: «Иван Парменов стоял на возу, принимая, разравнивая и отаптывая огромные навилины сена, которые сначала охапками, а потом вилами ловко подавала ему его молодая красавица хозяйка. Молодая баба работала легко, весело и ловко... В выражениях обоих лиц была видна сильная, молодая, недавно проснувшаяся любовь». Однако признать несостоятельность своих, несовершенных форм жизни еще не значит найти путь к подлинному, гармоничному счастью в эпоху, когда «все переворотилось и только укладывается», а «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Тема Анны в романе достигает напряженного трагизма. Вопреки стремлению к нравственному свету, толстовская героиня обретает в итоге смертельную тоску и мрак: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла». Как и Левин, Анна тяготится «бременем

внешнего человека», нести которое обязывает ее принадлежность к аристократическому кругу общества. «Всем существом» она ищет «полноценной жизни», настоящей любви. Но, стремясь усилием личной воли возместить все то, что недодала семья, что отняло общество, Анна неожиданно сталкивается с тем, что и ее права не абсолютны, не бесспорны. В сцене ее болезни, составляющей еще один романский «узел», не только Каренин и Бронский, но и Анна чувствует свою моральную вину.

Трагическим лейтмотивом романа становится мотив вины человека, происходящей от неведения коренных законов жизни: «Не ведают, что творят...» Безраздельно отдавшаяся своей любви Анна не хочет слышать то, что говорит ей муж, в нем она по привычке видит только бездушного чиновника: «Жизнь наша связана, и связана не людьми, а Богом». Но именно в этих словах ответ на все те страшные вопросы, которые не смогла разрешить Анна. Переступить через вечные законы — значит обречь себя на безысходное несчастье. «Наказывает только Бог, и то только через самого человека» — так объяснял писатель значение эпиграфа.

Со смертью Анны роман, где действие движется «концентрическими кругами», по определению толстоведа Э. Г. Барабаева, не заканчивается — Константин Левин продолжает поиски гармонии ума и сердца, чувства и закона нравственности в жизни действительной. Надеждой звучат его слова: «Я освободился от обмана, я узнал хозяина».

«Во мне произошел переворот, который давно во мне готовился...» Это высказывание писателя свидетельствует не только о том, что на рубеже 1870—1880-х годов в нем произошел глубокий нравственный переворот, но и о том, что кризис миросозерцания был подготовлен всем предшествующим развитием Толстого — человека и художника. «Я вернулся во всем к самому прежнему, детскому и юношескому. Я вернулся в ту волю, которая произвела меня и чего-то хочет от меня; я вернулся к тому, что главная и единственная цель моей жизни есть то, чтобы быть еще лучше, т. е. жить согласнее с этой волей; я вернулся к тому, что в скрывающейся от меня дали выработало для руководства своего все человечество...» — так писал Толстой в «Исповеди», постигая себя раннего и позднего.

Названия публицистических произведений писателя не случайно получают характер вопросов и ответов — так фиксируется движение толстовской мысли, соответствующее социально-этическим поискам конца столетия: «В чем моя вера?», «Стыдно!», «Не могу молчать!», «Не убий!», «Так что же нам делать?». В этих произведениях четко обозначены те общие проблемы, которые теперь имеют ясно выраженный этический и социальный смысл. Ответ на вопросы «Что хорошо? Что дурно?» найден — он теперь зависит от того, в каких отношениях с народом оказывается «любимый» толстовский герой.

***Роман «Воскресение».** В романе «Воскресение» (1889—1898) вновь появляется Нехлюдов, но теперь он выступает в двойном, подчеркнуто контрастном освещении. С одной стороны, его образ дается в свете прошедшего: «Тогда он был бодрый, свободный человек, перед которым раскрывались бесконечные возможности...» Изображение в этом случае имеет лирическую светлую окрашенность. С другой стороны, в свете настоящего Нехлюдов не может быть представлен иначе, как только сатирическими, резко обличительными красками: «...он вздохнул, бросив выкуренную папиросу, хотел достать из серебряного портсигара другую, но раздумал и, спустив с кровати гладкие белые ноги, нашел ими туфли, накинул на полные плечи шелковый халат и, быстро и тяжело ступая, пошел в соседнюю с спальней уборную, всю пропитанную искусственным запахом эликсиров, одеколонов, фиксатуров, духов».

Ставясь одним из многих, частью фона, прежде интересный для Толстого герой практически утрачивает право быть изображенным посредством метода «диалектики души». Но право это им утрачено не навсегда. Возникает особая ситуация (непременное звено в сюжетах позднего Толстого), в результате которой духовное возрождение героя становится неизбежным, внутренне мотивированным. Это ситуация «нравственного прозрения», когда к прежде прекрасному человеку возвращается чистота неискушенного, «детского» взгляда на вещи, «чистота нравственного чувства». Увидевший на суде — в качестве подсудимой — Катию Маслову, Нехлюдов уже не может, не способен вести прежнюю жизнь: он чувствует свою вину перед некогда обольщенной им девушкой, испытывает потребность активного ее искупления и нравственного очищения. «Прозрение» является началом других нравственных откровений и, более того, потрясающих социальных открытий. Они совершаются в Нехлюдове в больницах, тюрьмах, на каторге, в кабинетах бюрократов-чиновников. Те ложь и вина, которыми мучаются лучшие герои Толстого, приобретают теперь совершенно определенное, социально и нравственно «генерализующее» значение. Народ и его положение становятся отправной точкой, позволяющей писателю судить и обличать социальную действительность, государственные учреждения, помыслы и поступки людей, и в первую очередь свое собственное поведение.

Те же общие позиции прослеживаются и в других художественных произведениях позднего Толстого: драме «Власть тьмы», комедии «Плоды просвещения», повестях «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Хозяин и работник», «Хаджи-Мурат», рассказах «После бала», «Божеское и человеческое», «За что?», «Отец Сергий», «Фальшивый купон».

***«Смерть Ивана Ильича».** Повесть «Смерть Ивана Ильича» потрясла современников изображением ненормальных отношений внутри семьи. Их бесчеловечность кажется особенно яв-

ной, когда в фальшивый мир вторгается неприукрашенная правда смерти. Перед ее лицом бессмыслицей представляется и прошедшая история жизни Ивана Ильича — «самая простая и обыкновенная и самая ужасная». Противоестественная игра в «приличия», которую ведет семья умирающего, обнажает перед Иваном Ильичом ложь, ставшую основой его жизни, как и жизни окружающих. Сатира Толстого достигает разоблачительной силы, высвечивая, как ненормальное становится привычной, общепринятой нормой. Тема «смертвения души» генетически связана с Гоголем: «сумасшедший эгоизм», безликость, духовное оскудение изобличают во внешне благополучных людях «живых мертвцев». «Эта тупая заведенность ставит человека на уровень неодушевленных предметов...» — заметил по поводу изобразительных приемов Толстого В. Набоков. И вновь лишь человек из народа, «всегда веселый, ясный» музык Герасим, не лжет: и «по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, а просто жалел чахлого, слабого барина».

«Хаджи-Мурат». В повести «Хаджи-Мурат» (1896—1904), действие которой отнесено к началу 1850-х годов, в новом, трагическом повороте встанет проблема человека и истории. Возвращение к кавказской теме, к теме войны подчеркивает разницу во взгляде на «естественного человека» у Толстого эпохи «Набега», «Казаков» и на рубеже XIX—XX веков. Народная точка зрения теперь признается единственной правомерной, противостоящей деспотизму власти, поощряющей национальную рознь в угоду тоталитарным интересам. Воплощением «поэзии особенной, энергической горской жизни» стал Хаджи-Мурат, сильная и яркая личность, «красивый и цельный тип настоящего горца». Судьба героя, в которой в полной мере проявились свойства, развитые «дикой» природой: с одной стороны, любовь и преданность близким, с другой — непримиримость, граничащая с жестокостью, по отношению к врагам, к тем, кто лишает его свободной воли,— несет на себе печать трагизма, потому что зависит от политических расчетов, от бездушных и бесчеловечных по своей сути сил. «Я связан...» — с горечью думает Хаджи-Мурат, чью семью захватил Шамиль, однако для него невозможно довериться и русским, управляемым царем, не раз доказавшим, что ему «приятно было быть неумолимо жестоким». Образ Хаджи-Мурата овеян горскими легендами и песнями — он олицетворяет собой вечные начала бытия, не имеющие никакого касательства к формам изощренного рабства, рожденным цивилизацией.

Бунт против внешних, не имеющих отношения к законам природы могущественных сил заранее обречен, но писателю важно было высказать мысль, навеянную личностью Хаджи-Мурата, его естественной и неистребимой волей к жизни. «Раздавленный репей среди вспаханного поля» заронил эту мысль:

«Экая энергия! — подумал я.— Все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается».

По-прежнему и еще более неустанно писатель думает о том, что его долг — заниматься «настоящим делом». Им создаются «Азбука» и «Народные рассказы»; в издательстве «Посредник» публикуются сочинения, предназначенные простому народу; Толстой участвует в московской переписи населения, выступает в защиту тех, кто отказывается служить бездушной машине государства.

В 1910 году Толстой покинул Ясную Поляну, чтобы жить в непосредственной близости с народом, в духовном единении с ним. «...Они пускай делают все, что хотят,— писал, подводя итог жизни, художник,— и пусть из этого выходит, что выходит. Я изменить этого не могу, только бы я делал то, что должно».

Основные теоретические понятия

Реализм, «диалектика души», психологизм, идея самоусовершенствования, чистота нравственного чувства, руссоизм, рассказ, повесть, роман-эпопея, художественный мир, патриархальное крестьянство, община, идеальный перелом, поиски новой религии, аскетизм.

Вопросы и задания

1. Какие внешние обстоятельства оказали влияние на формирование личности Толстого? Расскажите о том периоде его жизни, который предшествовал созданию первого законченного произведения — повести «Детство».
2. Что отличало духовную жизнь Толстого на протяжении этого периода? Какую роль в ней сыграли занятия философией, педагогической деятельностью, ведение дневника?
3. Объясните, почему форма автобиографии представлялась Толстому условной. В чем состоял замысел его первого произведения? Как в изображении главного героя трилогии Николеньки Иртеньева проявляется художественный метод «диалектики души»?
4. Как проявляется отрицательное отношение автора в рассказе «Набег» к войне? Почему повествование ведется от лица волонтера?
5. Какие исторические события и творческие задачи писателя явились предпосылкой создания «Севастопольских рассказов»? Какие строки «Севастопольских рассказов» вы бы могли вынести в качестве эпиграфа ко всему циклу?

6. Как складывался замысел романа-энопеи? Каким образом социально-исторические обстоятельства и творческие поиски отразились в истории создания произведения? Проследите его связь с сочинениями, созданными «на подступах» к «Войне и миру» (*«Люцерн»*, *«Два гусара»*, *«Декабристы»*). Какое содержание вкладывал Толстой в понятие «мысль народная»? Почему считал ее главной? В чем своеобразие жанра «Войны и мира»?
7. Проследите основные этапы духовной эволюции Андрея Болконского и Пьера Безухова.
8. Проанализируйте образы Кутузова и Наполеона с точки зрения их восприятия Толстым, его понимания «мысли народной». В чем заключается несогласие Толстого с историками? Как оно отражается на его художественных принципах при изображении исторических лиц и событий?
9. Подготовьте сопоставительную характеристику женских образов романа (*Наташа и Элен, Соня и Наташа, Наташа и княжна Марья*).
- *10. Каким образом в *«Анне Карениной»* решается проблема трагической вины? Объясните значение эпиграфа к роману, привлекая работы критиков и литературоведов. Какова роль «мысли народной» в нравственных исканиях Константина Левина? Почему роман заканчивается не гибелью Анны, а духовным возрождением Левина? Как это связано с его общим замыслом?
- *11. Какие произведения написаны Толстым после перелома в его мировоззрении? Как обновляется их содержательность, меняется авторская позиция, метод изображения действительности?
- *12. Какой символический смысл вложил писатель в заглавие центрального произведения позднего периода творчества — романа *«Воскресение»*? Проанализируйте эволюцию, которую проходит «любимый» герой Толстого — Дмитрий Нехлюдов от автобиографической трилогии до романа *«Воскресение»*.
13. Прочитайте и проанализируйте одну из повестей Толстого 1880–1900-х годов (*«Смерть Ивана Ильича»*, *«Хаджи-Мурат»* и др.— по выбору).

Тематика сочинений

Отечественная война 1812 года в судьбах героев романа *«Война и мир»*.

«Мысль народная» в романе *«Война и мир»*.

Человек и история в романе *«Война и мир»*.

* «Ум ума» и «ум сердца» героев романов *«Война и мир»* и *«Анна Каренина»*.

*Тематика рефератов

Роман «Анна Каренина» в русской критике.

Изображение войны в произведениях Л. Н. Толстого.

Л. Н. Толстой в период работы над романами «Война и мир» и «Анна Каренина» (по воспоминаниям современников).

*Тематика исследовательских работ

Пушкинская традиция в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».

Метод «диалектики души» в романе «Война и мир».

Проблема нравственного прозрения в поздних произведениях Л. Н. Толстого.

Литература

Бабаев Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. — М., 1978.

Бочаров С. Г. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». — М., 1978.

В мире Толстого.— М., 1978.

Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой: Материалы к биографии с 1828 по 1885 год. 4 кн.— М., 1954, 1958, 1963, 1970.

Зайденшнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Создание великой книги.— М., 1959.

Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л. Н. Толстого. — М., 1978.

Николаева Е. В. Художественный мир Льва Толстого. 1880—1900-е годы. — М., 2000.

Опульская Л. Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». — М., 1987.

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы.— Л., 1974.



Федор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ

(1821–1881)

Детство и юность Ф. М. Достоевского прошли в Москве неподалеку от Марьиной рощи, что была в те годы окраинным районом,— на Божедомке. Здесь располагалась больница для бедных. Представим себе больничные дворы, прилегающие к ним огороды, служебные постройки, сад, корпус главного здания, в правом флигеле которого обитала семья штатного лекаря Мариинской больницы М. А. Достоевского, отца будущего писателя. Небогатый дворянин, ревностно относящийся к службе, он имел также разрешение вести частную практику — нужно было обеспечивать семейство, где росло семеро детей. Михаил Александрович был любящим мужем, заботливым отцом, но отличался тяжелым характером: раздражительностью, болезненным, ущемленным самолюбием.

Дети проводили летние месяцы в сельце Даровое, купленном в 1831 году вместе с крестьянами и земельными угодьями. Основное время года, текущее в Москве под отеческим кровом, не было богато впечатлениями, общением со сверстниками. Но зато годы детства были наполнены хорошими книгами (детей рано знакомили с грамотой, устраивали семейные чтения Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина), изучением языков и Священного Писания. А еще — дружбой со старшим братом Михаилом, которая останется для обоих

подлинной ценностью на всю жизнь. Братья получили прекрасное образование в частном пансионе, куда, несмотря на ограниченные средства, их определил отец. Он же выписал для сыновей популярнейший в те годы журнал «Библиотека для чтения», который давал широкую возможность познакомиться с европейской художественной литературой: произведениями Э. Т. А. Гофмана, Ж. Жанена, О. де Бальзака.

Пришло время собственных первых литературных фантазий — «чудных арабесок». Захватывали гордые, но «опасные», по словам самого писателя, мечты сделаться человеком необыкновенным, стоящим над всеми. Второе лицо этих ранних мечтаний, как о них вспоминал Достоевский, — «чистый идеал свободного человека».

Завершая разговор о формировании писателя в семье родителей, приведем их единственную письменную оценку, данную писателем на склоне жизни, оценку поистине замечательную: «Идея непременного и высшего стремления в лучшие люди (в буквальном, самом высшем смысле слова) была основной идеей отца и матери наших, несмотря на все уклонения».

В 1836 году в достаточно молодом возрасте умирает мать. Семейной катастрофой стала смерть отца, произошедшая в Даровом при непроясненных обстоятельствах в 1839 году, когда Федор уже учился в петербургском Инженерном училище. Потрясения, выпавшие на долю едва повзрослевшего человека, принесли с собой первые предзнаменования тяжелой болезни, но и сделали более ясными глубинные цели существования. Их он выразил в письме брату: быть свободным, «учиться, что значит человек и жизнь», разгадать тайну человека и — «быть человеком»!

Для начала надо было завершить шестилетнюю учебу, сколь бы тягостной она ни была (в училище, кроме занятий точными науками, к которым юноша не имел склонности, но тем не менее очень серьезно относился, обязательными были строевые занятия, ненавистные болезненному, неловкому юноше). К осени 1843 года, окончив полный курс наук в верхнем офицерском классе, Достоевский поступил на службу в инженерный корпус при Санкт-Петербургской инженерной команде, в Чертежную Инженерного департамента, но уже через год вышел в отставку, чувствуя иное свое призвание — призвание литератора. И действительно, с весны 1844 года он увлеченно работает над своим первым романом «Бедные люди». Рукопись его через Д. В. Григоровича, соученика, товарища, вместе с которым одно время Достоевский снимал квартиру, попала к Н. А. Некрасову, далее — к В. Г. Белинскому. Восхищение критика, сравнение с Гоголем, публикация произведения, открывавшая второй некрасовский альманах — «Петербургский сборник», наконец, внезапная слава... Достоевский переживает свой первый поистине звездный час.

Роман «Бедные люди» был блестящим плодом и вершиной «натуральной школы»: мелкий чиновник в качестве главного героя, физиологические вставки и — одновременно — новый подход к типу «маленького человека», выросшего под пером писателя до масштабов личности, личности глубокой, противоречивой. Новыми казались и пристальное внимание к ней, и оригинальные способы раскрытия самосознания персонажа. В этом смысле Достоевский произвел, по словам виднейшего исследователя его творчества М. М. Бахтина, «copeрниковский переворот» в сравнении со своими предшественниками. Ведь даже у А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя несчастные, бедные чиновники (Самсон Вырин из «Станционного смотрителя» и Акакий Акакьевич Башмачкин из «Шинели»), являясь прямыми предшественниками переписчика Макара Девушкина, были лишены внутреннего голоса, развернутой самооценки, одним словом, оставались пассивными объектами авторского изображения.

Не таков образ чиновника у Достоевского: герой словно бы самостоятельно, громко «заговорил» в своих письмах о материалах самых разных: о литературе, о правах родителей эксплуатировать малолетних детей, о контрастах роскоши и нищеты и, конечно же, о своей любви.

Любовь немолодого человека к девушке, живущей напротив в мещанском домишке с бальзаминчиками на окнах сродни отцовскому чувству. Она проявляется в неэффектных, но столь трогательных и самоотверженных поступках. Макар Девушкин спасает Вареньку Доброселову от нечистоплотной сводни Анны Федоровны; отсылает девушке свои последние крохотные сбережения... И что очень важно с точки зрения художественной, добрые чувства находят свое выражение в веренице писем, с помощью которых и обращается Макар Девушкин к Вареньке, боясь своим визитом или неосторожной встречей скомпрометировать ее. Та отвечает ему, испытывая чувство благодарности и, возможно, симпатию.

Произведение, созданное в форме писем, относится к древнейшему эпистолярному жанру (от лат. *эпистола* — письмо). Особенno распространенным он был в конце XVII века, в сентиментализме. И это не случайно, ведь художественно претворенное выражение чувств, души в письменном послании приобретает особую рельефность и исповедальность. Достоевский обращается к забытому жанру письма, протягивает творческий мостик из сентиментализма в реализм.

Реализм проявился в социально-психологической мотивировке поведения главных героев. Отсутствие социального признания, бедность, незащищенность, страх перед мнением окружающих приводят Девушкина к потере самоуважения. Автор подчеркивает ущемленную гордость, болезненную «амбицию» героя.

Реалистические черты отчетливы и в изображении широких общественных картин. В глубоко личных строках писем представлена целая галерея новых для литературы типов из бесправных социальных кругов: студент Покровский и его жалкий пьяница отец, семья несправедливо уволенного чиновника Горшкова, покончившего с собой в день благополучного судебного решения его дела, и др. В русле традиции «физиологических очерков» Достоевский создает реалистическую картину жизни забитых обитателей «петербургских углов», беднейших жителей Петербурга, изображенных в описании прогулки Девушкина по Фонтанке (шарманщик, мальчик-побиушка, отставной солдат и др.). Еще одним сквозным мотивом станет мотив «сильных мира сего».

Новаторство Достоевского точно охарактеризовал В. Г. Белинский: «Это первая попытка у нас социального романа».

В. Г. Белинский оказал огромное влияние на молодого писателя. Уже их первая встреча, сопровождавшаяся высочайшей похвалой неведомого до тех пор таланта, вспоминалась Достоевским как «торжественный момент», «самая восхитительная минута во всей моей жизни». Критик поддерживал начинаящее дарование, в то время как другие участники литературного процесса иначе оценивали его (например, К. Аксаков уверял, что Достоевский не художник и никогда не будет им). Белинский ввел Достоевского в свой круг, посвятил в те общественные идеалы, которым служил сам.

П. В. Анненков вспоминал, что «долгое время взгляды и созерцание их (Достоевского и Белинского. — Е. Ч.) были одинаковы».

Есть и свидетельства самого писателя: «...я страстно принял тогда все учение его». Объединяла вера в безграничный прогресс, источник которого Белинский видел в развитии сознания, разума, антикрепостнические настроения, мечты о социалистическом устройстве общества. Расхождения определились в отношении к религии, конкретно — к фигуре Христа. Белинский признавал его историческое существование, принимал и гуманистические идеалы учения Христа, но резко враждебно относился к его обожествлению, видел в существующих формах религии, в церкви род мракобесия, угнетения свободной личности. Достоевскому же трудно было расстаться с верой в божественную природу Спасителя, с детским благоговением перед ним: «Тут оставалась, однако, сияющая личность самого Христа, с которой всего труднее было бороться... все-таки оставался светлый лик богочеловека, его нравственная недостижимость, его чудесная и чудотворная красота».

Конфликтом разрешились эстетические разногласия двух великих современников. Белинский ратовал за изображение реальности прозаической, ничем не выделяющейся из обыденно-

сти, за «списывание с натуры обыкновенной и пошлой прозы житейского быта». Художественный мир произведений Достоевского, последовавших за «Бедными людьми», не во всем совпадал с этими требованиями, не отличался абсолютным жизнеподобием. В повестях «Хозяйка» и «Белые ночи» присутствовал фантастический колорит. Белинский же довольно остроумно писал: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалищенных, а не в литературе, и находится в заведовании врачей, а не поэтов». Критик преследовал свою, актуальную для эпохи, цель — боролся с малохудожественными «пережитками» романтизма, его эпигонами (от греч. *erigonos* — рожденный после); писатель же — свою — проектировал перспективные пути литературного развития.

Повести конца 40-х годов

Достоевский не стремился к физиологической очерковости, к подвластным среде героям с усредненными мыслями и поступками; более того, он не спешил отказываться от исключительных, необычных характеров и обстоятельств. В «Двойнике» выведена фигура душевнобольного чиновника, якобы председаемого человеком, как две капли воды похожим на него, только более пронырливым, льстивым, удачливым. В «Господи не Прохарчине» — нищий, тайно предающийся «rottшильдовским», наполеоновским мечтам и умирающий на кипе ассигнаций, которые копил он в своем тюфяке. В «Белых ночах», «Хозяйке» выведены герои-мечтатели, чьи призрачные, порой болезненные фантазии, альтруистические¹ идеалы согреты страстью порывами сердца. (Этот комплекс человеческих качеств у Достоевского получил свое название — мечтательство.) Внимание к скрытым от постороннего взгляда мыслям и чувствам «маленького человека», «маленького человека» с раздвоенной психикой, его странному бреду, фантастическим грезам — вот тот художественный опыт, которым обогатил свое творчество и всю отечественную литературу Достоевский сороковых годов. Однако В. Г. Белинский не поддержал новации писателя.

Художественная практика писателя переросла программу «натуральной школы». Достоевский явно не вписывался в кругожек «Современника». Этому способствовали и внелитературные обстоятельства, личностные качества писателей. Неловкий, неискушенный в светском общении, Достоевский чувствовал себя чужаком в гостиных и литературных салонах, где блистали рожденные аристократами Сологуб, Тургенев. Он не терпел

¹ Альтруизм — бескорыстная забота о благе других, готовность жертвовать для других своими личными интересами.

насмешек последнего, холодности Некрасова. Произошел разрыв личных контактов сначала с ними, а затем и с В. Г. Белинским.

В кружке Петрашевского

Весной 1846 года Достоевский познакомился с М. В. Буташевичем-Петрашевским, дворянином по происхождению, чиновником по роду службы, социалистом по убеждениям. В его доме в Коломне по пятницам собиралась молодежь разных званий, чинов и занятий. Среди них бывал поэт А. Н. Плещеев, критик В. Н. Майков. Споры о текущей политике царизма, крепостничестве сочетались с обсуждением революционных событий в Европе, с дискуссиями о путях переустройства общества на разумных, справедливых гуманистических основаниях.

М. Петрашевский, идеолог собраний демократически настроенной молодежи, последователь французского социалиста-утописта Фурье, мечтал об уничтожении частной собственности, о сообществе, где труд и быт были бы устроены на принципах равенства. При этом он отвергал идею революционных действий и своей цели хотел достичь главным образом методом убеждения тех, кто держит в своих руках капитал. Пройдет много лет, прежде чем Достоевский заявит: убеждения, разумные доводы самых просвещенных голов часто бессильны перед индивидуалистическими порывами, перед неподвластными рассудку поступками; а вера в то, что можно заставить людей подчиниться умозрительным построениям, не проверенным практикой идеям, наивна и даже опасна.

Но пока, в 1846–1849 годах, он разделял взгляды соратников по движению, программа которого так была определена главой сыскного отделения И. П. Липrandи: «...разрушение существующего порядка, пропаганда идей коммунизма, социализма и всевозможных вредных других учений».

На заседаниях кружка Достоевский открыто высказывался против крепостного права, читал запрещенное письмо Белинского Гоголю, а в начале 1849 года вошел в состав радикальной группы Н. А. Спешнева и принимал участие в планах создания типографии, где бы печатались книги, журналы «с целью пропасти переворот в России».

В апреле 1849 года произошли массовые аресты петрашевцев. Среди заточенных в Алексеевском равелине Петропавловской крепости был и «один из важнейших» (по словам самого императора!) – писатель Ф. М. Достоевский.

Восемь месяцев томился он с товарищами в сыром, холодном каземате. Уполномоченные от имени государя жандармы обещали прощение, если будет рассказано все дело. «Я молчал», – вспоминал Достоевский. «Я знаю, что был осужден за мечты, за теории».

24 декабря вместе с двадцатью одним товарищем он был готов к смертной казни. «Мы, петрашевцы, стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния... чрезвычайное большинство из нас почло бы за бесчестье отречься от своих убеждений». Белый балахон с капюшоном для смертников, связанные сзади и привязанные к столбу руки, направленные на приговоренных ружья. «Я был во второй очереди, и жить мне оставалось не больше минуты». И вдруг — ре скрипт о помиловании!.. «Зачем такое ругательство, безобразное, не нужное и напрасное?»

Смертная казнь была заменена Достоевскому на 4 года каторжных работ и неограниченную службу рядовым в Сибири.

Духовная эволюция писателя в годы каторги и ссылки

Рубеж десятилетий для Достоевского совпал с пересечением рубежа Европы и Азии, с переломом крупнейших этапов собственной жизни: ночью того же 24 декабря он был отправлен в оковах из Петербурга, а 10 января прибыл в Тобольск. «Грустная была минута переезда через Урал,— вспоминал писатель.— Лошади и кибитки завязли в сугробе. Мы вышли из кибитки и стали ожидать, покамест вытащат повозки. Кругом снег, метель, граница Европы, впереди Сибирь и таинственная судьба в ней; позади все прошедшее,— грустно было, и меня прошибла слеза».

И еще одно скрещение эпох суждено было пережить в этот месяц Достоевскому, скрещение эпох исторических. Жены сосланных еще в 1826 году декабристов П. Е. Анненкова, А. Г. Муравьева и Н. Д. Фонвизина организовали на квартире тобольского смотрителя свидание с ним. Женщины подарили Достоевскому Евангелие, которое он хранил всю жизнь. С этим подарком Достоевский получил глубокий духовный импульс, толкнувший, может быть, впервые, писателя к смене мировоззренческих позиций. Именно в Сибири изменились его убеждения. «Постепенно и после очень-очень долгого времени»,— подчеркивал писатель.

Омский острог, за стенами которого безвыходно провел Достоевский четыре года, был известен страшными условиями. Казарма, где летом нестерпимая духота, а зимой невыносимый холод, была набита каторжными («Как сельди в бочке»,— сравнивал писатель). Болезни, невозможность иметь книгу, вражда иссоры кругом, изнурительная работа: он толок алебастр, переносил кирпичи, был занят на самой черной работе. «Всегда под конвоем... кандалы и полное стеснение духа». Именно так воспроизводил в письмах Достоевский свой каторжный опыт.

Оказалось, что для него «нравственные лишения тяжелее всех мук физических». Четыре года были временем духовного одино-

чества, едва ли не полного отчуждения, когда, по образному выражению писателя, он был «похоронен живым и зарыт в гробу». Осужденные, по большей части вчерашние неграмотные крестьяне, солдаты, отбывающие наказание вместе с Достоевским за злодеяния уголовные, не видели в государственном преступнике «своего», не могли симпатизировать ему как образованному дворянину и тем более разделять высокие идеи, ради которых он совсем недавно рисковал жизнью! Для Достоевского настало время отрезвления. Общественно-политические убеждения, в которых прежде виделся залог «обновления и воскрешения» человечества, оцениваются им теперь как заблуждение, «мечтательный бред». Его он с течением времени отверг «радикально».

Он ощущал себя в состоянии глубочайшего душевного кризиса, в ситуации мучительного поиска новых идеалов, жизненного смысла, общезначимых ценностей. Иногда казалось, что решение найдено: «Если искать братства и благообразия, то их надо искать на божеских религиозных основаниях». Но вновь и вновь и на каторге, и в семипалатинской ссылке одолевали мучительные думы. Яркое свидетельство тому — знаменитое письмо начала 1854 года Н. Д. Фонвизиной, жене декабриста: «Я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор, и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных». Серьезные мировоззренческие противоречия оставались участью Достоевского до конца жизни.

В марте 1854 года последовало облегчение участи осужденного: каторга сменилась ссылкой. Служба рядовым, затем унтер-офицером и прапорщиком в Семипалатинске, дружба с местным прокурором, юристом, дипломатом и археологом А. Е. Врангелем, женитьба на вдове М. Д. Исаевой в Кузнецке, периодическое обострение тяжелой болезни, работа над новыми произведениями, среди которых повести «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон», — таковы значимые вехи пятилетней сибирской ссылки Достоевского. Здесь он узнал о смерти Николая I, здесь в апреле 1857 года по повелению нового императора Александра II ему (как и другим петрашевцам) были возвращены дворянские права, но лишь через 2 года станет возможным вернуться в центральную Россию: под негласный надзор полиции, без разрешения жить в обеих столицах.

После ссылки и каторги: мировоззрение и творчество

Вскоре такое разрешение было получено, и Достоевский активно включается в литературную жизнь Петербурга, вместе с братом принимается за новое для него дело — выпуск собственного журнала. В первых номерах «Времени» Достоевский

отдал дань трагическому жизненному опыту, почерпнутому в Сибири: здесь полностью были напечатаны «Записки из Мертвого дома», в которых воплотились впечатления, полученные за 4 страшных года каторги. Кто несет ответственность за ад «Мертвого дома»: исторические обстоятельства, общественная среда или каждая личность, индивидуум, наделенный свободой выбора добра и зла? Уже в первой книге Достоевского 60-х годов чаша весов впервые качнулась в сторону второго ответа.

В 1861 году был написан и опубликован роман «Униженные и оскорбленные». Здесь впервые прозвучит настойчивый, характерный для позднего Достоевского мотив жертвенности, страдания как обязательного удела подлинно христианских сердец.

Начало 60-х годов — время формирования Достоевского как православного мыслителя, «почвенника», вынашивающего идею русской самобытности и всесовместности. Именно 1860—1864 годы Достоевский назовет временем «перерождения убеждений».

Идеология «почвенничества» нашла выражение прежде всего в публицистике журналов «Время» и «Эпоха», которые выпускались на собственные средства Ф. М. и М. М. Достоевскими с 1861 по 1865 год. Общественный подъем начала 60-х, реформы 1861 года породили всеобщее ожидание «нового слова» в истории от самого народа. Но если революционные демократы-шестидесятники во главе с Н. Г. Чернышевским призывали народ к насильственному изменению существующих порядков, то Достоевский видел залог общественного благородства в ином: в мирном слиянии образованных сословий и корневого народа, «почвы». Новое направление сложилось не без влияния славянофильства. Однако пути достижения общественно-го идеала писатель видел, в отличие от славянофилов, в привнесении России к достижениям цивилизации и прогресса, в образовании и просвещении масс. Именно так понимался мыслителем важнейший долг интеллигентии. Вместе с тем, считал Достоевский, образованное сословие тоже должно поучиться у народа, воспринять его исконное мировоззрение, основанное на православной идее всеобщего братства, на христианской проповеди смирения и страдания.

Национальная самобытность, «своеисторичность», своя собственная форма развития, «взятая из почвы нашей, взятая из народного духа и народных начал», — те качества, которые, по мнению Достоевского, игнорируются западнической интеллигенцией, но на самом деле не противоречат всесовместности русской культуры. Русский человек «сочувствует всему человечеству», русскому народу предназначено проникнуться идеями и стремлениями других народов, увлечь всех за собою, «принуться в новую, широкую, еще неведомую в истории деятель-

ность». Идею особой, мессианской¹ роли русского народа Достоевский будет проповедовать до конца жизни.

Повесть «Записки из подполья» (1864) стала важным событием в творческой биографии Достоевского. Здесь впервые появляется в творчестве Достоевского герой-идеолог. Точнее, его следовало бы назвать антигероем. Лишенный автором имени, он лишен и нормальных, общепринятых ценностей. В прошлом романтик, образованный молодой человек утратил не только высокие идеалы, но и естественные широкие связи с миром. Добровольная изоляция — принципиальная форма его существования. Из-за дня в день герой общается лишь со своим служащим, живя в квартире, которую воспринимает как защиту от враждебного внешнего мира и наделяет характерными метафорами: «мой особняк, моя скорлупа, мой футляр». Подпольем автор называет особый комплекс идей и психологических свойств: порою оригинальных (не случайно его называют парадоксалистом), но чаще всего — малопривлекательных или просто аморальных, присущих, по мнению Достоевского, «человеческому русскому большинства». Парадоксалист демонстративно заявляет: «Да я за то, чтобы меня не беспокоили, весь свет сейчас за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить. Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда испить!»

1864 год принес Достоевскому смерть двух близких людей: в апреле умерла его жена М. Исаева, в июле — любимый брат и верный соратник Михаил. В попечении Достоевского оказались его пасынок, а также жена и дети М. М. Достоевского, не имеющие средств к существованию. Кроме того, огромный долг — до 25 тысяч рублей — тяжким бременем лег на плечи писателя. Журнал «Эпоха» в июне 1865 года в результате банкротства прекратил свое существование. В этих обстоятельствах Достоевский вынужден был заключить с книгоиздателем Ф. Т. Степловским кабальный контракт. Подкашивали приступы болезни, многочасовая работа не способствовала улучшению здоровья. Для его поправки осенью 1865 года Достоевский уезжает за границу.

В 1866 году в немецком городке Висбадене, где Достоевский лечился на курорте, он начинает работать над романом «Преступление и наказание», но уже в России в октябре того же года вынужден был прерваться из-за прежнего договора с книгоиздателем: требовалось менее чем за месяц написать еще один роман. Писатель нанял стенографистку, которая помогла ему в срок завершить работу над «Игроком». Вскоре Анна Григорьевна Сниткина стала женой Достоевского и до конца его дней была верным другом и надежной опорой в жизненных радостях и горестях.

¹ Мессия — проводник и устроитель воли Бога, мессианский — проводящий волю Бога.

Роман «Преступление и наказание» открывает новый, наиболее зрелый и плодотворный этап его творчества. Но он знаменует и появление нового типа романа в мировой литературе.

Сюжет и конфликт. Роман основан на детективной интриге: здесь есть замысел и осуществление кровавого преступления, вводится фигура сыщика (в переводе с англ. *detective* — сыщик). Уголовно-авантюрная основа, «цементируя» сюжет, то выступает на его поверхности (убийство, допросы, ложные обвинения, признание в полицейской конторе, каторга), то прячется за догадками, аналогиями, намеками героев, то остается легким покровом над тяжелыми сценами физических и душевных страданий, смертей, медленных или внезапных прозрений и незаметных подвигов.

И все же классический детективный сюжет как бы «смешен»: тайны преступления, как таковой, нет, автор сразу же представляет фигуру преступника читателю крупным планом, давая возможность следить за каждым его шагом, да что за шагом — за каждой мыслью или даже бессознательным порывом героя. Читателя держит в напряжении не ход расследования, а мучительное движение к покаянию и — параллельно — психологический поединок умнейшего детектива и осторожнейшего убийцы. Ход раскрытия убийства в романе отодвинут на второй план; но он помогает понять социальные и психологические механизмы преступления.

Пожалуй, именно в этом специфика «детективности» романа: преступление не рассматривается как противоправный поступок индивидуума, а его раскрытие — как обычное в этом жанре «чисто аналитическое упражнение». Преступление для Достоевского — это не столько проявление патологического, больного в существе человека (а таковым автор, безусловно, тоже интересовался), сколько примета общественного неблагополучия, след болезненных и опасных поветрий в умах современной молодежи. На преступление толкают в одинаковой мере и нищета, и ощущение реального бесправия, безрезульятности обычных усилий по усовершенствованию жизни, и головные модные теории по переустройству общества, людской природы, и идейный фанатизм... Но об этом подробный разговор впереди.

Итак, конфликт романа выходит за рамки традиционной детективной схемы преступления и его раскрытия. Как же его можно сформулировать? В самой общей форме он выражен называнием романа. Но даже оно несет несколько смыслов. Чтобы разобраться в них, остановимся на важных особенностях композиции романа.

Особенности композиции романа. Преступление, первая из двух композиционных сфер романа, ее центр (эпизод убийства процентщицы и ее, возможно беременной, сестры), стягивает силовые линии конфликта и художественную ткань произведения в тугой узел. Наказание — вторая композиционная сфера.

Пересекаясь и взаимодействуя, они заставляют персонажей, пространство и время, изображенные предметы, детали быта, подробности разговоров, картины снов и отрывки текстов (Библия, статья Раскольникова и др.) воплощать смысл, авторскую картину мира.

Важны, конечно, пространство и время — хронотоп художественного мира (см. главу о балладах Жуковского), где противостоят Преступление и Наказание. Романский хронотоп сложен и многоголик. Назовем пока главные его составляющие: середина 60-х XIX века, Россия, Петербург. По разбросанным в повествовании, но точным приметам первые читатели с большой степенью вероятности догадывались, что описанное злободневно, оно происходит «здесь и сейчас», по крайней мере — в самом недавнем прошлом: за полгода, год или, может быть, два до появления романа — в «начале июля 186... года». Пореформенная пора, буржуазная эпоха, эпоха расчета и дела. Художественное время вместилось в основной части повествования в тринадцать дней, чрезвычайно насыщенных для главного героя внешними и внутренними событиями. Оно, как скатая пружина, обладая потенциальной энергией, выбрасывает героя в иное измерение жизни: на сибирской каторге начинается его новый отсчет, ведущий в тревожное будущее. Однако для этого надо было прожить, точнее, пережить почти две недели до и после страшной минуты, за полгода до нее — в журнальной статье — обосновать теоретически «право» на убийство, в течение нескольких лет учебы в Петербурге терпеть нужду, унижения — болезненные удары по самолюбию гордого студента, на конец, в продолжение многих лет видеть беспрসветность жизни себе подобных: близких (матери, сестры) и дальних, мало или вовсе не знакомых, но вызывающих в душе Родиона искреннее сочувствие.

Однако художественное время расширяется до времени всемирно-исторического, точнее, легендарно-исторического, мистериального (от греч. *mysterion* — таинство), когда к событиям сегодняшним вплотную приближается время Нового Завета — земной жизни Христа, его воскресения, минуты предстоящего конца света. Предупреждением Раскольникову накануне убийства звучат слова спившегося чиновника Мармеладова о Страшном суде; чтение притчи о чудесном воскресении Христом Лазаря становится прямым и мощным побуждением к покаянию героя.

Хронотоп приобретает поистине космический масштаб во сне о моровой язве, поразившей землян.

Но художественное пространство, так же как и время, является прежде всего — по крайней мере, на поверхности повествования — своей земной, предельно знакомой, обыденной и вместе с тем животрепещущей стороной: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса,

кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу». Уже из этого отрывка очевидно: актуальность читательского восприятия поддерживается тем, что автором воссоздан вовсе не блестательно-светский, «парадный» и недосягаемый большинству читателей облик северной столицы, а Петербург не-приметных площадей, душных, заваленных нечистотами переулков, дешевых доходных домов, грязных канав (так назывались петербургские каналы), убогих распивочных. Это Петербург разночинный в исконном смысле этого слова. Здесь купеческий люд соседствует с мещанами, «промышленниками» (портными, слесарями, кухарками, редкими «господами»), небогатыми или случайно оказавшимися тут дворянами, чиновниками и студентами, наконец, проститутками, ворами, бродяжками.

Выброшенные на обочину жизни, укорененные в ней или даже процветающие люди, населяющие Петербург «Преступления и наказания», — прямые или косвенные участники, свидетели, споспешники (как говорили в XIX веке) или противники Преступления. Даже эпизодические персонажи и те втянуты в его орбиту. Большинство же главных героев имеет свою неповторимую позицию по отношению к Преступлению, свой голос, не сливающийся с голосами других героев или голосом автора. Эту особенность зрелых романов Достоевского видный исследователь его творчества М. М. Бахтин назвал полифонизмом (от греч. *polyphonia*).

Однако мотив преступления не играл бы такую важную композиционную роль, если бы замыкался лишь на теме убийства старухи-процентщицы. Этот мотив разомкнут, всеобъемлющ, имеет различные образно-смысловые вариации. В прямом смысле преступник — Свидригайлов (заметим, образ далеко не однозначный). Преступник и тот безымянный мерзавец, что преследует с гнусными намерениями на бульваре пьяную девочку. Преступен в своем цинизме Лужин, преступны в безжалостности своей Амалия Ивановна — хозяйка «угла», выгоняющая на улицу несчастных Мармеладовых в день похорон отца и мужа, и «генералишка», прогнавший несчастную смертельно больную вдову Мармеладова — Катерину Ивановну, пришедшую к нему за помощью. Мотив ширится и, как указывает исследователь В. В. Кожинов, превращается в важную нравственную тему «переступаемости» человека. Переступил черту Мармеладов, когда похитил у несчастной своей жены остатки жалованья и взял у дочери «последнее, все, что было...». «Переступила... смогла переступить... загубила жизнь... свою», по мнению Раскольникова, и сама Соня, торгующая собой ради семьи, ибо нет другой возможности прокормить беспомощных близких. Да и благословение матерью Родиона дочери Дуни на неравный брак с циником и расчетливым дельцом Лужиным ради брата, и решение самой Авдотьи Романовны

пожертвовать собой тоже сродни преступлению (она из тех, кто «многое может перенести», но не переступит все же какую-то последнюю «черту»). Переступить черту, переступить преграду, переступить порог — выделенные слова становятся в романе важнейшими, многозначными образами. Последнее — порог — вырастает до размеров символа. Это не только и не столько деталь интерьера, сколько граница, отделяющая прошлое от будущего, слепое, свободное, но ответственное поведение от безудержного своеволия. Это рубеж жизни и смерти, добра и зла, приемлемых и непригодных средств для достижения цели.

Образ Раскольникова. Граница этих сущностных противоположностей «проходит» через центральный образ романа — Раскольникова, она мучительно осмысляется им, столь же мучительно переживается; она подвижна как в сознании, так и в поведении Родиона Романовича. «Он решил... что задуманное им — “не преступление”». Сначала теория, новое слово, затем — проба, дело — в их соединении кроется идея крови по совести! Раскольников — исполнитель и генератор идеи в одном лице. Итак, пришло время обстоятельно поговорить о главном герое, о мотивах, толкнувших его к убийству.

Раскольников с первых страниц является перед читателем как фигура крайне противоречивая, даже загадочная. Представим себе молодого человека, тонкого и стройного, ростом выше среднего, темно-русого, с прекрасными темными глазами. «Замечательно хорош собою», — сообщает автор. Портретная характеристика постепенно обогащается новыми штрихами, воссоздающими одежду героя: изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей шляпа; старое, ветхое студенческое пальто. «Он был задавлен бедностью». Подтверждение тому — детали интерьера, описание комнаты недоучившегося студента. В крошечной клетушке, шагов в десять длиной, — отставшие от стен обои, из мебели три старых, неисправных стула. Каморка «до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становится в ней жутко». Так подспудно, тонко автор-реалист указывает на связь психологического состояния и образа жизни, среды обитания: человек испытывает на себе их влияние. Но насколько подчинена им его душа, его ум?

Зависимость обстоятельств жизни и сознания героя очень сложная. Испытывая жестокую нужду, Раскольников видит и вокруг себя ее страшные проявления. «Бедность не порок, нищета — порок», — восклицает спившийся чиновник Мармеладов, вместе с которым герой попадает в центр семейной трагедии. Но Раскольников не утратил умения сострадать, сопереживать: бескорыстно, по-донкихотски, отдает последние деньги доведенной до отчаяния Катерине Ивановне — жене Мармеладова. Он, жертвуя оставшимися копейками, пытается спасти встреченную на бульваре пятнадцатилетнюю девочку, если ее,



Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание». Раскольников.
Худ. Д. Шмаринов.

изнасилованную неизвестными подлецами, еще можно спасти! В этом эпизоде ярко проявляется странность, если точнее — существенное противоречие в натуре героя. Он неожиданно гасит благородный порыв души холодными умозаключениями: «Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то что?» Отметим это противоборство доброго чувства и горькой, скептической мысли.

Многое может прояснить в характере героя реакция Раскольникова на письмо матери. Письмо — тот художественный прием, которым, как мы помним, писатель овладел еще при своем литературном дебюте, когда писал эпистолярный роман. Письмо Пульхерии Александровны расширяет художественное пространство романа, вводит новые мотивы в развитие сюжета. Провинциальный мир с теми же, что и в мире столичном, звериными законами, всплесками страстей, приступами покаяний, самоотверженностью преломлен через скандальную историю Дуни, Свидригайлова, Марфы Петровны и Лужина.

Но вернемся к Раскольникову. Нежный, любящий сын це-лует письмо матери, страдает при мысли об участи, на которую обрекает себя сестра ради его — старшего брата — спасения. Мысль Раскольникова поднимается от частных судеб Дуни, Со-ни Мармеладовой до всечеловеческого, универсального обобще-ния; по существу, это мысль и чувство в одном крике, со сле-зами, с отчаянием произнесенным: «О милые и несправедливые

сердца. Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли?» Не раз еще на страницах романа возникнет скрытая аналогия (сравнение): подлинная жертвенность глубоко любящей женщины сродни страданиям Христа, пожертвовавшего собой во имя людей.

Письмо — детонатор лихорадочных мыслей и поступков героя, стремительного развития событий. «Вдруг он вздрогнул. Одна мечта теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах». (Заметим, что в «Преступлении и наказании» ярко проявилась особенность творческого метода Достоевского: изображение крайних, предельных состояний, как психологических, так и физических.) Что же это за мечта, что за «ужасный дикий и фантастический вопрос, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения»? Как видим, Достоевский, не прибегая открыто к поэтике тайны, все же интригует читателя, некоторое время держит его в напряжении.

Становится ясно: грозное, ужасное и дикое в сознании героя — мысль об убийстве. Оно тщательно планируется, проводится «проба», просчитываются шаги до места преступления — их семьсот тридцать. Достоевскому важно донести до читателя всю страшную физическую и психологическую подноготную, изнанку «дела», поэтому автор не боится натурализма в его описании: обух топора, трижды опускающийся на голову жертвы, кровь, прорубленный лоб кроткой Лизаветы — случайного свидетеля. Художественная деталь — орудие убийства — становится под пером автора символом агрессии, раскола: раскола человеческого сознания, веры, семьи, отечества, людского сообщества. (Не отсюда ли еще одна деталь — «говорящая» фамилия главного героя?)

Неужто совершенное — дело рук столь сочувственного к людям Раскольникова? Еще раз убеждаемся, что в романе изображен человек с раздвоенной психикой, с несовместимыми установками: осмысленной жестокостью, агрессивностью и глубинным состраданием, человеколюбием. (Отметим важную деталь творческого метода: автор не ограничится изображением внутренней раздвоенности героя и, используя художественный опыт повести «Двойник», введет в художественный мир романа персонажей, дублирующих и усиливающих его характеристики, так называемых двойников.)

Мотивы убийства остаются неясными. Зачем Раскольников его совершил? Чтобы выразить свой протест против тех, кто, подобно Алene Ивановне, «вымысливает соки» из униженных и оскорбленных? В этом есть доля правды, но не вся. Чтобы добыть денег для спасения матери и сестры? Но ведь он заявляет, что только для себя убил! Что значит эта странная фраза?

Может быть, его намерения широки и гуманны, и он, взяв несправедливо нажитые процентщицей деньги, сделает счастливыми многих и многих, сможет «посвятить потом себя на служение всему человечеству»? Такой ответ подсказывается разговором офицера и студента, услышанным героем за полтора месяца до убийства. В атмосфере грязной распивочной словно повисает тревожный вопрос,озвученный тайным мыслям студента: не загладится ли одно крошечное «преступленьице» тысячами добрых дел; значит ли что-нибудь жизнь одной злой, вредной старушонки по сравнению с тысячами жизней, спасенных от разложения? Иными словами, оправдывает ли цель средства? Раскольников внутренне готов ответить: оправдывает. Да и его собственные позднейшие признания Дуне говорят в пользу этого мотива: он хотел «добра людям и сделал бы сотни, тысячи добрых дел...». Но это форма самозащиты, самообмана, попытка скрыть за добродетельным фасадом истинные причины. В минуты жестокого самоанализа герой признается в этом. К тому же Родион Раскольников не воспользовался ни одной ценностью из закладов процентщицы ни для своего, ни для чужого блага — не воспользовался принципиально. Так в чем же главный мотив, в чем главная причина убийства?

Преступление Раскольникова часто называют идеологическим, а его самого — героем-идеологом. Он одержим собственной теорией, которую считает «новым словом» и проверяет делом. Рассмотрим ее обстоятельно, обратив внимание на то, что было подоплекой, что готовило ее появление.

Теория Раскольникова основывается на суровом жизненном опыте, на его «правде», как она понята молодым человеком. На своем личном неблагополучии, на неустроенности, на правде о мытарствах родных, на правде о недоедающих детях, поющих ради куска хлеба в трактирах и на площадях, на беспощадной реальности обитателей многонаселенных домов, чердаков и подвалов. В подобных ужасающих реалиях справедливо искать социальные причины преступления-бунта против буржуазной действительности, которые первоначально воплощались лишь в умозрительных построениях героя.

Но, мысленно отрицая существующее зло, он не видит, не хочет видеть того, что противостоит ему, отрицает не только юридическое право, но и человеческую мораль, убежден в тщетности благородных усилий: «Не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить». Более того, герой убеждает себя в ложности всех общественных устоев и пытается на их место поставить придуманные им самим, «головные» установления, вроде лозунга: «Да здравствует вековая война!» Неверие, подмена ценностей — интеллектуальный исток теории и преступления героя-идеолога.

Современный мир несправедлив и незаконен в представлении Раскольникова. Но герой не верит и в будущее «всеобщее

счастье». Идеал социалистов-утопистов представляется ему недостижимым (позиция писателя здесь совпадает с позицией главного героя, как и со взглядами Разумихина на социалистов вообще). «Я не хочу дожидаться «всеобщего счастья». Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить».

Этот мотив хотения, возникший в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» будет повторяться («Я ведь однажды живу, я ведь тоже хочу...»), перерастая в мотив своеобразия, самоутверждения любой ценой. «Самолюбие непомерное», присущее герою, рождает культ абсолютного своеолия. В этом психологическое основание теории преступления.

Сама теория излагается в статье Раскольникова, напечатанной за полгода до преступления, и пересказывается двумя участниками одной встречи: следователем Порфирием Петровичем и Раскольниковым. Диалог после убийства на квартире следователя — важнейший, кульминационный в идейном развитии конфликта эпизод. Главная мысль, в которую верит (!) Раскольников, выражена лаконично: «Люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низших (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственno для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в своей среде новое слово».

Итак, материал — и люди. Одни — для размножения, другие — для новых идей. Уже сама мысль Раскольникова как бы разделила, расколола общество. (Не отсюда ли еще один смысл фамилии героя?) В формулировке ее — идея элитарности (избранности), презрение к основной части человечества.

Подкрепить теорию призваны имена выдающихся личностей, исторических деятелей, примеры из всемирной истории. Образ Наполеона из фигуры конкретной, исторической превращается в голове Раскольникова в символическую. Это воплощение абсолютной власти и над людьми, и над ходом истории, а главное — над кардинальными законами жизни, это символ безусловной «разрешенности».

В ход идут и рассуждения о законах природы, и размышления о движении человечества к цели, о смене настоящего будущим. Раскольников, даже излагая статью устно, умело прибегает к хитроумным, демагогическим доводам, опирается и на философские законы, и на точные житейские наблюдения. Теория в пересказе автора статьи, взволнованного и вдохновленного (уже после совершенного им убийства!), выглядит в иных местах даже привлекательной. Ведь действительно, новое — враг консервативного, в массе обычных людей рождается неповторимый гений, одни люди живут настоящим, другие приближают будущее, и, конечно, необыкновенные люди чаще всего способствуют прогрессу.

Но в этой демагогии таится скрытая ловушка, страшная опасность. Ведь аргументы призваны убедить в том, что мате-

риал, масса, низшие обязаны быть послушными, а необыкновенные — разрушители настоящего во имя лучшего (а так ли это?!) имеют право перешагнуть через любые преграды: «через труп, через кровь». Возникает ключевая фраза: «Право на преступление».

Достоевский добивается цели: читатель начинает с ужасом понимать суть «нового слова». Раскольников пытается самовластно отменить то, что, плохо или хорошо, но сохраняло человечество от самоуничтожения: содержащееся в религиозных заповедях, писанных или неписанных законах, моральных запретах вето на преступление, как бы исторически изменчиво ни было это понятие. «Я принцип убил», — самоуверенно и цинично заявляет герой после кровавой расправы над беззащитными. Преграды, отделяющие моральный поступок от аморального, гуманный от антигуманного, не раз сдерживающие людей у края бездны, по убеждению Раскольникова, «предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград».

Становится ясно: одним из ведущих мотивов конкретного преступления стала попытка утвердить само право на вседозволенность, «правоту» убийства. М. М. Бахтин говорил об испытании идеи в романе: герой-идеолог экспериментирует, практически стремится доказать, что можно и должно переступать, «если вы люди сколько-нибудь талантливые, чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое».

Отсюда вытекает второй важнейший мотив преступления: проверка собственных сил, собственного права на преступление. Именно в этом смысле следует понимать слова, сказанные Раскольниковым Соне: «Я для себя убил». Разъяснение предельно прозрачно: проверить хотел, «тварь ли я дрожащая или право имею...».

Одержимый непомерным тщеславием, герой хотел освободиться от «предрассудков»: совести, жалости («Не жалей, потому — не твое это дело!»), встать «по ту сторону добра и зла». Неужели с самим Богом хочет сравняться Раскольников? Не совсем так. Против Бога и устроенного им мира он бунтует, ниспревращает его, несмотря на заявления, что верует, верует и в Бога, и в Новый Иерусалим (то есть в окончательное установление Царства Божьего). Вспомним, кстати: Порфирий Петрович намекает Раскольникову на несовместимость его учения и истинной веры.

Амбиции Раскольникова иного рода (заметим, амбиции — одно из любимых слов писателя). В теории его воплотились исподволь набирающие силу представления об особых качествах и правах личности, чьи возможности едва ли не превосходят земные пределы. В художественной форме романа Достоевский предвосхитил идеи времени, которые парили в интеллектуальной атмосфере реальной — не романной — Европы. Минует десять — двадцать лет, и немецкий философ Фридрих

Ницше создаст поэтическую теорию, почти мифическое учение об идеальном сверхчеловеке, освободившемся от «рабской морали», призванном уничтожить все лживое, болезненное, враждебное жизни. В европейской культуре возникнет культ сильной личности, индивидуалиста, преодолевающего все на своем пути благодаря собственной воле и без оглядки на мораль. Раскольникова с известной долей справедливости можно назвать ницшеанцем до Ницше. Но если немецкий философ будет воспевать сверхчеловека, превратив его в поэтический культурный миф, то Достоевский — предупреждать об опасности, которую несет с собою нигилизм и волюнтаризм (от лат. *voluntas* — воля), столь популярные в умах некоторых его современников.

Эта опасность наиболее наглядно выражена в последнем, каторжном сне (в тексте романа — «снах») Раскольникова: массы людей, уверенных в единоличном обладании истиной, «убивали друг друга в какой-то бессильной злобе», убивали беспретенно и беспощадно.

Ночные кошмары каторжанина Раскольникова — последняя фаза наказания. Суть его заключается в болезненных переживаниях содеянного, в мучениях, доходящих до предела, за которым лишь два взаимоисключающих исхода — разрушение личности или душевное воскресение.

Наказание, как и преступление, не однотипно. Оно многолико, многосоставно, оно — вне Раскольникова и внутри его. Чтобы разобраться в нем, вернемся к той композиционной точке, которая знаменует его начало.

Сразу же после убийства, проснувшись в собственной каморке, Раскольников ощущает физический ужас от того, что он совершил. Лихорадка, остоянение, тяжелое забытье, ощущение, что он сходит с ума, — писатель не склонится на характеристику ненормального состояния, состояния явного нездоровья. Это наказание (страдание), которое сама природа неизбежно накладывает на того, кто восстает против нее, против живой жизни, какой бы малой и непроявленной она ни казалась.

Неизбежным оказывается и отчуждение, отчаянное одиночество даже в кругу самых близких, родных ему («Мать и Дуня бросились к нему... Но он стоял, как мертвый.» «Я не могу их обнять, — пронеслось, как молния, в его голове»). «О, если бы я был один,» — восклицает герой-индивидуалист, все же чувствующий ответственность перед сестрой, матерью, другом за собственные поступки, за свою и их судьбу. Совершив тягчайший грех, Раскольников понимает, что «ножницами отрезал себя от людей». А ведь человеку, существу общественному, невыносим полный разрыв с себе подобными. Это и было «мучительнейшим ощущением из всех». Это было наказание Раскольникова, обусловленное социальной сущностью всякого человека.

Оно, наказание, тем особенно сурово и болезненно, что «теория», как мы помним, захватила и сердце Раскольникова («те-

оретически раздраженное сердце», ставит диагноз Порфирий Петрович); «зараженный дух» привел к озлоблению, к неверию. «Он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток» — такую психологическую связь убеждений, эмоций и характера героя выявляет автор.

На этом фоне возникает неверное, извращенное осмысление собственного поступка. Естественные для каждого сколько-нибудь нормального, без патологических, преступных наклонностей человека чувства страха, омерзения от содеянного, чувство оторванности, наконец, робкий голос совести Раскольников принимает за слабость, никчемность своего «я», собственной личности, не справившейся с проверкой, экспериментом, недостойной теории. «Убить-то убил, а переступить — не переступил. Натура подвела». Он мучается от того, что не выдержал своего преступления. Это — наказание, которое сам Раскольников накладывает на себя. По большому счету, оно ложно, искусственно, это те же греховные, с точки зрения автора-христианина, бесноватые страсти, а не истинные страдания.

Освобождение от них — подспудное, медленное — начинается тогда, когда Раскольников находит человека, способного до конца понять его, деятельным сочувствием, любовью облегчить страдания и отважиться на долгую, отчаянную борьбу за преодоление чужой «правды». По парадоксальной логике художественного мира Достоевского таким человеком становится проститутка.

Образ Сони. Софья Семеновна Мармеладова попадает в «процент» тех, кто вследствие социальных болезней оказывается на дне общества. У нее есть страшный выбор: кинуться в реку, покончив жизнь самоубийством, или пойти на панель. От первого ее удерживает не страх и не мысль о грехе, а остшая жалость и ответственность за беззащитных близких, кому она единственная опора. Да, Соня Мармеладова — грешница, она переступила через мораль (и в этом ее общая с Раскольниковым вина). Но Соня переступила через себя, пожертвовала собой ради других: ради малолетних брата и сестер, пьяницы отца, больной мачехи. Поэтому-то в грешнице видится святая. Поэтому не требует ответа риторический вопрос критика Д. И. Писарева: «Как вы назовете ее за этот поступок: грязной потаскушкой или великодушною героинею, приявшую с спокойным достоинством свой мученический венец?»

Кульминационным в морально-психологическом конфликте добра и зла становится эпизод, когда «блудница», читающая убийце евангельскую притчу о воскресении Лазаря, подвигает его к раскаянию. Выразительно лаконичные детали портрета героини: кроткие голубые глаза, способные сверкать огнем, который выдает в ней христианскую воительницу.

Не случайно Достоевским дано герoinе ее имя, переводимое с греческого как «мудрость». Софья в православии — жен-

ский лик Премудрости Божьей; почитаема в христианстве и святая Софья, погибшая от рук гонителей первохристиан вместе с дочерьми: Верой, Надеждой, Любовью. Столь значимое имя придает дополнительную смысловую глубину образу героини: ее мудрость — в смирении и терпении, в Христовой любви к людям. Жертвенность Сони осветила новым светом жертвенность матери и сестры Раскольникова. «Вечная Сонечка» вошла в мировую сокровищницу характеров, причем библейский колорит образа оттенил чисто русскую уникальность женской судьбы: многим реальным русским женщинам оказался по силам подвиг — разделить с любимым человеком каторгу, ссылку и другие испытания судьбы.

Роль второстепенных персонажей. Жизнь сталкивает Раскольникова с теми, кого он презирательно именовал «материалом». Оказывается, что большинство из них обладает «живой душой», подлинностью. Конечно, эти герои романа разные по масштабу. Эпизодический персонаж — малаяр Миколка — берет на себя вину за несовершенное убийство. Кто он — юродивый, полуумный или просто раздавленный прессом городской жизни бывший крестьянин? Для Достоевского важно другое: Миколкой движет религиозная жажда страдания.

Фраза уволенного за пьянство чиновника Семена Захаровича Мармеладова «Пью, ибо сугубо страдать хочу» — звучит карикатурой на истинные страдания «высоких» героев. Он будто бы кичится своей низостью, не скрывая от посторонних в грязном трактире, как выпросил на похмелье последние копейки у дочери-проститутки. Исповедь «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств», произносится под аккомпанемент насмешек и издевательских окриков. В ней — как часто у Достоевского — речь ничтожного на первый взгляд существа оборачивается пламенным ораторским словом. В устах пьяницы Мармеладова это звучит как слово красноречивого адвоката всех «униженных и оскорбленных». Поистине крылатыми стали фразы: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку было куда пойти», «Бедность не порок, это истина. Но нищета, милостивый государь, нищета — порок-с».

Критик Д. И. Писарев увидел в этом герое «естественную деликатность и чуткость глубоко нежного характера». Он действительно способен на сильные чувства и благородные порывы. Последнее душевное движение умирающего Мармеладова — мольба к жене и дочери о прощении. Крайности человеческой натуры воплощены и в детали портрета Мармеладова: во взгляде его восторженность, смысл и ум, но в то же время «мелькало как будто и безумие...». Образ Мармеладова воплощает собой попранное и растерянное человеческое достоинство.

Среди второстепенных героев важное место занимает Разумихин. Он, бедный студент, ведет далеко не идеальный, беспорядочный образ жизни. Но важнейшая черта Разумихина — го-

товность бескорыстно прийти на помощь. Друг Раскольникова ухаживает за ним, больным, находящимся в горячечном бреду после убийства старухи, берет на себя заботу о матери и сестре Родиона. Умный, проницательный Разумихин, в уста которого Достоевский вложил некоторые почвеннические идеи, не принимает сухих, рассудочных построений русских утопических социалистов; конечно же, чужда ему и теория Раскольникова, но он чувствует, что душу друга можно «рестаурировать».

На болезненном пути избавления от теории Раскольников волею автора знакомится с настоящими, а не «книжными» хзяевами жизни — Лужиным и Свидригайловым. Образы явившихся в Петербург из провинции аморальных господ демонстрируют степень распространения зла, его всеохватность. Поступки хищного Лужина показывают, сколь пошлым и непривлекательным может быть воплощение «сильных мира сего»: в арсенале его борьбы за собственное процветание подлог, шантаж, мелкое, бытовое издевательство. Именно в его банальной формулировке обнажается для Раскольникова доведенная до логического предела ужасная «правда» его теории.

Образ Свидригайлова еще одно открытие Ф. М. Достоевского. В нем воплощен тип растлителя, убийцы, способного, с одной стороны, цинично наслаждаться плодами своего преуспевания и — с другой, одновременно искать идеала, высокой любви. Этот мотив в повествовании приглушен и все же очень существен. Ни во что не верующий, опустошенный Свидригайлов, прежде чем застрелиться, все же совершает благой поступок: обеспечивает семейство Мармеладовых (это дало возможность Соне последовать вслед за Раскольниковым в Сибирь). Самоубийство Свидригайлова, описанное на фоне мглистого ненастного утра, еще раз доказывало гибельность аморализма. Покончив с собой и тем самым совершив величайший для христианина грех, Свидригайлов поставил точку в цепи собственных преступлений.

Раскольников видит в личности Свидригайлова свое, пусть деформированное, отражение. Литературоведы называют этих героев психологическими двойниками. Но сам он все же находит для себя иной выход из трагической ситуации — признание.

Профессионально подталкивает к нему Раскольникова пристав следственных дел Порфирий Петрович, не имеющий против преступника никаких фактов, но вооруженный тонкими психологическими приемами. Диалоги двух героев важны не только для озnamенования новой фазы детективного сюжета, но и для воплощения идеально-психологического конфликта. Их разговоры — поединок двух абсолютно разных сознаний. Следователь воплощает существующий в буржуазном обществе законопорядок, несовершенный и даже несправедливый, но освещенный традицией, религией и моралью. Он, когда-то сочувствующий революционным идеям, теперь советует Родиону отказаться от

утопий, отдаться жизни, не мудрствуя, не рассуждая. «Прямо на берег вынесет и на ноги поставит». В практическом плане это значит признаться и добровольно принять наказание, пострадать, ибо страдание — «великая вещь... в страдании есть идея».

Разрешение конфликта и развязка сюжета. Эпилог. Путь Раскольникова в полицейскую контору проходит через Сенную площадь. В XIX веке она, одна из самых больших в городе, была «чревом» столицы, средоточием разнородных культурно-экономических «дорог». На перекресток — реальный и символический одновременно — приводит автор своего героя для публичного покаяния. Именно здесь Раскольников, крестясь, целует землю, стоя на коленях, кланяется представителям той самой «почвы». Они по-разному, но в целом сочувственно воспринимают его поведение, сострадают ему.

Достоевский, как правдивый писатель, «поправляет» Достоевского — идеолога почвеннического движения. В эпилоге реалистичные эпизоды взаимоотношений героя с обитателями сибирской каторги корректируют почвеннический миф самого писателя: Раскольников отчужден от народа. Но в неприкоснovenности остается религиозно-нравственная доктрина Достоевского: человек, очистившийся страданием, обретя истинную веру, способен к духовному возрождению. Возрождение Раскольникова в романе описано достаточно условно, вернее, только намечено. «Темой нового рассказа» осталась и новая — на основе заповедей Христа — жизнь героев. Попытку воплотить эту тему писатель предпримет в следующем романе, изобразив появление в обычной жизни активного носителя веры.

Столкновения идей в «Преступлении и наказании» породили столкновение критиков разных эстетических и общественно-политических ориентаций. Две статьи 1867—1868 годов наиболее показательны в этой полемике: «Наша изящная словесность» Н. Н. Страхова и «Борьба за жизнь» Д. И. Писарева.

Почвенник Н. Н. Страхов увидел главный смысл произведения в отражении модных и опасных теорий демократической молодежи 60-х годов. Д. И. Писарев, сторонник позитивизма и ненавистник «почвы», социалист-утопист по убеждениям, утверждал, что идеи Раскольникова не имеют ничего общего с революционно-демократической идеологией, что преступление героя есть результат общественных условий, порождающих нищету и безысходность.

* Роман «Идиот», над которым писатель трудился в Швейцарии и Италии, был опубликован в 1868 году. Прошло два года после написания «Преступления и наказания», но писатель по-прежнему пытается изобразить своего современника в его «широкости», в крайних, необычных жизненных ситуациях и состояниях.

Только образ амбициозного преступника, пришедшего в конце концов к Богу, уступает здесь место человеку-идеалу,

уже несущему в себе Бога, но гибнущему (по крайней мере, как полноценная личность) в мире алчности и неверия. Если Раскольников мыслит себя «человекобогом», то главный герой нового романа Лев Мышкин по замыслу писателя таковым является. «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете и особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто брался за изображение прекрасного человека, всегда пасовали. Потому что задача — безмерная... На свете есть только одно положительно прекрасное лицо — Христос».

На первый взгляд идея романа кажется парадоксальной: в «идиоте», «дурачке», «юродивом» изобразить «вполне прекрасного человека». Но не следует забывать, что в русской религиозной традиции слабоумные, как и юродивые, добровольно принявшие вид безумца, виделись угодными Богу, блаженными, считалось, что их устами говорят высшие силы. В черновиках к роману автор и называл своего героя «князь Христос», а в самом тексте настойчиво звучат мотивы Второго Пришествия.

Первые страницы произведения подготавливают необычность Льва Николаевича Мышкина. Оксюмороном (сочетанием несочетаемого) звучат имя и фамилия; авторская характеристика внешности скорее похожа на иконописный портрет, чем на облик человека во плоти. Он является из швейцарского «далека» в Россию, из собственной болезни в больное, одержимое социальными недугами петербургское общество.

Петербург нового романа Достоевского — иной, нежели Петербург «Преступления и наказания», ведь автор реалистически воссоздает специфическую социальную среду — столичный «полусвет». Это мир циничных дельцов, мир приспособившихся к требованиям буржуазной эпохи аристократов-помещиков, таких, как владелец поместий и фабрик генерал Епанчин или член торговых компаний и акционерных обществ Тоцкий. Это мир чиновников-карьеристов, вроде «нетерпеливого нищего» — секретаря Тоцкого Гани Иволгина, мир купцов-миллионеров, каковым является Парфен Рогожин. Это их семьи: жены, матери, дети; это их содержанки и слуги. Их особняки, квартиры и дачи... Здесь, в обществе «без нравственных оснований» (как и во всей России), торжествуют, говоря словами самого писателя, хаос, сумбур, беспорядок. В эту среду — как родственник Епанчиных — попадает и сам Лев Мышкин, потомок обедневшего княжеского рода (однако в ходе действия автор наделяет героя неожиданным состоянием — солидным наследством).

Он рано осиротел, был чрезвычайно слаб здоровьем, испытал заброшенность, одиночество. Род в Швейцарии, в недалеком соседстве с крестьянами и детьми. В нем самом много детского: кротость, искренность, незлобивость, даже ребяческая неловкость (вспомним хотя бы эпизод с разбитой

китайской вазой); и в этом очевидна сознательная идеиня установка христианского писателя, ведь в Евангелии говорится об особой близости детей Царству Небесному. Воспитывался Мышкин, по всей видимости, последователем философа и писателя Руссо, создавшего теорию формирования «естественного», близкого природе человека и написавшего ряд романов на тему воспитания. Мышкин близок героям Руссо своей непосредственностью и душевной гармонией. Явственна в характере героя еще одна литературная параллель — с образом Дон Кихота, наиболее почитаемого Достоевским в мировой литературе героя. Как и Дон Кихот, Мышкин поражает всех своей наивной верой в добро, справедливость и красоту.

Он страстно выступает против смертной казни, уверяя, что «убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье». Он чуток к любому чужому горю и деятелен в своем сочувствии: в Швейцарии сумел объединить детей состраданием к тяжело больной, презираемой всеми девушке — «падшей» Мари и сделать остаток жизни обретенной на смерть почти счастливым. Умиротворение Мышкин пытается внести и в душу еще одного смертельно больного — изверившегося, озлобившегося и отчаявшегося Ипполита Терентьева: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье».

Но прежде всего по замыслу писателя испытать на себе ощущимое положительное влияние Мышкина должны были главные герои романа: Настасья Филипповна, Парфен Рогожин и Аглая Епанчина.

Отношения Мышкина и Настасьи Филипповны освещены легендарно-мифологическим сюжетом (избавление Христом грешницы Марии Магдалины от одержимости бесами). Полное имя героини — Анастасия — в греческом означает «воскресшая»; фамилия Барашкова вызывает ассоциации с невинной искупительной жертвой. Особые художественные приемы использует автор, подчеркивая значимость образа, готовя восприятие героини Мышкиным: это разговор в поезде Лебедева и Рогожина о блистательной петербургской «камелии» (от названия романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями», где в мелодраматическом, «романтизированном» ключе изображается судьба парижской куртизанки); это поразившее князя портретное изображение женщины, изобилующее, в его восприятии, прямыми психологическими деталями: глаза глубокие, лоб задумчивый, выражение лица страстное и как бы высокомерное.

Поруганная честь, чувство собственной порочности и вины сочетаются в этой женщине с сознанием внутренней чистоты и превосходства, непомерная гордость — с глубоким страданием. Не по своей воле она стала содержанкой Афанасия Ивановича Тоцкого, который цинично считал себя «благодетелем» в прошлом одинокой беспомощной девочки. Решив жениться на од-

ной из дочерей Епанчина, он «пристраивает» Настасью Филипповну, выдавая замуж за Ганю Иволгина с хорошим приданым. Однако она бунтует против этой сделки и, протестуя против самого принципа всеобщей продажности, как бы пародируя его, на собственном дне рождения разыгрывает эксцентрическую сцену. Настасья Филипповна предлагает Гане и всем собравшимся «господам» вытащить из пылающего камина брошенную ею пачку со ста тысячами рублей — своеобразную плату Рогожина за ее благосклонность.

Этот эпизод — один из сильнейших в романе. В нем проявляются и характеры основных «претендентов» на Настасью Филипповну: Ганя, не выдержав раздвоения (в нем борются жадность и остатки достоинства), падает в обморок. Одержаный страстью собственник по натуре Рогожин увозит герoinю.

Ее «благодетели» недоумевают по поводу нелепых, с их точки зрения, претензий женщины на подлинное счастье, чистую любовь. По существу, только Мышкин глубоко понимает ее заенную мечту о нравственном обновлении.

Он «с первого взгляда поверил» в ее невинность, в нем говорят сострадание и жалость: «Не могу я лица Настасьи Филипповны выносить». Считаясь женихом Аглаи Епанчиной и переживая по отношению к ней чувство влюбленности, он все же в момент решающего свидания с обеими женщинами, устроенного Аглаей, бессознательно выбирает Настасью Филипповну. Нерациональный, импульсивный порыв Мышкина подтверждает существование глубинных оснований его личности, реализует осмыщенное жизненное кредо героя: «Сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества». Метания героя между двумя женщинами, со временем «Униженных и оскорбленных» ставшие устойчивой чертой художественного метода писателя, в «Идиоте» не свидетельствуют о раздвоенности натуры Мышкина, а скорее — о ее безмерной отзывчивости.

Но предложение Мышкиным руки и сердца оценивается Настасьей Филипповной как жертва, жертва бессмысленная, ведь она не сможет позабыть прошлое, не чувствует себя способной к новым отношениям: «Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да что потом попрекнешь». Внутренне ощущая себя «уличной», «рогожинской», она бежит из-под венца и отдает себя в руки Парфена. Не способная поддержать в душе Рогожина добрые ростки, прорвавшиеся из глубин его расхристанной души под влиянием любви, она становится для него, как и для Мышкина, воплощением злого рока. Говоря о поруганной красоте в мире денег и социальной несправедливости, Достоевский одним из первых повернул проблему красоты в иную смысловую плоскость: увидел не только известное всем облагораживающее влияние, но и ее губительные начала. Неразрешимо-трагическим в романе остается вопрос, спасет ли красота мир.

Аглаю Епанчину, соперницу Настасьи Филипповны в романе, отличают незаурядный ум и горячее сердце. Именно она распознала голубиную душу Мышкина, точно сравнив его с пушкинским «рыцарем бедным», всецело посвятившим себя служению Богоматери. Гордость и самоотверженность едва ли не главные ее достоинства. Не случайно наблюдательная, но «ординарная» по натуре, как и ее брат, Варя Иволгина говорит: «Не знаешь ты ее характера: она от первейшего жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала, вот ее мечты!» Вновь Достоевский исследует крайности человеческого характера. Болезненное самолюбие, гордое самоотречение привело ее в комитет эмигрантов-поляков, борющихся за восстановление Польши, в среду католиков. Одержаный идеей православия, Достоевский считал католическую ветвь христианства ложной, а католиков — вероотступниками, «искаженного Христа проповедующими», виновниками многих исторических катализмов. Мышкину не удается довести Аглаю, как планировал писатель, «до человечности».

«Сильное действие» Мышкина «на Рогожина и на перевоспитание сго», также вынашиваемое в писательских замыслах, оказалось в самом тексте романа недолговременным, ограничились братанием героев-антитиподов в мрачном родовом особняке Парфена. В свете трагического финала эпизод этот выглядит как мрачное предзнаменование: обмениваясь крестами, герои символически разделяют общую страшную судьбу — судьбу двух страстотерпцев, по-разному вырванных из нормальной жизни. Одному грозит пятнадцатилетнее искупление убийства на каторге, другому — вечный мрак безумия.

Знаменательная деталь интерьера жилища Парфена Рогожина как бы бросает трагический от свет на все жизненное пространство героев произведения. Это копия картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос», изображающая тело снимаемого с креста мертвого Спасителя жестко натуралистически, от которой, по словам Мышкина, «у иного вера может пропасть». Ее художественный смысл в романе можно трактовать как смерть без надежды на воскресение.

Поражением заканчивается миссия князя Мышкина, публично им провозглашенная: «Теперь я к людям иду... наступила новая жизнь. Я положил исполнить свое дело честно и твердо». Бескорыстная любовь, смирение и добро оказались беспомощны в жестоком мире человеческой гордыни, сладострастия, алчности и расчета. Возникает в романе прямая проекция сцен Апокалипсиса на «текущую» жизнь, на художественно воссозданную современность: один из четырех всемогущих всадников, явившихся при конце света, будет держать в руке «меру» — весы: «Мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий» (динарий — серебряная монета в Древнем Риме). Мотив

разрушительной власти денег в современной писателю России в «Идиоте» звучит особенно сильно. Преобразование мира на основе евангельской любви осталось недостижимым идеалом, а сам Мышкин — героем и жертвой, с одной стороны, собственных иллюзий, с другой — религиозно-утопического мировидения самого писателя. Жестокая логика реальности продиктовала писателю трагический финал романа.

Кажется, не только в социальной, нравственной, но и в «метафизической» (т. е. общефилософской) сфере терпят фиаско идеи, проповедуемые центральным персонажем. Не примиренным с самими основами бытия умирает Ипполит Терентьев — идеологический противник Мышкина в романе. Подобно подпольному человеку жаждущий веры, он не принимает ее из-за «наглой», «бессмысленно вечной», все разрушающей силы природы.

На важнейшие вопросы человеческой жизни в «Идиоте» нет однозначного ответа, но есть свет надежды. Кроме «положительно прекрасного человека», в романе живут и по-своему, как могут, служат добру Вера Лебедева, Бурдовский, Коля Иволгин. Коля — первый представитель «русских мальчиков». Так в мире романов Достоевского называются молодые люди, ищащие идеала, справедливости и всемирной гармонии: это Аркадий Долгорукий — герой «Подростка», в «Братьях Карамазовых» — Коля Красоткин и, конечно, Алеша Карамазов.

Верой в Россию преисполнена проповедь общественно-исторических взглядов писателя, вложенная в уста вдохновленного Мышкина: «Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет». И пусть он обращается к лицемерной, озабоченной лишь собственными хищническими интересами высшей знати на одном из вечеров у Епанчинах, пусть обманывается в ней! Достоевский, художник и мыслитель, обращает патетические слова о судьбоносных для человечества взаимоотношениях России и Европы не только к героям романа, но и к современному читателю, к потомкам. Проповедуя русскую идею, он считает, что безбожный, или католический, Запад, порожденные им социализм или буржуазность должны быть побеждены «только русскою мыслью, русским Богом и Христом». Публицистическое начало, идеиная тенденциозность — отличительные признаки метода всех поздних романов Достоевского.

«Бесы» (1870–1871) в наибольшей мере воплотили в себе эти качества и получили емкое жанровое определение: роман-памфlet. Название романа навеяно одноименным стихотворением Пушкина и библейской притчей о вселившихся в свиней бесах. Антинигилистический по своей идеиной направленности, он писался по горячим следам выступлений идеолога анархизма М. А. Бакунина в Женеве и судебного процесса над террористической группой С. Г. Нечаева в Петербурге. Последний, организовавший «показательное» убийство своего же товарища,

едва заподозренного в предательстве, явился прототипом одного из центральных персонажей романа — Петра Верховенского, руководителя подпольных революционных групп в провинциальном городке пореформенной России. Но политические стремления Верховенского широко простираются в пространстве и во времени. Мечтая совершить революционный переворот во всем Отечестве, он планирует новое общественное устройство, основанием которого будет страх, всеобщее доносительство, низкий уровень образованности, пьянство и разврат основной массы.

Впрочем, эти перспективы изложены в тетради некоего Шигалева, идеолога организации. По законам памфлетного жанра Достоевский наделяет его малопривлекательным, близким к карикатуре обликом: «...длинноухий... с мрачным и угрюмым видом...». Следуя тем же жанровым правилам, писатель использует утрированные, ужасающие яркие картины для передачи бесчеловечной программы в монологе Верховенского: «Все рабы и в рабстве равны... Цицерону отрезывается язык, Копернику выкальзываются глаза, Шекспир побивается каменьями — вот шигалевщина!» Шигалевщиной со времени «Бесов» называется крайняя форма аморализма в политике, циничная разнозданность и жестокость тех, кто присвоил себе право распоряжаться чужой свободой.

Знаменем движения («царевичем», «премудрым змеем») умный Верховенский предполагает сделать человека особенного, способного увлечь за собой. Выбор падает на обладателя «беспределной» силы, образованного и утонченного красавца аристократа Николая Ставрогина. Выбор этот не случаен и в другом отношении: в прошлом и настоящем Ставрогина — целая череда безнравственных поступков и преступлений, едва прикрытых «эстетическими» резонами, оправданиями. Среди них — молчаливое согласие на убийство убогой Хромоножки — Мары Тимофеевны Лебядкиной, брак с которой, заключенный когда-то на пари, он в обществе пытается скрыть.

Вообще, весь Ставрогин окутан тайной, это личность предельно загадочная. Во время описываемых событий Ставрогин вполне сформировавшийся человек, но образ этот имеет сложную духовную биографию. Когда-то в сознании его происходил активный поиск мировоззренческих оснований, была борьба: славянофильские, собственно православные идеалы, с одной стороны, и атеистические, революционные — с другой, свидетельствовали о противоречивости и одновременно богатстве внутреннего мира. Светлым князем вспоминает прежнего Ставрогина Хромоножка. Однако отсутствие нравственных оснований предопределило душевный надлом, опустошенность героя. Исследователи заметили, что фамилия героя имеет греческий корень, переводимый как «крест». Крест, доставшийся на долю героя, страшен: Ставрогин согнулся под тяжестью

многочисленных измен: изменил высокому назначению, о котором мечтал, предавал и губил других, а затем погубил и себя, как Иуда.

Творчески перерабатывая фольклорно-мифологические, библейские и известные в мировой литературе ситуации и образы, Достоевский добивается динамики развития действия и драматизма повествования. Оно ведется от лица хроникера-очевидца, «не знающего» дальнейших событий и «заинтригованного» вместе с читателем. (Этот композиционно-повествовательный прием повторится в двух последних романах Достоевского.) Страшный пожар, кровавые преступления в доме Лебядкиных, расправа над студентом Шатовым, отшатнувшимся от «движения», превращают жизнь города в бесовскую вакханалию.

Идейное самоустраниние Кириллова также связано с «бесовщиной» нигилистов, хотя имеет глубокие самостоятельные причины. Когда-то Ставрогин, которого Кириллов почитал за учителя, преподавал ему атеизм, поэтому традиционного Бога этот герой не признает. Он считает, что человек может путем самосовершенствования достичь необыкновенного, божественного могущества: «Если нет Бога, то я Бог». Могущество и высшую свободу он видит не во власти над людьми, а во власти над самым ценным — собственной жизнью: «Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеолия — это убить себя самому». В той сюжетной ситуации отчетлив мифологический фон: в образе Кириллова парадоксально проявляются черты одновременно жреца и первой искупительной жертвы во имя перерождения человека в Человекобога: «Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу». Преодолевая животный страх, Кириллов стреляется. Демонстрирует ли он этим самым силу человеческого духа? Непросто ответить на этот вопрос. С точки зрения христианской нравственности — нет, ибо человек не вправе распоряжаться Промыслом Бога. Кроме того, Кириллов, беря в предсмертной записке на себя грехи Верховенского и его «пятерки», объективно помогает «бесам».

Другое самоубийство — самоубийство Ставрогина, не вынесшего собственного аморализма, — закономерный итог духовного и практического нигилизма. К нигилистам Достоевский приравнивает не только экстремистов 70-х годов, но и либералов-западников, демократов-шестидесятников и даже их «отцов» из поколения сороковых (образы Степана Трофимовича Верховенского и писателя Кармазинова). Однако не менее, чем прошлому, роман оказался открытым будущему: именно его отличают катастрофические провидческие мотивы, оправдавшиеся в XX веке грозные социально-исторические прогнозы.

Приобретение подлинных ценностей в жизненных перипетиях, в сложном процессе взросления — основное содержание романа «Подросток» (1874–1875). Если при этом учесть ощу-

тимые традиции Руссо, то жанровую разновидность «Подростка» следует определить как роман-воспитание.

В 1873 году Достоевский осуществляет еще одно творческое начинание: издает «Дневник писателя», который появлялся в печати с некоторыми перерывами до 1881 года. По существу, он стал журналом одного автора. Здесь печатались небольшие по объему (сравнительно с романами), но признанные шедеврами произведения писателя: «Мальчик у Христа на елке», «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека». В «Дневнике писателя» нашли выражение самые разные, порой противоречивые суждения, но общий пафос книги следует назвать истинно демократическим. Для примера – лишь одна цитата: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а самим оставаться во мраке».

Важной вехой духовной биографии Достоевского стала поездка в Оптину пустынь – козельский монастырь, центр русского старчества. Примечательно, что вместе с писателем Оптину пустынь посетил видный русский философ Вл. С. Соловьев.

*Роман «Братья Карамазовы» по праву считается итогом творчества писателя. Действие его происходит в городе с «говорящим» именем – Скотопригоньевск. Вновь в центре его внимания «случайное семейство»: провинциальный дворянин Федор Павлович Карамазов, циник, погрязший в разврате, и четыре его сына от разных матерей.

Каждый из братьев воплощает собою и проверяет свою «идею». Все вместе они, словно зеркала, отражают друг друга, в чем-то повторяют, в чем-то противостоят друг другу. Полюсами этого противостояния являются лакей Смердяков – внебрачный сын Карамазова от безумной Лизаветы Смердящей, ненавидящий не только отца, братьев, но и Россию вообще (он – крайний вариант «подпольного человека»), и младший из братьев Алеша Карамазов.

На его счету больше добрых слов, чем поступков, но ведь автор задумывал целую серию романов, собираясь провести любимого героя через горнило жизненных испытаний.

Алешу со старшим братом Дмитрием объединяет природное жизнелюбие. Дмитрий – человек темпераментный, необузданый в желаниях, угрожающий расправой отцу (из-за соперничества в любви к Грушеньке). Не случайно его имя также носит «прозрачную» смысловую нагрузку: Деметра – греческая богиня земли, плодородия. И Дмитрий раздираем земными страстями, полон необузданых стихийных сил. (Заметим, что фамилия Карамазовых буквально означает «черная земля».)

Но есть у братьев еще одно объединяющее начало – идея страдания, искупления. К ней Митя пришел во время судебног-

го процесса над ним. Невинно осужденный, он принимает приговор — каторгу! — со смирением. Другое дело, что в планах писателя был побег Дмитрия в Америку, и в целом эти новые повороты сюжета не противоречили бы характеру героя. Но все же при анализе произведения мы должны исходить из существующего канонического текста.

С Иваном, нигилистом-интеллектуалом, Алешу неожиданно для него самого связывает бунтарский порыв отмщения тем, кто губит невинных. «Расстрелять!» — восклицает он после рассказа Ивана о бесчеловечной расправе над ребенком.

Героем-идеологом в этом романе является Иван Карамазов. Глава «Pro и contra» — кульминация конфликта идей в романе. Иван в трактире (значимая в мире Достоевского точка художественного пространства!) спорит с Алешей о самых сложных вопросах бытия.

В центре главы якобы сочиненная Иваном «Легенда о Великом инквизиторе». В основе ее сюжета — выдуманное пришествие Христа в средневековую Италию, где свирепствовала католическая инквизиция. Сицилийский инквизитор готов отправить на костер Сына Божьего, Учителя, лишь бы тот не мешал проповедью гуманизма и свободы осуществлять по-своему истолкованное инквизитором Учение способами, не совместимыми с принципами самого Учителя. Аргументы известны: люди, ничтожные по самой своей человеческой природе, неправляются со свободой. Они с радостью отдали свободу взамен хлеба... Свобода отнята у людей для их счастья. Инквизитор уверен в этом, ибо он по-своему заботится о человечестве, это человек идеи.

Что мог ответить инквизитору Христос? Ведь он исходит из совсем иного, высокого понимания человека. Христос целует безжизненные уста воинственного старца. Почему? Вероятно, он видит в нем самую заблудшую овцу из своего стада. Он жалеет и прощает Великого инквизитора.

Алеша чувствует бесчестность инквизитора, который использует имя Христа для достижения своих целей. Иван же, со-поставляя две точки зрения на человека, склоняется к инквизиторской. Он не только не верит в людей, но отрицает и сам мир, Богом созданный. В вековечном вопросе оправдания Бога он на стороне тех, кто бунтует против Творца.

Рассуждения Ивана таковы. Если Бог допускает страдания ни в чем не повинных, абсолютно безгрешных существ, значит, Бог несправедлив, не благостен или не всемогущ. И от установленной в мировом finale высшей гармонии Иван отказывается: «Не стоит она слезинки хотя бы одного только... замученного ребенка». Но, «возвращая билет» в Царствие Небесное, разочаровавшись в высшей справедливости, Иван делает роковое, алогичное по сути умозаключение: «Все позволено». Ведь за этим принципом не слезинка, а море крови и слез.

И вновь, как и в прежних романах писателя, не укорененная в нравственности и вере свобода мысли превращается в своечеловеческое слово и поступок. Иван подает преступную идею — Смердяков ее осуществляет. Оба в равной степени отцеубийцы. Оба ответственны перед собой, людьми и высшими силами, в которые, казалось бы, не верят. Но эти силы, почитаемые людьми как идеи Бога или державные законы бытия, осуществляют воздаяние: кончает с собой Смердяков, сходит с ума не успевший поведать на суде правду об убийстве Иван. В помутненном рассудке героя возникает спорящий с ним Черт — «двойник» Ивана и воплощение его собственного демонического начала («идеала содомского»).

Старец Зосима, понимающий силу религиозных сомнений, — сознательный проповедник христианских принципов и идеологии самопожертвования. Алеше, мыслившему уйти в монастырь, он завещает преобразовывать жизнь через себя, находясь в миру — в обычном человеческом сообществе.

По-разному определяют исследователи жанровую разновидность «Братьев Карамазовых»: роман-трагедия, идеологический, социально-философский роман. Но, помимо иных жанровых определений, к нему, как и к «Преступлению и наказанию», следует отнести термин «полифонический роман», ибо слово автора здесь звучит в хоре равноправных голосов героев, у каждого из которых — свое «слово о мире», своя правда.

Весь строй голосов романа подводит читателя к выводу, что автор усматривает подлинную правду о мире в позиции старца Зосимы, его ученика Алеши, «русских мальчиков» и всех тех героев романа, кто готов беззаветно служить добру и братской любви.

«Пушкинская речь» Достоевского

8 июня 1880 года Достоевский произнес знаменитую «Пушкинскую речь», которая произвела на современников сильнейшее впечатление. Это произошло на торжествах по случаю открытия памятника А. С. Пушкину в Москве. Зал Московского Благородного собрания внимал магистральным идеям Достоевского.

С уважением говорил писатель о «русских скитальцах», желающих счастья «не только для себя, но и всеобщего». Указывал на колоссальное — национальное и мировое — значение творчества Пушкина, его способность «перевоплотиться вполне в чужую национальность», его «всемирную отзывчивость». Наконец, в речи прозвучал знаменитый лозунг: «Смирись, гордый человек». Его понимали как наказ следовать христианским заповедям. Но и другой — общественный, объединяющий — смысл этих слов был прояснен в речи Достоевского. Народ

и правительство, западники и славянофилы, революционеры и либералы — все призывались к работе на родной ниве.

«Мою речь о Пушкине я подготовил... в самом крайнем духе моих... убеждений», — говорил писатель, переживавший за полгода до смерти необычайный духовный взлет.

Основные теоретические понятия

Реализм, «натуральная школа», эпистолярная жанровая форма, герой-идеолог, «скитальцы», фантастика, психологизм, диалогичность, полифонизм, роман-трагедия, идеологический роман, символ, почвенничество, «подпольный человек», «маленький человек».

Вопросы и задания

1. Составьте рассказ о детстве и юности Ф. М. Достоевского. Что повлияло на формирование писателя?
2. Вспомните повести «Станционный смотритель» А. С. Пушкина, «Шинель» Н. В. Гоголя и роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Сравните образы главных героев в них. Назовите приметы «натуральной школы» в «Бедных людях» и охарактеризуйте жанровое своеобразие романа.
3. Расскажите об участии Ф. М. Достоевского в кружке Петрашевского. Подготовьте сообщение «Достоевский — узник, каторжный, ссыльный», в котором были бы освещены духовные искания Достоевского конца 40-х — начала 50-х годов.
4. Напишите исследование на тему «Хронотоп в романе «Преступление и наказание», охарактеризовав:
 - а) динамику романного времени (замедления и ускорения времени, хронологические смещения, перерывы);
 - б) трансформацию художественного пространства и его символику (типичные для этого романа места событий, перенесение действия из Петербурга в Сибирь, значимые слова *порог, угол* и др.).Какой смысл вы видите в таких художественных приемах?
5. В чем заключается конфликт романа «Преступление и наказание»? Как он воплощен в композиции, в сюжете, в образе главного героя и в системе персонажей?
6. Найдите в тексте эпизод чтения Раскольниковым письма матери. Как в нем отразились противоречия сознания героя?
7. Каковы социальные, идеальные и психологические мотивы преступления Раскольникова? Почему его называют иногда индивидуалистическим бунтом Раскольникова? В чем заключалось наказание Раскольникова?
8. Почему Свидригайлова и Лужина называют двойниками Раскольникова? Найдите в тексте подтверждение этому.

- 9.** Вспомните наиболее яркие эпизоды романа, где повествуется о семье Мармеладовых. Составьте рассказ «Семья Мармеладовых в художественном мире «Преступления и наказания».
- 10.** Перескажите эпизод чтения Соней Мармеладовой Раскольникову притчи о воскресении Лазаря, обращая внимание на детали интерьера, портретные и речевые характеристики. Какой смысл заключает крылатая фраза «Сонечка, вечная Сонечка, покуда мир стоит!»?
- 11.** Перескажите наиболее запомнившийся сон Раскольникова или сон Свидригайлова. Каково его символическое значение?
- 12.** Проанализируйте ту главу романа, где изображен путь Раскольникова в полицейский участок, учитывая место и роль эпизода в сюжете произведения, художественное пространство и время отрывка, поведение главного героя, Сони, второстепенных персонажей. Можно ли считать, что этот эпизод заключает в себе разрешение конфликта?
- 13.** Почему художественное пространство в эпилоге расширилось до масштабов Сибири? Показалось ли вам художественно убедительным возрождение Раскольникова в эпилоге романа?
- 14.** Что означает выражение «полифонический роман» и как в «Преступлении и наказании» при равноправии голосов героев выражается авторская позиция?
- *15.** Какие христианские ценности вдохновляли писателя при создании «Преступления и наказания»? Как воплотились они в образе Льва Мышкина – главного героя романа «Идиот»? Чем объяснить контрастное сочетание «говорящих» имени и фамилии героя? В чем смысл названия романа?
- *16.** Составьте сравнительную характеристику образов Петербурга в романах «Преступление и наказание» и «Идиот», учитывая не только пейзажи, интерьеры, но и героев, населяющих два Петербурга.
- *17.** Проследите развитие темы денег в романе «Идиот». В каких бытовых и символических образах она воплощается? Всесильны ли деньги в романном мире?
- *18.** Что общего в характере и судьбе главных героинь романа – Настасьи Барашковой и Аглаи Епанчиной? Что их резко отличает? Составьте сообщение на тему «Судьба поруганной красоты в романе «Идиот».
- *19.** Вспомните по тексту романа портрет Настасьи Филипповны, копию картины Г. Гольбейна Младшего и другие выразительные детали интерьеров в романе «Идиот». Какова их роль в раскрытии характеров и идей?
- *20.** Что сближает Мышкина и Дон Кихота?
- *21.** Как автор романа относится ко взглямам Мышкина на взаимоотношения России и Запада?
- *22.** Найдите библейские мотивы в поздних романах Достоевского. Почему столь настойчиво звучат в романе «Идиот» мотивы Апокалипсиса?

- *23. Что общего в сюжетах «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых»? Каково значение последнего романа в творческой судьбе писателя?
- *24. Кого в вершинных романах Достоевского называют героем-идеологом и почему?
25. В чем особенности психологического мастерства писателя?
-

Теория сочинений

Проблема веры и безверия в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Действительно ли верует Раскольников?

Роль эпилога в романе «Преступление и наказание».

«Сонечка, вечная Сонечка, покуда мир стоит!»: проблема жертвенного поведения в романе «Преступление и наказание».

Лики Петербурга в произведениях А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского.

Семья в зеркале романа «Преступление и наказание».

Тема любви в романе «Преступление и наказание»: религиозный и нравственно-психологический аспекты.

Путь Раскольникова в полицейскую контору в композиции и идеином строе романа «Преступление и наказание».

Образ чиновника в творчестве Ф. М. Достоевского.

Человеческие амбиции в характерах героев Ф. М. Достоевского.

**Теория рефератов*

«Трагедийный элемент в поэтике романов Достоевского» (Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия (Иванов Вяч. Родное и вселенское.— М., 1994; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— М., 1972, и др.).

«Жанрово-стилевое своеобразие романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (по кн.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского; Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика.— Л., 1985, и др.).

«Традиции Н. В. Гоголя в творчестве Ф. М. Достоевского» (по кн.: Бочаров С. Г. О художественных мирах (гл. «Переход от Гоголя к Достоевскому»); Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского.— СПб., 1999, и др.).

«Философские, социальные и психологические причины преступления Раскольникова» (по кн.: Калякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова.— М., 1976; Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова.— М., 1986, и др.).

«Заветные идеи Ф. М. Достоевского в романе «Бесы» (по книге: Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение.— М., 1990, и др.).

*Тематика исследовательских работ

Эволюция героев Ф. М. Достоевского от «маленького человека» к человеку «подпольному».

Библейские мотивы в идейном строе и композиции романа «Преступление и наказание».

Образ князя Мышкина в свете идей Достоевского об идеале «положительно прекрасного человека».

Сон в художественном мире произведений Ф. М. Достоевского.

Тип христианского праведника в творчестве Ф. М. Достоевского.

Идейный смысл, стилевое своеобразие и композиционное место легенды о Великом инквизиторе в романе «Братья Карамазовы».

Черты детектива, водевиля, анекдота и других «периферийных» жанров в структуре романов Ф. М. Достоевского.

Площадь и трактир в художественном пространстве романов Ф. М. Достоевского.

Символическая деталь в художественном мире романов Ф. М. Достоевского.

Хронотоп в одном из романов Ф. М. Достоевского.

Литература

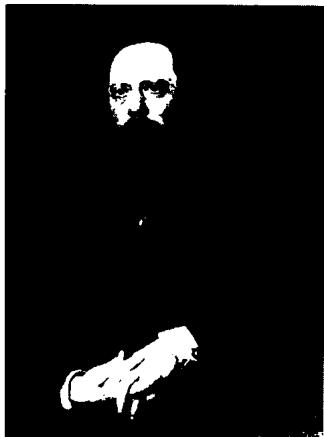
Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— М., 1972.

Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы».— Л., 1977.

Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник.— Челябинск, 1997.

Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова.— М., 1970.

Кожинов В. В. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского.— М., 1971.



Михаил Евграфович САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

(1826—1889)

Та сторона России, где родился М. Е. Салтыков, издавна называлась Пошехоньем. Село, имеющееся Спас-Угол, располагалось в Калязинском уезде Тверской губернии, граничащей с московскими землями, но, словно противореча названию, было воплощением забытого Богом угла. Хозяин дворянской вотчины, отец будущего писателя Евграф Васильевич, изначально имел небольшое состояние. Однако стараниями матери, властной и предприимчивой Ольги Михайловны, происходившей из московского купеческого рода Забелиных, оно было приумножено.

«Детство и молодые годы мои были свидетелями самого разгара крепостного права...» Оно, писал М. Е. Салтыков, было губительно для всех сословий, «проникало... во все формы общежития, одинаково втягивая... в омут унизительного бесправия, всевозможных изворотов лукавства и страха перед перспективою быть ежечасно раздавленными». Именно такая атмосфера царила и в обширном хозяйстве, и в самом барском семействе; спустя много лет писатель воссоздает ее на страницах романа «Господа Головлевы». Реальная крепостная практика воспринималась дворянским мальчиком как всеобщее зло, как позор, оскорбляющий личное достоинство, как нарушение христи-

анских заповедей. Их он прочно усвоил с раннего детства, знал наизусть многое из Священного Писания.

Страницы Евангелия произвели на него необычайное воздействие. Во многом благодаря Евангелию будущий писатель начал осознавать себя человеком, вышел из состояния прозябания и, что очень важно, научился видеть в других, даже в дворовых холопах, равных дворянам людей. Впечатление от «страстного чтения» Нового Завета было противоречивым: после священных библейских слов о равенстве и человеколюбии «...возбужденная мысль невольно переносилась к конкретной действительности, в девичью, в застольную, где задыхались десятки поруганных и замученных человеческих существ». «Униженные и Оскорбленные встали... осиянные светом».

Пожалуй, с тех пор началось самовоспитание Михаила, в процессе которого воля была неотрывна от гуманных устремлений, а чувство справедливости сочеталось с бойцовскими качествами.

Собственные усилия в значительной мере способствовали развитию ума и характера, ибо, по словам самого писателя, «нельзя сказать, что воспитание было блестящее» в родительском доме. Крепостной живописец и сельский священник, родная сестра, закончившая Московский Екатерининский институт, да ее подруга, нанятая в качестве гувернантки, обучили мальчика говорить по-немецки и по-французски, понимать латынь, читать и писать по-русски.

Впрочем, отец семейства был человеком образованным; видимо, и мать понимала необходимость серьезной учебы, во всяком случае, дети Салтыковых определялись на учебу в лучшие учебные заведения древней столицы. Десятилетний Михаил успешно выдержал экзамены в третий класс пансиона Московского Дворянского института (ранее Университетский благородный пансион, в стенах которого обучались В. А. Жуковский, А. С. Грибоедов, М. Ю. Лермонтов). Вскоре, в 1838 году, как один из лучших учеников, был переведен для обучения на казенный счет в привилегированный Царскосельский лицей. Лицей мог гордиться целой плеядой выпускников — известных писателей, видных государственных и общественных деятелей, но ярчайшей звездой среди них, конечно, был А. С. Пушкин.

В 40-х годах в Лицее царил совсем иной, далеко не творческий вольнолюбивый дух: здесь готовили высокопоставленных чиновников. «Рассадником министров» назовет впоследствии Лицей Салтыков-Щедрин. Причем, по воспоминаниям писателя, начальство преследовало умников, а воспитанники смотрели на них как на людей, занимавшихся не свойственными дворянскому званию занятиями. Иронически точно передал писатель официальную точку зрения, своего рода программу Лицея: цель знаний есть исполнение начальственных предна-

чертаний. «Это были не знания, а составная часть привилегий, которая проводила в жизни резкую черту; над чертой значились мы с вами, люди досужие, правящие, под чертой стояло одно слово — мужик». Приведенные слова свидетельствуют, что уже в юности формировались демократические убеждения М. Е. Салтыкова; уже в годы учения он легко распознавал лживость «благородных речей» и противостоял обюрокрачиванию ума и души.

Лучшими преподавателями Лицея поддерживались некоторые традиции, связанные с именем Пушкина. Так, на каждом курсе объявлялся продолжатель поэта. В своем классе им был признан М. Салтыков. Его ранние стихи печатались в известнейших журналах «Библиотека для чтения» и «Современник».

В год окончания Лицея М. Салтыков основательно знакомился с северной столицей. «Вот он, этот громадный город, в котором воздух кажется спретым от множества людских дыханий, вот он, город скорбей и никогда не удовлетворяемых желаний...» В таком восприятии Петербурга чувствуются гоголевские нотки, тоска бредущего по Невскому проспекту художника: «Все обман, все мечта, все не то, что кажется». Вместе с тем собственный жизненный опыт не противоречил книжному, почерпнутому у любимых писателей. Став в 1844 году чиновником в канцелярии Военного министерства, юноша ощутил тяготы казенной службы: она отнимала душевые и физические силы, отвлекала от занятий литературой. А ведь М. Салтыкову с 1846 года уже поручалось «письмание рецензий» в журналах «Отечественные записки» и «Современник», в первом из них вскоре будут опубликованы две его повести: **«Противоречия»** и **«Запутанное дело»**.

Дебют М. Салтыкова как прозаика не вполне удался. Повесть **«Противоречия»** (1847), в которой отразились актуальные философские споры, была довольно слабой в художественном отношении, хотя в ней уже ощущались ростки реализма.

Середина 40-х годов — время мощного духовного роста писателя. Как уже было в судьбе многих писателей, будущий сатирик испытал влияние личности В. Г. Белинского. По воспоминаниям А. Я. Панаевой, Салтыков еще лицеистом посещал литературные собрания в доме И. А. Языкова, где бывал и первый российский критик. Статьям и личности Белинского обязан Салтыков своим литературным и идеальным взрослением.

Вращенная Белинским «натуральная школа» стала для молодого писателя реальной литературной школой, а затем и направлением, к которому он примкнул.

И еще одного выдающегося человека М. Е. Салтыков называл «многолюбивым и незабвенным другом и учителем» — М. В. Буташевича-Петрашевского, несколькими годами раньше М. Салтыкова закончившего Царскосельский лицей. Их близкое знакомство произошло позже.

Из кружка Петрашевского Салтыков вынес представление о возможной общественной гармонии, о золотом веке, «который не позади, а впереди нас». Спустя полтора десятилетия в статье 1863 года он выразит серьезные сомнения в попытках фурьеистов «втискивать человечество в какие-то новые формы, к которым не привела его сама жизнь».

М. Е. Салтыков, прекратив посещать «пятницы» Петрашевского в 1847 году, до конца дней не растерял обретенной тогда веры в «новую жизнь», пафос беззаветной борьбы за нее. В 1848 году он с неподдельным волнением, даже восторгом воспринимает известия из охваченного революцией Парижа.

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

«Запутанное дело» Салтыкова продолжает традицию повестей о бедном чиновнике. Как и в повестях Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского («Шинель», 1837; «Бедные люди», 1845), главный герой Мичулин — человек крайне бедный, доведенный нищетой и бесправием до отчаяния. Не случайно ему снится сон, где он видит себя почти придавленным огромной пирамидой из человеческих существ, этажи которой образуют разные сословия: чем выше, тем богаче, тем знатнее. Облекая в форму сна невероятные, не встречающиеся в реальности существа и предметы (такие образы принято называть гротескными), Салтыков как бы испытывает художественный прием, который с успехом будет служить ему в зрелом творчестве. В «Запутанном деле» зреет иносказательная манера будущего сатирика.

По словам поэта и критика П. А. Плетнева, в повести «ничего больше не доказывается, как необходимость гильотины для всех богатых и знатных». По велению Николая I в апреле 1848 года Салтыков был сослан в Вятку.

Поначалу он служил простым переписчиком бумаг (на такой же должности более десяти лет назад оказался в Вятке ссыльный Герцен). Правда, вскоре Салтыков получил должность старшего чиновника по особым поручениям при губернаторе, а с 1850 года — советника губернского правления.

По роду службы ему приходилось вникать в самые разнообразные вопросы провинциальной российской жизни. Впечатляет одно только перечисление занятий молодого ссыльного чиновника: справки, донесения, отчеты; служебные разъезды, проверка уездных учреждений, разоблачение взяточников и мздоимцев; устройство крупнейшей сельскохозяйственной выставки, где были представлены удивительные результаты крестьянского труда; поддержка талантливых «людишек»; следствие о раскольниках, потребовавшее исколесить тысячи верст северорусских земель.

А еще М. Е. Салтыкову пришлось узнать о многочисленных формах расправы государства над отчаявшимся народом: от «простой» экзекуции (телесного наказания) до ружейных выстрелов. Было и драматическое общение с бунтующими крестьянами, ясное сознание, что правда на их стороне. Новый губернатор напишет в рапорте о событиях крестьянского бунта по поводу Салтыкова: «Самолично ничего не сделал для усмирения крестьян». Раздражение начальствующей особы понятно: мог — и не сделал, несмотря на угрозу того, что собственное освобождение могло затянуться. Как видно, ссылка не сломила убеждений писателя: именно в Вятке окончательно формируется он как сторонник крестьянского демократического социализма. «Я несомненно ощущал, что в сердце моем таится невидимая, но горячая сила, которая, без ведома для меня самого, приобщала меня к первоначальным и вечно живущим источникам народной жизни», — напишет впоследствии писатель.

Несмотря на ходатайства об отмене наказания, вятская ссылка Салтыкова продлилась восемь лет. В 1849 году он едва смог уйти от участия более суровой: в качестве свидетеля его допрашивали по делу кружка Петрашевского, к тому времени разгромленного. Период «укрощения, стушевки и акклиматизирования» (так иронично писатель называл вынужденное привыкание к суровым условиям ссылочной жизни) закончился лишь в 1858 году, уже после смерти Николая I, чье тридцатилетнее царствование «увенчалось» поражением России в крымской кампании.

В Петербург Салтыков возвратился в январе 1856 года. **«Губернские очерки»** стали первым произведением, вышедшим под псевдонимом Н. Щедрин. Предназначенные первоначально для «Современника», они по разным причинам были отвергнуты редактором журнала Н. А. Некрасовым и печатались в «Русском вестнике» М. Н. Каткова. Профессиональное чутье не подвело этого опытного журналиста: на долю очерков выпал необыкновенный успех. В них крепостное право едва ли не открыто объявлялось главным злом России, а разноликая русская провинция впервые в русской литературе предстала как широкая художественная панорама. Крутогорск — вымышленное название города, собирательного образа дореформенной глубинки. Вот мошенники-купцы и лихоимцы-чиновники. Вот измельчавшие «лишние люди» из дворян, в 50-х годах превратившиеся в праздных обывателей, губернских позоров и демагогов. Вот русский мужик, в помещичьей кабале не потерявший доброты души. Удались писателю точные зарисовки русской природы и быта, символическая (а потому многозначная) картина похорон «прошлых времен». Критики разошлись в трактовке идейного смысла очерков. Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов видели в них неприятие самих устоев России и подводили читателя к мысли о революционных переменах.

нах. А вот читатели и критики, ждущие общественных преобразований от правительства (именно их стали называть в 50-х годах либералами, в отличие от демократов, рассчитывавших на народ как главную историческую силу), говорили о протесте против общественных недостатков.

В годы всеобщего подъема Салтыков разделяет серьезные упования многих русских людей на Александра II (даже Герцен сразу после реформы 1861 года будет приветствовать его именем царя-освободителя!). Он считает обязанностью гражданина помочь правительству в отмене крепостного права. Салтыков не оставляет государственной службы и на административном поприще надеется способствовать прогрессивным мерам царской администрации. Известно, что он даже испытывал гордость, когда его называли бюрократом.

Конечно, служить Салтыков должен был еще и затем, чтобы обеспечивать семью, ведь в 1856 году он стал женатым человеком, а на помочь богатой матери-помещицы особенно рассчитывать не приходилось. Но удивительно, с каким энтузиазмом Салтыков брался за самые спорные дела, яростно боролся с произволом чиновников и помещиков, не боясь гнева столичных и уездных самодуров. К примеру, возбуждал дела о жестоком обращении дворян с крестьянами. Не случайно его, вице-губернатора Рязани (1858–1860), местные острословы называли то «вице-Робеспьером» по имени самого решительного и бескомпромиссного вождя Великой французской революции, то «домашним Герценом». В год освобождения крестьян на посту вице-губернатора Твери он предельно ясно выразил свою позицию: «Я не дам в обиду мужика! Будет с него, господа... Очень, слишком даже будет!»

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

В «Современнике» и его сатирическом приложении «Свисток» печатаются новые произведения Салтыкова, оттачивается его сатирический талант, острые злободневная публицистика будоражит российского читателя. В 1863–1864 годах серьезно обострились разногласия Салтыкова с молодыми демократами

(прежде всего с Д. И. Писаревым). Произошел так называемый раскол в нигилистах. Он усугубился спором вокруг романа арестованного Н. Г. Чернышевского «Что делать?», который Салтыков не принял. Писатель вынужден был покинуть «Современник» и вернуться на государственное поприще.

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

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

На страницах «Отечественных записок» в полной мере проявился оригинальный художественный талант Салтыкова. Сатирик, блестящими образными ходами обезоруживая свирепствовавшую цензуру, разоблачал, развенчивал, клеймил и уничтожал вполне определенных носителей общественного зла, конкретные, известные всем порядки, установления и нравы. Кто, например, спрятан за странным названием цикла «Помпадуры и помпадурши» (1863–1874)? Конечно, это не персонажи французской истории XVII века. Имя всемогущей фаворитки французского короля Людовика XV маркизы Помпадур обыгрывается, превращается в нарицательное: помпадур у Салтыкова — это типичный современный администратор-самодур, да еще и администратор-дурак. Автор, видимо, сознательно добивался эффекта созвучия этих трех слов. Ведь главное качество щедринских героев — тупое самодовольство, глупость, стремление во что бы то ни стало и чему бы то ни было «препятствовать». Главное назначение «целой корпорации» людей в России, говорит Салтыков, — «принятие прекратительных мер

без всяких к тому поводов»; главное побуждение — «чрезмерная ревность к охранению присвоенных помпадуром прав и преимуществ».

В цикле губернаторы и другие сановные лица самодержавно-бюрократической России, пользующиеся неконтролируемой властью,— образы собирательные, похожие друг на друга. И похожи они прежде всего своей пустотой. А отличаются, как сказано в одном из рассказов, «лишь более или менее густым шитьем на воротниках и рукавах» (имеются в виду форменные различия высокопоставленных чиновников).

Рассказы цикла стали опытным полем, на котором испытывался особый — полный скрытого смысла, острых политических намеков — образный строй М. Е. Салтыкова-Щедрина. Он носит название эзопова языка, так как известнейшим мастером злободневного сатирического иносказания считался полулегендарный древнегреческий раб-баснописец Эзоп. В условиях цензурной и политической несвободы русский писатель вынужден был создать целую систему «рабьего» языка, требующего от читателя обоюдной работы мысли и воображения. Так, за словами: «Новый помпадур был малый молодой и совсем отчаянный... Любимейшие его выражения были: «фюить!» и «куда Макар телят не гонял» — скрывались бессмысленные и жестокие репрессии самодержавия, ссылки непокорных.

Название нового произведения **«История одного города»** (1869—1870) звучало буднично и обещало читателю неторопливое повествование о среднестатистическом провинциальном житье-бытие. Однако идеи и образы его оказались настолько необычными, фантазия автора настолько смелой, что они не укладывались ни в какие привычные рамки художественной сатиры. И. С. Тургенев оставил свидетельство о впечатлении, произведенном **«Историей...»**: «Я видел, как слушатели корчились от смеха при чтении некоторых очерков Салтыкова. Было что-то почти страшное в этом смехе, потому что публика, смеясь, в то же время чувствовала, как бич хлещет ее самое».

Конфликт произведения можно выразить лаконично: народ и власть в России. Проблемы, поднятые здесь, глубоко национальные и одновременно общемировые.

Остановимся прежде всего на том, как видит их автор, как строит повествование. Сначала — маска бесстрастного издателя, ориентирующегося якобы на официальных историков, каковым был М. П. Погодин. Он заявляет, что давно намеревался написать историю какого-нибудь города и случайно напал на связку тетрадей. Преднамеренность и одновременно случайность «опубликования» «глуповского летописца» исподволь настраивают на мысли об объективности, непредвзятости изображения. Читатель начинает думать, насколько закономерны события **«Истории...»** и чем они обусловлены.

По существу, здесь определены принципы художественного историзма автора произведения. Задача издателя, как она изложена им самим,— показать физиономию города в развитии, в различных переменах, изложить биографии градоначальников, разнообразие мероприятий и их влияние на обывательский дух. Автор обнажает свои принципы — читателю становится понятно: город Глупов есть та капля воды, в которой отразится весь русский мир, жизнь всей России; «столетняя» летопись — свернутая хроника российской истории. И хоть границы летописания указаны точно (с 1731 по 1829 год), они художественная условность, за которой скрыты совсем иные исторические масштабы. Издатель как бы передоверяет повествование четырем архивариусам — летописцам, но его голос не раз будет врываться в летописный строй комментариями, порой псевдонаучными. Издатель заявляет о себе и композиционными решениями, например: представить биографии только замечательных градоначальников. В целом автор добивается нужного эстетического впечатления: картина глуповской жизни предстает как «объективная», «эпическая».

«Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца» еще более усложняет и обогащает повествовательную композицию произведения. «Разглагольствование» Павлушки Маслобойникова в одно и то же время высокопарно и уничижительно. Провинциальный грамотей начала XIX века прибегает к высокой риторике, свойственной веку XVIII, и ставит цель найти в русской истории собственных неронов и калигул. Имена римских императоров, известных не столько своей государственной мудростью, сколько жестокостью и сумасбродством, далеко не случайны. Русская монархия, считает М. Е. Салтыков, — преемница не лучших, а худших мировых политических традиций. И хоть называет «смиреннейший из смиреннейших» архивариус глуповских правителей поразительными подвижниками, но не скрывает, что украсили град Глупов они не чем иным, как «твердостью и начальственным дерзновением». Главы самой «летописи» обнажают истинное их лицо.

Основной композиционный прием произведения — летописное «преемство градоначальников». Преемственность проявляется не только в последовательной смене правителей. Всех властителей заботят не процветание города и благоденствие сограждан, а вечное и безраздельное господство, которое основывается на самоуправстве и репрессиях. Это важнейший сквозной мотив книги, заявленный на первой же странице. По существу, издатель здесь прямо выражает авторскую позицию. Разные градоправители, безрассудные, распорядительные или отважные, — «все они секут обывателей, но первые секут абсолютно, вторые объясняют причины своей распорядительности требованиями цивилизации, третий желают, чтоб обыватели во всем положились на их отвагу».



М. Е. Салтыков - Шедрин. «История одного города».
Худ. Кукрыниксы.

Сарказм, горькая, негодующая насмешка, когда автор проговаривает одно, а подразумевает нечто иное, трагическое, служит сатирику для выражения боли и негодования: «...в первом случае обыватели трепетали бессознательно, во втором — трепетали с сознанием собственной пользы, в третьем — возвышались до трепета, исполненного доверия». Терпение народа, покорно и бездумно несущего ужас самодержавия,— еще один сквозной мотив «Истории одного города».

В главе «О корени происхождения глуповцев» оба главных мотива отнесены к праисторическим временам. Чтобы стилизация российской древности художественно впечатляла, автор умело прибегает к пародии известнейших древнерусских памятников: «Слова о полку Игореве» и «Повести временных лет». Легенда о разрозненных славянских племенах, пригласивших на княжение варяга, вначале приобретает под пером сатирика комический вид. Кажется, не будет конца говорящим названиям: лукоеды, куралесы, лягушечники, проломленные головы, слепороды, кособрюхие... (Писатель, кстати, в отдельных случаях употребляет прозвища, бытующие среди жителей различных областей России.) Не видно конца пустой вражде и бесполковым войнам.

Затем та же легенда превращается в абсурдную картину «мирной» жизни предков глуповцев-головотяпов. Все их

усилия по установлению порядка безрезультатны, ибо изначально противоречивы или нелепы. Салтыков блестяще использует приемы фольклорного жанра «небывальщины», небылицы, а также пословицы и поговорки. Описание неудавшегося внутреннего устройства — проявление яркого писательского таланта, питающегося традициями устного народного творчества. «Началось с того, что Волгу толокном замесили, потом теленка на баню ташили, потом в кошеле варили...» Кончилось тем, что «божку съели... Однако толку не было. Думали-думали и пошли искать глупого князя».

Финал легендарной главы-экспозиции вызывает у читателя уже не смех или недоумение, а совсем другую эстетическую реакцию. Грустна сцена плача головотяпских послов, «пожелавших себе кабалы» и пожалевших об утраченной воле. Трагикомичны эпизоды первых притеснений, первых бунтов и первых жестоких расправ. «Запорю!» — ужасающим воплем князя заканчивает сатирик емкую предысторию вымышленного города. Но в этом гениальном вымысле — реальная Россия, ее прошлое, настоящее и будущее.

По воле автора в летописное повествование вклинивается казенный документ — «Опись градоначальникам...».

Поразительный художественный эффект этой главы основан на совмещении двух художественных планов, на приеме об разного и стилевого контраста.

Первый план — жизнеподобные детали в описании градоначальников и строгий стиль официальных документов. Реестр начальственных особ составлен в хронологическом порядке. Он содержит краткие биографические справки, описание «деяний», а также служебного или жизненного итога двадцати одного градоначальника. Значимы их имена и фамилии: Бородавкин, Негодяев, Прыщ, Перехват-Залихватский и др. Лаконично констатируется смерть или отстранение от власти: растерзан собаками, сослан в заточение... умер от объедения... смещен за невежество...

Номер следует за номером — в результате вырисовывается обобщающее лицо самодержавия. Нумерация усиливает мотив унифицированности, поразительного однообразия служителей власти. Все они жестокие деспоты: «многократно делал походы против недоимщиков...», «перебил в кровь многих капитан-исправников...», «спалил двадцать три деревни...», «сжег гимназию и упразднил науки». Бессмысленные, алогичные дела («ввел в употребление игру ламуш и провансское масло», «размостили вымощенные предместниками его улицы и из добытого камня настроил монументов») есть результат умственной ограниченности, тупости: «при не весьма обширном уме, был косноязычен...», «умер в 1819 году от натуги, усиливаясь постичь некоторый сенатский указ». Значительная часть отличается странными наклонностями и прихотями («любил петь непри-

стойные песни...», «любил рядиться в женское платье и лакомился лягушками»). Салтыков блестяще развивает гоголевский мотив абсурда¹, царящего в мире российского чиновничества.

Большинство градоначальников — проходимцы и авантюристы. Вот лишь один яркий «образец». Градоначальник Ламврокакис — «беглый грек, без имени и отчества и даже без чина, пойманный графом Кирилою Разумовским в Нежине, на базаре. Торговал греческим мылом, губкою и орехами». В его характеристике яркие особенности стиля сатирика: смысловой контраст («сверх того, был сторонником классического образования») и гипербола («В 1756 году был найден в постели, заденный клопами»).

Второй образный план — фантастика, одухотворенная комическим пафосом. Художественными находками сатирика можно назвать сверхъестественные, но бессмысленные способности градоначальников, невероятные, но от этого не менее глупые поступки и положения. Легкомысленный маркиз де Санглот летал по воздуху в городском саду. Прыщ «оказался с фаршированной головой». Баклан, что был «переломлен пополам во время бури», «кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня)». Последний пример — из ряда неподвластных логике сопоставлений. Где же происходит логический сбой? В глуповской «реальности», которая абсурдна, в головах градоначальников или архивариусов? Точный ответ невозможен. Такова природа художественного гротеска — невиданной деформации действительности в художественном образе, нелогичной комбинации жизненных реалий...

Гротеск стал одной из главных форм фантастики М. Е. Салтыкова-Щедрина, фантастики реалистической, ибо она воплощала типические стороны угнетающей, обезличивающей человека системы государственного управления. Ярчайший пример тому — глава «Органчик».

Странное и пугающее глуповцев поведение нового градоначальника Дементия Варламовича Брудастого объясняется с течением времени причиной невероятной: в пустой голове находился небольшой органчик, исполняющий всего две пьесы: «Раззорю!» и «Не потерплю!». В минуты, свободные от сочинения новых и новых понуждений, Брудастый извергал зловещую фразу. Она приводила чиновников к неслыханной деятельности («Хватают и ловят, секут и порют, описывают и продают»). Город был повергнут в состояние безотчетного страха. Глава «Органчик», в художественном отношении одна из лучших, имеет сюжет с раскрытием тайны, потерями и находками, появлением двойников и т. д. Однако подлинным открытием сатирика был гротескный образ градоначальника с механической головой.

¹ Абсурд — бессмыслица, нелепость.

Художественное время повести приобретает конкретные очертания в главе «Сказание о шести градоначальницах» — исторической сатире на период с 1725 по 1796 год, когда на российском престоле сменилось пять императриц, а главным средством воцарения был дворцовый переворот. Писатель значительно утрирует реальные события, даже превращает историческую картину в шарж, рассказывая, как пьяные, распутные девки захватывают власть в Глупове.

Вообще во многих образах «Истории...» проглядывали черты реальных российских самодержцев. Под «толстой немкой» Амалией Карловной Штокфиш подразумевалась, очевидно, Екатерина II. Негодяев напоминает Павла I, который противопоставил свою политику государственным деяниям покойной матери Екатерины II и был убит заговорщиками в Гатчине в 1801 году. В меланхолическом Эрасте Андреевиче Грустилове угадывался либеральный Александр I, в Перехват-Залихватском — Николай I. Кроме того, множество совпадений можно обнаружить в образе Беневоленского и биографии реформатора М. М. Сперанского, заподозренного Александром I в тайных связях с Наполеоном и отправленного в ссылку. Наконец, уже современники увидели прототипа Угрюм-Бурчеева — А. А. Аракчеева, видного политика времен Павла I и Александра I, руководителя канцелярии Кабинета министров, организатора военных поселений.

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

Произвол власть предержащих сконцентрировался в образе последнего глуповского градоначальника Угрюм-Бурчеева. Этот «чистейший тип идиота» был отнесен писателем к разряду многочисленных «закупоренных существ, которые ломят вперед, потому что не в состоянии сознать себя в связи с каким бы то ни было порядком явлений».

Выразительная портретная деталь — цепенящий, пристальный взор, светлый, как сталь, совершенно свободный от мысли, повторяется, варьируется, подготавливая полное портретное описание, в котором каждая черта — свидетельство звериной активности и машинной механистичности. Верный страшным традициям своих предшественников (еще раз вспомним портрет: он держит в мускулистых руках написанный Бородавкным «Устав о неуклонном сечении»), градоначальник простирает далеко вперед свои планы нивелировки¹ общества. Угрюм-Бурчеев решил подчинить государственности все проявления жизни, «начертавши прямую линию, он замыслил втиснуть в нее весь видимый и невидимый мир». Людям в них отводится

¹ Нивелировать — приводить к одному уровню, уничтожать различия.

роль теней, застегнутых, выстриженных, идущих однообразным шагом в однообразных одеждах с одинаковыми физиономиями к некоему фантастическому провалу, который «разрешил все затруднения тем, что в нем пропадало». Этот образ вызывает ассоциации с Апокалипсисом — той частью Священного Писания, где рисуются картины конца света (их называют эсхатологическими, от греч. *eschatos* — последний). Данная образная параллель подкрепляется именем Сатаны, которым нарекли глуповцы Угрюм-Бурчеева. Легендарно-мифологический подтекст усиливает общечеловеческий смысл произведения.

Но главы, описывающие правление Угрюм-Бурчеева, предполагают не только актуальное для пореформенной России и не только религиозно-символическое прочтение. С позиций начала XXI века в «Истории одного города» усматривается вечная для всех эпох тема тиранической, тоталитарной власти.

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

Что может противопоставить народ произволу властей? Со времен пушкинского «Бориса Годунова» этот вопрос в русской литературе ставился как важнейшая национальная проблема. Ответ Салтыкова, наиболее полно прозвучавший в главе «Голодный город», далек от оптимистического: беспредельное терпение или стихийный бунт. Как и Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин видит в покорности народа позор и беду нации. Доведенные до отчаяния глуповцы выдвигали из своей среды ходоков — «старателей русской земли», писали просьбы, ждали на завалинках резолюции...

Салтыков беспощаден к уродливым сторонам психологии народа. Попав на съезжую и подвергшись экзекуции, каждый оговаривал друг друга, так что в итоге «не было дома, который не считал бы одного или двух злоумышленников». Едва наметившийся массовый протест закончился расколом, стихийный порыв разъяренной толпы уничтожил не виновников голода, а личность случайную. «Бессознательная кровавая драма» сменяется карательными мерами, направленными против бунтующих. Нельзя не заметить: этот эпизод содержит гениальное предвидение — предвидение страшных социальных болезней, трагических страниц будущего.

И все же в образном строе «Истории одного города» есть то, что говорит о светлом видении исторической перспективы, есть то, что вселяет надежды в читателя. Нет, это не человеческие характеры, а образы стихийных начал, например река, вышедшая из берегов и не подчинившаяся планам Угрюм-Бурчева. Ясно прочитывается смысл этой аллегории — живая жизнь не подвластна бессмысленному произволу. В символическом образе загадочного Оно, которое в финале повествования смеет Угрюм-Бурчева, можно видеть не только природную стихию, восставшую против губительной политики, не только намек на народную революцию, но аллегорию неизбежного воздаяния, суда Высшей силы. Последняя фраза: «История прекратила свое течение» — явная параллель к апокалиптическому предсказанию о конце человеческой истории и установлению Благодати. В этом философском плане финал «Истории одного города» можно считать оптимистичным.

Пять лет работал М. Е. Салтыков над романом *«Господа Головлевы» (1875—1880). Он стал заметной вехой в истории русского реализма.

Его тема — до- и послереформенная жизнь дворянского семейства. Сюжетное же развитие романа организовано как череда смертей членов «выморочного рода» Головлевых. Мотив смерти расширяется от жизнеподобных форм до иносказательных, условных: смерть физическая и смерть духовная здесь сочетаются со смертью символической. Но мощным противовесом поднимается в финале романа мотив воскресения, сопровождаемый аккомпанементом других религиозно-нравственных мотивов: воздаяния, искупления, прощения.

Арина Петровна Головлева — суровая помещица, умело управляющая и крепостными крестьянами, и домочадцами. Ее заботы о материальном благодеянии прикрываются самоуспокоительными словами о материнском долге и интересах семьи. Но на самом деле искренняя любовь, забота и сострадание чужды ей. Потому-то первые предзнаменования вымирания рода не колеблют ее внутреннего покоя и отчасти провоцируются ею.

Умирает ее муж, игравший роль некоего шута в доме, но перед смертью он неожиданно оборачивается высоким трагическим героем, шекспировским королем Лиром, отвергнутым собственными детьми. Трагически-высокое значение образа возникает и за счет евангельского сравнения, звучавшего в устах умирающего: «Мытаря¹ приехали судить?.. вон, фарисеи², вон», — кричит он приехавшим сыновьям.

¹ **Мытари** — сборщики налогов в Древней Иудее. Противопоставляются в Евангелии лицемерным фарисеям.

² **Фарисеи** — члены религиозной секты из числа зажиточных иудеев. Первые могут спастись в Царствии Небесном, вторые — нет.

Еще один мытарь в головлевском семействе — Степан Владимирович, непутевый «балбес», умирает в домашнем заточении. В представлении Арины Петровны он уже исчерпал «меру» ее материнской заботы, долга, промотав в Петербурге «кусок» семейного достояния. Сверх «меры» дать любви эта женщина, оказывается, неспособна. Уход из жизни Павла, которому мать в свое время также соизволила, по ее же словам, «выбросить кусок» — дать деревню и иную часть причитающегося наследства, Арина Петровна уже осознает как начало собственного конца. Сама смерть Павла тоже произошла не по одним лишь физическим причинам — ее активно психологически провоцирует Порфирий, младший из сыновей. Он же сразу после похорон брата вступает в полноправное владение наследством и в знаменитом споре о тарантасе дает понять матери ее нынешнее — зависимое — положение. Фарисей снимает маску перед «милым дружком маменькой» в точно рассчитанный момент. «Откровенный мальчик», с детства умевший подольститься к матери, уже и в ее глазах окончательно превращается в кровопивушку, Иудушку.

Емкое библейское имя Иуды Искариота, своим предательским поцелуем указавшего римской страже на своего учителя Христа в Гефсиманском саду, было дано Порфирию братом Степкой. Он обрекает на верную гибель даже трех своих сыновей, прикрывая постоянными ссылками на авторитет Бога алчность, жестокосердие и себялюбие. Один из излюбленных приемов обращения с родными — ласковые, отечески наставительные речи, смысл которых тем не менее отличается огромной неопределенностью. (В этот-то капкан и попался старший сын Порфирия Владимир, принявший письмо родителя за благословение на брак и оставшийся в итоге без малейших средств к существованию.) Демагогия и лицемерие Иудушки не знают пределов. «По-родственному» он затягивает петлю и на матери, и на племянницах. Словесный гной, паутина Иудушкиных разлагольствований имеют свой строй, свою организацию. Библейские цитаты, пословицы и поговорки так и пестрят в речи героя; слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, а порой и высокие риторические фигуры речи также в его арсенале («Ах, брат, брат! Какая ты бя-ка сделался!.. А ты возьми и приободрись! Встань да и побеги! Труском-труском — пусты-ка, мол, маменька полюбуется, какими мы молодцами стали! Фу-ты! ну-ты!» — говорит он умирающему брату Павлу).

Однако Иудушка не только расчетливый лицемер, но и своего рода мечтатель. В этом смысле он парадоксальным образом продолжает образный ряд помещиков-мечтателей в русской литературе, первым из которых был Манилов, вторым — Обломов; за Иудушкой последует мечтатель-практик Чимша-Гималайский — герой чеховского «Крыжовника». Естественно, что од-

ной из причин фантастического празднмыслия Иудушки был паразитический образ жизни богатого помещика. В голове Иудушки складываются невероятные проекты, но они же свидетельство очевидной и достаточно резкой деградации Порфирия как умственно полноценной личности.

Жесткие характеристики автора-повествователя (пакостник, лгун и пустослов, паскудное самосохранение, праздная суэта, прах) сочетаются в романе с психологизмом — прямым или косвенным раскрытием внутреннего мира героя.

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

В finale блудный сын идет к родителю: ветхозаветная притча приобретает странное, неожиданное воплощение — на могилу матери в снежную ночь идет изолгавшийся, спившийся, едва ли не сумасшедший сын, идет, чтобы покаяться, и погибает, не достигнув цели. В сюжете «Господ Головлевых» не раз возникал уже этот мотив — мотив возвращения блудных детей под родительский кров. Возвращались Степан, Петр, Аннинья. Но каждое такое возвращение, вопреки библейскому первообразу, не приносило героям облегчения, не давало успокоения. Нашел ли его Порфирий в ту страшную ночь воздаяния? Прощен ли он? Порфирий перед концом уверовал: «...И простил! Всех навсегда простил!» Финал романа при всей его трагичности внушает надежду: состоялось — пусть запоздалое! — воскресение души.

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

Тяжело пережив запрещение в 1884 году «Отечественных записок», Салтыков не сдается, печатается в умеренно-либеральных изданиях, демонстрируя блестящие возможности эзопова языка. Вершиной сатирического мастерства и воплощением идейных исканий писателя-гражданина стали знаменитые «Сказки». С позиций радикального просветительства он исслед-

дует и представляет современную Россию в гротескных, аллегорических или символических образах. Их истоки — в устном народном творчестве.

Начало сказочному циклу положили созданные в 1869 году «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помешик». В годы правления Александра III писателю потребовался едва ли не весь арсенал фольклорных сказочных образов.

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

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

Образы волшебных сказок помогали Салтыкову выразить злободневные мысли. Сказка «**Богатырь**» основана на популярном в фольклоре противостоянии дурака Иванушки и сказочной нечисти. Рожденный Бабой-ягой богатырь, заснувший в дупле, — символ многовекового самодержавного режима, прогнившей власти. Достаточно, чтобы народный герой «перешиб дупло кулаком», и обнаружится мнимая, мифическая «сила» власти.

В сказке «**Дурак**» нарисован идеальный представитель русской нации: герой живет только ради других, инстинктивно стремится созидать добро. Небольшая по объему сказка «**Дурак**» неожиданно сближается с крупным романом Ф. М. Достоевского «Идиот» и рассказом-сказкой Н. С. Лескова «Дурачок». И дело не только в сходных названиях. Их герои, что на-

зываются, не от мира сего, они носители евангельских заповедей. «Но было в его судьбе нечто непреодолимое, что фаталистически влекло его к самоуничтожению и самопожертвованию» — такова емкая характеристика щедринского дурака. В персонаже другого произведения — **«Рождественской сказки»** — Сереже Русланцеве сочетаются христианские ценности и зреющие убеждения борца за справедливость: «Умру за правду, а уж не правде не покорюсь!»

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

Народ «привышен» (то есть привычен) к каторжной юдоли. Этот мотив определяет идеиное содержание **«Коняги»** — одной из лучших сказок Салтыкова-Щедрина. «Коняга лежит при дороге и тяжко дремлет...» Уже это первое предложение своим ритмом, порядком слов и их значением создает определенный читательский настрой: речь в сказке пойдет о вековой беспросветной доле труженика. Эпическая широта художественного пространства сочетается с масштабным изображением жизни угнетаемого, но бессмертного Коняги. Образ этот легок для перевода с эзопова языка — писатель запечатлевал русский народ с его бесправием, тяжким трудом и неистощимыми силами. А пустоплясы — аллегорическое изображение тех сословий, что ведут праздное существование, тех политиков, что во все времена лишь на словах заботятся о народной доле.

В своих **«Сказках для детей изрядного возраста»** М. Е. Салтыков-Щедрин проповедовал «свет и добро», и мощное влияние их на современников заключалось не в публицистическом назидании, а в силе образного, эстетического внушения.

В последних произведениях — в очерках **«Мелочи жизни»** и романе **«Пошехонская старина»** — настоящее и прошедшее вновь и вновь предстают как художественная картина русского мира с его страшными пороками и неисчислимymi достоинствами. Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина несет в себе истинно народное миропонимание, гражданские идеалы и гуманистические христианские ценности.

Основные теоретические понятия

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

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте деятельность М. Е. Салтыкова во время его работы в редакции «Современника» и на посту редактора журнала «Отечественные записки».
2. Охарактеризуйте принципы художественного историзма Салтыкова, проявившиеся в «Истории одного города».
3. Перечислите различные приемы стилизации и пародирования в «Истории одного города», а также повествовательные «маски» автора. Зачем автор прибегает к ним?
4. Какие символические образы «Истории...» показались вам наиболее выразительными, какие смыслы прочитываются за каждым таким символом?
5. Найдите в тексте самостоятельно приемы использования гиперболы и гротеска. Какова их стилистическая роль?
- *6. Обратитесь к тексту романа «Господа Головлевы». Какие жизненные ценности преобладают в семействе Головлевых? Как они соотносятся с ценностями христианскими? Найдите пословицы, поговорки и образные выражения, прикрывающие истинный смысл речей Иудушки и противоречащие ему.
- *7. Почему образ Иудушки считается открытием общечеловеческого масштаба?
8. Как проявляется фольклорная традиция в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина?

**Тематика сочинений*

Смысл названия романа «История одного города».

Грозные лики антиутопии в «Истории одного города».

Жанровое своеобразие «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

От головоятпов к глуповцам, или Смысл истории вымышленного народа.

Почему образ Иудушки считается открытием общечеловеческого масштаба?

Что можно сказать о семейных ценностях обитателей головлевского поместья?

Нравственные уроки «Сказок» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

**Тематика рефератов*

«Фольклорные традиции в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина» (используя материалы монографии А. С. Бушмина «Сказки Салтыкова-Щедрина» (Л., 1976) и другие книги).

«М. Е. Салтыков и его время», «Личность М. Е. Салтыкова-Щедрина»: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях со-

временников. В 2 т.— М., 1975; Николаев Д. П. М. Е. Салтыков-Щедрин: Жизнь и творчество. Очерк.— М., 1985; Туров А. М. Ваш суровый друг: Повесть о М. Е. Салтыкове-Щедрине.— М., 1988, и др.).

«М. Е. Салтыков в вятской ссылке и его цикл «Губернские очерки» (опираясь на книги Макашин С. А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов.— М., 1972, и др.).

Составьте реферат «Своеобразие сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина» по книге: Николаев Д. Смех Щедрина.— М., 1988.

* Тематика исследовательских работ

Приемы стилизации и пародирования в «Истории одного города».

Повествовательные «маски» автора в «Истории одного города».

Приемы художественной сатирической обрисовки градоначальников и глуповцев в «Истории одного города».

Библейские мотивы в поэтике романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

Гипербола и гротеск в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Литература

Макашин С. А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов.— М., 1972.

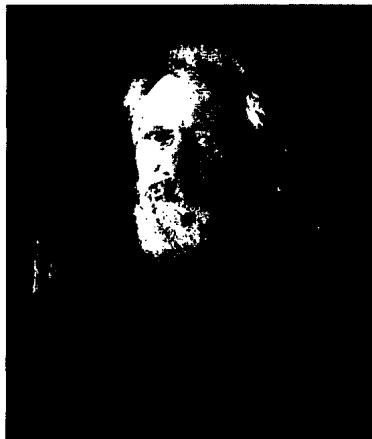
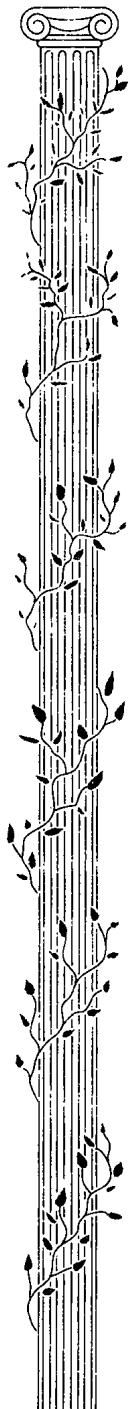
Макашин С. А. Салтыков-Щедрин: Середина жизни. 1860—1870-е гг.— М., 1978.

Макашин С. А. Салтыков-Щедрин: Последние годы. 1875—1889.— М., 1989.

Николаев Д. П. Смех Щедрина.— М., 1988.

Николаев Д. П. Сатири Щедрина и реалистический гротеск.— М., 1977.

Николаев Д. П. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина//Три шедевра русской классики.— М., 1971.



Николай Семенович ЛЕСКОВ (1831—1895)

Писатель будущего

Николаю Семеновичу Лескову суждено было стать одинокой звездой на небосводе русской литературы второй половины XIX века.

Своеборзный во всем, замкнутый в себе, художник оказался не нужен своему времени. Однако свет звезды Лескова достиг нового столетия и благотворно пролился на прозу двадцатого века. Среди тех, кого озарил он,— Ф. Сологуб, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Зайцев, И. Бабель, И. Шмелев и др.

Причем новая литература отклинулась именно на то, что не приняла в Лескове современная ему эпоха.

Лесков прежде всего завораживал своим причудливым языком, который при жизни писателя считался вычурным. Не меньше впечатлял и родственный гоголевскому лесковский нравственный максимализм, проявившийся в своеобычном взгляде на Россию, ее историческую судьбу, в способности писателя говорить горькую правду о русском человеке и при этом неотступно верить в него, жить надеждой на обретение им праведного пути, освященного у Лескова единственno кротостью духа и чистотою сердца.

Он входил в литературу вне каких-либо движений, течений. И отсюда проистекает его «беспо-

щадная распра с современным ему обществом». Лескова не примут ни правые, ни левые, равно как и он их, продолжая оставаться до конца никем: ни народником, ни славянофилом, ни западником, ни консерватором, ни революционером. Он исповедовал только праведную Россию. И даже оказавшись выпавшим из своего времени, невыносимо одиноким, Лесков продолжал истово, одержимо следовать своей вере, держаться ее.

На знаменитом серовском портрете Лесков изображен старым, изможденным болезнью человеком. Однако и на этом изображении продолжает жить неукротимый лесковский дух, по крайней мере, глаза, переполненные болью, по-прежнему жалят своих врагов.

Он умирал непримиленным, не простившим себе самому собственных ошибок и не верящим в память потомков. Но, как показало время, Лесков заблуждался относительно последнего. Что же касается ошибок Лескова, то они действительно были и во многом предрекли суровую судьбу писателя, который продолжает смотреть на нас с серовского портрета с бесконечным страданием и желчью во взоре.

Как писал Ю. Нагибин, «две горячие крови слились, чтобы подарить миру чудо». Отец писателя, Семен Дмитриевич, попович по происхождению, отказался от предназначенногому духовного сана, за что родитель выгнал его из дома. Он пытался служить в Петербурге и на Кавказе, а потом вновь вернулся на Орловщину, где вскоре женился на девушке-дворянке Марии Петровне Алферьевой, которая, выйдя за бедного, неродовитого молодого человека, тоже поступила наперекор сословному уставу. Так возник союз двух незаурядных, глубоких натур, одаривших появившегося на свет сына материнской жесткостью и страстью и отцовским жизнелюбием. Вообще же в характере Лескова сошлись все крайности человеческой натуры — крутость и простосердечие, усидчивость и невоздержанность, упрямство и великодушие. Он был трудным, но вместе с тем и необыкновенно своеобычным человеком.

«Лесковские университеты»

Смерть отца помешала юноше получить систематическое образование. Но Лесков не без гордости впоследствии называл себя самоучкой.

Трехлетняя служба в Орловской уголовной палате наградила его знанием провинциальной жизни. Вот откуда пришли в лесковские произведения все эти, по словам Ю. Нагибина, «дворяне, мещане, чиновники, священнослужители, праведники, мошенники, юродивые и хитрецы, буяны и тихие созерватели, доморошенные таланты и придурки, злодеи и народные печальники, со всеми их словечками, ухватками, ужимками и

вывертами, с их смехом, слезами, радостью и отчаяньем, высотой и низостью».

Лучший период жизни Лескова — киевский. Он приехал в Киев искать чиновного счастья. Поступил на службу в Казенную палату. Здесь же, в доме дяди (по матери) — С. П. Алферьева, известного киевского профессора терапии, свел знакомство со многими интересными и талантливыми людьми, «приватно» слушал университетские лекции по медицине, сельскому хозяйству, статистике, криминалистике и русской словесности.

Он посещал художественные мастерские, приобщался к древнерусскому искусству в Киево-Печерской лавре и навсегда прикипел сердцем к иконописи.

Здесь, в Киеве, как всякий молодой человек, Лесков жил взахлеб, напористо, весело, расточительно. Жизнь пьянила и увлекала.

Спустя время Лесков оставил Казенную палату и перешел служить к англичанину Шкотту (мужу его тетки), управлявшему обширными имениями Нарышкиных и Перовских. В качестве представителя Шкотта он разъезжал по всей России, вдоль всей волжской магистрали, многое видел, узнавал, сходился накоротке с любопытнейшими людьми из башкир, татар и других народностей, населявших Поволжье.

Служба у Шкотта обогатила Лескова большим жизненным опытом, который не замедлил проявиться в его литературной деятельности.

Вообще он никогда не помышлял о писательстве. Но так случилось, что по служебной обязанности Лесков должен был составлять деловые отчеты Шкотту, которые оказались «достойными печати». Возможно, один из них стал толчком к созданию «Очерков винокуренной промышленности (Пензенская губерния)», напечатанных в «Отечественных записках» в 1861 году.

«Противу всех»

Для Лескова переезд в Петербург был ознаменован, как отмечает современный литературный критик А. Басманов, «резкой переменой нравственной атмосферы». В прежней жизни остались «волжский воздух, лесные дебри, солнце, земля». Здесь же его ожидали «водоворот политических событий, направлений, борение идеологических лагерей, взглядов, страстей». Относительно всего этого Лесков имел весьма смутное представление. К тому же собственный темперамент — торопливость, горячность самовыражения — не давали возможности осмотреться, не говоря уже о том, чтобы разобраться в происходившей тогда борьбе партий: либералов и революционеров-демократов.

Более того, импульсивный, а главное, идеологически неискушенный начинающий журналист пренебрег основным требованием эпохи 60-х годов, сводящимся к необходимости точно го выбора общественной позиции, жесткой политической ориентации. Лесков позволил себе остаться ничьим, что незамедлительно вызвало гнев и консерваторов, и передовой части русского общества.

Ситуация, когда от молодого публициста отвернулись буквально все, была связана с его неосторожной статьей о петербургских пожарах (1862), в которой содержался намек на причастность левых сил к поджогам Апраксина и Щукина дворов.

Передовые круги расценили лесковское выступление как провокационное, тем более что полиция и без того наусыкивала простой народ на прогрессивных студентов, выдаваемых ею за поджигателей.

Своим необдуманным поступком Лесков усугубил разрыв с революционерами-демократами, чье мнение в обществе тех лет было решающим. Последствия случившегося оказались крайне тяжелыми — участие в передовой русской печати стало для него невозможно.

* «Отомщевательные романы»

Три месяца Лесков отбивался от сыпавшихся на него обвинений, а затем, не выдержав, уехал за границу; там он задумал роман, которым хотел расквитаться со своими обидчиками, излить накопившуюся горечь, высказаться по многим злободневным вопросам современности. Роман получился очень личностным и желчным, с массой карикатур на людей 60-х годов. Позже Лесков прямо назовет роман «Некуда» «историческим памфлетом». Вот уж чего он никогда не умел делать, так это одолевать свой крутой нрав. В результате, сам того не предполагая, Лесков, к тому времени автор «Овцевыка», «Воительницы», «Леди Макбет Мценского уезда», на двадцать лет обеспечил себе непризнание в литературе.

Роман «Некуда» и последовавшие за ним «Обойденные» и «На ножах» относят к разряду антинигилистических романов. В одном ряду с ними стоят «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского, «Марево» В. П. Ключникова, «Кровавый пух» В. В. Крестовского. В современной науке о литературе предлагается называть произведения этого типа «полемическими романами». И действительно, такое обозначение более полно отражает их содержание, поскольку, к примеру, лесковские романы содержат в себе не просто отрицание нигилизма, но изучение и анализ этого явления, в достаточной мере объективные.

Яростно защищаясь от критики на роман «Некуда», Лесков утверждал, что нападал лишь на тех «новых людей», в которых унижен «чистый тип Базарова», а других изображал с нежно-

стью и уважением: «Я знаю, что такое настоящий нигилист, но я никак не доберусь до способа отделить настоящих нигилистов от шальных шавок, окричавших себя нигилистами». Отсюда в изображении нигилистической среды в «Некуда» намечается два «круга» персонажей.

Первый «круг» — мрачный, «бурый» (по определению Лескова) нигилизм московского кружка. Второй «круг» — «правоверные» нигилисты, воплощающие высокие идеалы и трагическую обреченность нигилистического движения. Позже Лесков найдет определение этому типу своих героев: «обойденные» — благополучием, любовью, счастьем, теплом... И если Елена Бертельди — чистейшей воды идеалистка в своем нигилистическом подвижничестве, то Лизе Бахаревой суждено пережить мучения, разочарования, боль, связанные с осознанием обреченности нигилизма. Не случайно роман назван «Некуда» — «некуда идти», как ранее сказал разуверившийся в своих идеалах герой «Овцебыка».

Совершенно другая тональность, предельно сатирическая, присутствует в изображении участников московского кружка нигилистов — лохматых, грубых, нескладных. Здесь царит подобающая революционной деятельности атмосфера таинственности, опасности, заговора и подполья. С образами «бурых» в романе Лескова приходит нечто иррациональное¹.

Сознавая гротесковость второго «круга» персонажей романа, Лесков тем не менее не соглашался с обвинениями Писарева и Салтыкова-Щедрина в том, что он окарикатурил первое явление общественной жизни России 60-х годов.

Карикатура, по мнению писателя, содержалась не в его романе, а в существовании тех самых «шавок», что вечно липнут к нигилизму, хотя тот же Лесков до конца своих дней продолжал задаваться вопросом: прав или не прав он был, создав свои «отомщевательные романы» — «Некуда», «Обойденные», «На ножах»?

После «Некуда». Наступило время, драматичнее которого в жизни Лескова не было. Начался процесс отлучения писателя от литературы. О себе в эту пору он мог сказать словами героя «Соборян» Савелия Туберозова: «Да, одинок! всемерно одинок!»

Началом процесса отлучения стала статья Д. Писарева «Прогулка по садам российской словесности», в которой критик призвал журналы не печатать «на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера» Лескова. Однако писаревский бойкот, объявленный весной 1865 года, провалился. Самый-solidный журнал того времени — «Отечественные записки» — публикует одну за другой лесковские вещи: «Обойденные», «Воительница», «Островитяне» и др. С марта 1867 года здесь

¹ Иррациональное — не постигаемое разумом.

начинают печататься «Соборяне», удивительная книга, открывая галерею лесковских характеров — богатырей духа. И пошли они от трех божедомов:protoиерей Савелия Туберозова, священника Захария Бенефактова и дьякона Ахиллы Десницына.

* «**Соборяне**» исполнены искреннего тепла и глубокой грусти по уходящей старозаветной России, а с нею — по уходящим носителям живой веры, по словам Лескова, приподнимающей человека «выше дел своекорыстия и плоти». Таков Савелий Туберозов — провинциальный русский священник, духовное лицо в высоком смысле этого слова. Его беспокоит отсутствие в церковной жизни животворящего, одухотворенного начала, о чем свидетельствует, по мысли Савелия, «небреженье о молитве... сведенной на единую формальность». «Я сей дорогой не ходок. Нет, я против сего бунтлив», — заявляет protoиерей, уверенный в том, что слово истинного проповедника «падает из уст, как уголь горящий».

Именно от protoиеряя Туберозова, чистого духом, непреклонного в делах человеческой правды и совести, можно вести отсчет будущих лесковских героев-праведников, исповедующих вечные нравственные заповеди добра и справедливости и спасающих ими мир.

Около героев, подобных Туберозову, постепенно выздоравливал болящий дух Лескова. Вместе с ними он приобщался к тем силам, которые помогали окрепнуть духовно, преодолеть «посленкудовский» кризис и войти в зрелую полосу творчества.

«Я вырос в народе...». **«Лесковский человек».** Лесков принадлежал к особому писательскому типу, обозначившемуся в русской литературе 60—70-х годов, — к писателям-разночинцам. Они знали народ не понаслышке, а из непосредственного общения с ним. Самому Лескову в этом очень помогли «шкоттовские университеты»: «Мне не приходилось пробиваться сквозь книги и готовые понятия к народу и его быту. Я изучил его на месте. Книги были добрыми мне помощниками, но коренным был я. По этой причине я не пристал ни к одной из школ, потому что учился не в школе, а на барках у Шкотта». Огромный практический опыт и знание народа дала писателю и Орловщина.

Реальная жизнь и реальный человек для него являлись первостепенными. Но Лескова всегда увлекала жизнь, не укладывающаяся в схемы, равно как и удивительные человеческие характеры.

Ему, много повидавшему за время бесконечных путешествий по России, в этом смысле было что рассказать. Он знал о русской жизни, и в особенности о русском человеке, такое, о чем, возможно, мало кто из писателей ведал. Поэтому не случайно существует понятие «лесковский человек» как знак особой, отдельной, цельной человеческой личности.

«Лесковский человек» — лицо не столько социальное, сколько локальное. Это не мужик, не помещик, не нигилист. Это человек Русской земли.

И как о самой России трудно сказать что-либо однозначное, так и в отношении ее человека Лесков не спешит с однозначными утверждениями. О «лесковском человеке» можно отзываться подобно тому, как судят о квартальном Рыжове, герое рассказа «Онодум», когда на вопрос губернатора Ланского: «Каков квартальный?» — несколько простолюдинов «в одно слово отвечали: «Он у нас такой-некий-этакий».

Русский характер у Лескова трудноуловимый, мерцательный в смыслах. При этом «лесковский человек» всегда таит в себе загадку, хитринку, чудаковатость — недаром он «такой-некий-этакий!» Очень точно определил героя «Разбойника» Л. Аннинский — простодушного мужичка с этим его хитрым «ась?»: «темный мужичок».

Нельзя сказать, что Лесков до конца разгадал загадку национального характера. Но он, как никто другой из русских писателей, сознавал, насколько реальна эта загадка в характере русского человека. Именно поэтому его герои в большинстве своем люди «удивительные и даже невероятные»; зачастую «их окружает легендарный вымысел». Но, как утверждает сам автор, они «становятся еще более невероятными, когда удается снять с них этот налет и увидать их во всей их святой прости».

Таков лесковский Голован (**«Несмертельный Голован»**), которого народная молва сделала «мифическим лицом», «чем-то вроде волхва, кудесника», обладающего «неодолимым талисманом» и способного «на все отважиться и нигде не погибнуть».

На самом же деле необыкновенные поступки героя имеют вполне реальное объяснение, и, напротив, то, что толпа называет «Головановым грехом» — отношения Голована и Павлагеюшки, в действительной жизни представляется исключительным явлением, если не из ряда вон выходящим. Простые люди, они любят друг друга небесной — ангельской — любовью и не ропщут на судьбу, так как исповедуют высший человеческий закон — закон совести. Не случайно отец Петр говорит о Головане, что у него «совесть снега белей».

По этой же причине Павла и Голован, узнав в юродивом Фотее мужа Павлы — беглого солдата Фрапошку, негодяя по своей сути, не выдают его: «Павла не выдала жалеючи, а Голован ее любячи». «А ведь они из-за него все счастье у себя отняли!» — заключает рассказчик, хотя и он склоняет голову перед совершенной (в обыденности невероятной!) любовью героев.

Удивителен своими чистыми, высокими помыслами герой рассказа **«Овцебык»** Василий Богословский, сын дьячка, после семинарии отправившийся пропагандистом в народ. Обреченный слить «шутом», «блаженным», «дурашным», он не переста-

ет лелеять в мыслях мечту — когда-то «отпереть» сказочный Сезам — создать общество равных людей.

Не обнесен дурацким колпаком и квартальный (позже ставший городничим) Александр Афанасьевич Рыжов («Однодум»), по мнению горожан и местных чиновников, «поврежденный от Библии» («Много Библии начитавшись и через это расстроен»). Но главной загадкой в городничем для проезжающего губернатора является его способность жить на одно жалованье; не имея на эту загадку ответа, губернатор склонен усомниться в реальности Рыжова: «Такого человека во всей России нет».

Однако Лесков не выдумывал своих «загадочных» героев. Он по большей части списывал их с натуры. Именно они, чудаки и блаженные для всего окружающего неправедного мира, по вере Лескова, «стоя в стороне от истории, сильнее других делают историю».

Таков Левша — самый фантастический из героев Лескова. Он всеми унижен на родине. Здесь никому не нужен его редкий талант, а он спешит из-за границы домой, чтобы передать государю, что нельзя ружья кирпичным порошком чистить — случится война, стрелять не будут. Но родина встречает Левшу самым жестоким образом. Его, больного, «свалили в квартале на пол, обыскали», «деньги обрали» и отправили умирать в простонародную Обухвинскую больницу. А Левша и умирая не о себе думает: ему «два слова государю непременно надо сказать» о том, как не подвести русской армии себя на войне испорченными ружьями, да только так и не был никем услышан смешной бедолага, мастер-патриот, который и на жалком своем смертном одре помнил лишь о пользе государству и народу русскому.

«Удивительным и невероятным» делает «лесковского человека» его одухотворенная красота, великая телесная и духовная сила.

От дьякона Ахилки («Соборяне») пошли чудесные, чистые сердцем лесковские богатыри. Но чем сходствен с могутным Ахиллом, в котором, по словам Савелия Туберозова, «тысяча жизней горит», чувствительный тупейный художник из одноименного рассказа Лескова?

Тупейный художник — это просто парикмахер. Однако убирающий крепостных актрис парикмахер Аркадий обнаруживает в себе подобную Ахиллиной богатырскую душу, которой так дорожил в людях писатель.

Любя актрису — танцовщицу графа Каменского, Аркадий решается бежать с нею, да неудачно. Через какой ад проходит он в графских пыточных подвалах! С какой отвагой и самоотверженностью сражается на войне! И все для того, чтобы выжить и вернуться к возлюбленной.

Подвиг души роднит тупейного художника с артельным главой старообрядцев Лукой Кириловым, когда тот в непогоду

совершает переход с двумя иконами через ревущий Днепр. Но Луку, равно как и деда Мароя, согласившегося выдать себя за вора, укравшего икону с запечатленным ангелом, ведет далеко не подвиг. Ими движет нечто более грандиозное — утоление «жажды единодушия» с Отечеством — желание жить со всею Русью единой православной верой.

Происшедшее с героями настолько велико по своей значимости, что дед Марой не выдерживает переполнившего душу блаженства — ему воочию видятся ангелы на мосту — и умирает.

Но Лесков также знает, какая невероятная бездна скрыта в человеческой душе; и разбудить эту бездну способна сполна забирающая душу любовь.

Сам Лесков, несмотря на глубокое чувство, испытанное им к Катерине Степановне Савицкой, с которой прожил тринадцать лет, так и не сможет никому и ничему, кроме литературы, отдать душу. Но в рассказе о Катерине Измайловой он неожиданно признает власть любовной страсти над человеком, ее все поглощающую темную силу. И опять перед читателем вырастает невероятный человеческий характер.

Внешне лесковская героиня — канонический образ купеческой жены, скучающей, обманывающей своего старого мужа с его приказчиком. Но какой сильной, яркой, неистовой выступает Катерина на фоне бесцветно-лакейского Сергея! В отличие от возлюбленного она не отступится от своей любви ни у позорного столба, ни на арестантском этапе.

Однако у этого невероятного женского характера оказывается и невероятно страшный итог: душевный тупик, ведущий к смерти без покаяния, когда Катерина увлекает следом за собой ненавистную соперницу Сонетку в водяные валы, из которых глядят на нее убиенные свекор, муж и Федя.

«Леди Макбет Мценского уезда» — весть неожиданная для Лескова. Эта повесть — своеобразная трещина на зеркале лесковского мира, который, как полагал Горький, представляет собой иконостас святых и праведников.

«Беззаботливые о себе». В 70-е годы в творчестве Лескова появляется тема праведничества, продолжающая оставаться главной до конца жизни писателя. Тогда же возник цикл рассказов о «праведниках» («Онодум», «Пигмей», «Кадетский монастырь», «Несмертельный Голован», «Русский демократ», «Инженеры-бессребреники», «Человек на часах» и др.).

Слово «праведник» у Лескова соотносится с человеком, постигшим истину жизни. Несут ее людям лесковские однодумы и очарованные странники, инженеры-бессребреники и несмертельные голованы, бессменно стерегущие душу России. На них надеялся писатель, полагая, что ими будет она спасена.

Истина жизни, по Лескову, заключается в евангельской беззаботливости о себе — постоянной готовности прийти на помощь к другому человеку, в чувстве сострадания, бескорыстном служении людям, ибо каждый из живущих нуждается в тепле, любви, добрे, утешении и понимании. Но каждый из живущих должен сам научиться любить и утешать. Поэтому человека-праведника Лесков открыл во всех слоях общества.

«Беззаботливые о себе» у Лескова в большинстве своем простые люди, невысокого звания, скромные, незаметные. Однако все они удивительно красивые люди. Красота их неброская, не видимая глазом, явленная душой редкой нравственной чистоты. Таковы воспитатели и врачи петербургского корпуса («Кадетский монастырь»), привившие своим воспитанникам человеколюбие в условиях жесточайшего николаевского времени, и инженеры-бессребреники, не пожелавшие служить злу. Живет согласно Священному Писанию и собственной совести чудаковатый Однодум. Идут за советами люди к Головану, и, «должно быть, его советы были очень хороши, потому что всегда их слушали и очень его за них благодарили».

Но этот богатырского склада человек с «умными и добрыми» глазами и светящейся «в каждой черте его лица» «спокойной и счастливой улыбкой» не оставляет людей заботой и на деле. С самоотвержением и «изумительным бесстрашием» он входил в «зачумленные лачуги», чтобы хоть как-то облегчить положение обреченных на неминуемую смерть: поил зараженных свежею водою и молоком и проделывал это ежедневно, после чего его имя «стали произносить с уважением в народе».

В лесковской галерее праведников стоит и Селиван («Пугало»), несправедливо прославивший в народе «пугалом». Но праведничество героя, по Лескову, связанное с евангельской проповедью добра, просветляет глаза и сердца людей: «Так всегда зло рождает другое зло и побеждается только добром, которое, по слову Евангелия, делает око и сердце наше чистыми».

И все окружающие вдруг увидели, какое «прекрасное и добре лицо» у «колдуна» и «злодея» Селивана. А считали его таковым по причине нелюдимости; людей он всячески избегал и жил вместе с немощной женой на заброшенном постоялом дворе, куда «не заглядывал ни один проезжающий», потому и рассказывали о нем всяческие небылицы. Но никто не мог предположить, что увела его от людей единственна забота о девочке-сироте, дочери палача, «человека презренного в народе». Он «скрывал ее потому, что постоянно боялся, что ее узнают и оскорбят», смирившись во имя другого человека с собственной участью изгоя, «пугала».

Праведники у Лескова не озабочены вниманием к себе окружающих, не стремятся к тому, чтобы их благородство было кем-то замечено. Завершая рассказ «Человек на часах», Лесков пишет: «Я думаю о тех смертных, которые любят добро,

просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было. Эти прямые и надежные люди тоже, мне кажется, должны быть вполне довольны святым порывом любви...» — любви и сострадания к другому человеку, нуждающемуся в них.

Поэтому когда солдат Измайловского полка Постников, стоя ночью на часах у Зимнего дворца, заслышал «отдаленные крики и стоны» со стороны Невы, то его первым, естественным порывом было «подать помощь утопающему».

Но Постников также «помнил и службу и присягу; он знал, что он часовой, а часовой ни за что и ни под каким предлогом не смеет покинуть своей будки». В противном случае солдата на часах ожидали военный суд, а потом гонка сквозь строй шпицрутенами и каторжная работа, а может, даже и расстрел. Однако стоны и зов о помощи пересилили боязнь за себя. Часовой бросился к сходням и сбежал на лед.

С момента спасения солдатом тонувшего человека начинают происходить события, не поддающиеся здравому объяснению. Верхом абсурда во всей этой истории явилось наказание часового двумястами розгами как нарушившего свой долг. И таким образом в лице главного героя рассказа Лесков представил не только тип праведника, незримо творящего подвиг человеколюбия, но и жертву российского произвола и беззакония.

В ряду лесковских праведников особо выделяется фигура странника-богатыря Ивана Северьяновича Флягина.

По сравнению с Селиваном или Голованом, праведниками по жизни, Флягина трудно назвать таковым. Иван Северьянович находится лишь в самом начале праведнического пути. Не случайно повесть «Очарованный странник» имеет «распахнутый» финал. Лескову было важно показать, насколько трудна и драматична дорога героя (и подобных ему людей) к обретению своего земного предназначения.

«Очарованный странник». Повествование в «Очарованном страннике» начинается с того, что юный Иван «взорбил коня». И восхищали его те кони, что «просто зверь, аспид, василиск», те, что «устали... никогда не знали», одним словом, дикие кони, а не смиренные заводские, на которых «даже офицеры могут сидеть».

Под стать мальчишеской страсти был и Иванов характер — по-русски удалой, залихватский, безудержный. Нет в нем никакой сдерживающей струны, опорной точки. Вот и получается, что в азарте, запале, форейторском озорстве нагнал Иван воз, на котором спал старичок-послушник, и изо всей мочи ударил старика «вдоль спины кнутом». С тех пор стал приходить к нему во сне тот монах и плакать, что умер без покаяния. От него-то Иван узнал и свою судьбу: много раз погибать и ни разу не погибнуть, пока придет настоящая погибель, и тогда пойдет он в чернецы, как мать Богу обещала.

Предначертанное свыше роковое движение героя «от одной стражбы к другой» не замедлило сказаться. Начало было положено, когда Иван вместе с лошадью сорвался в пропасть, потом история с голубятами и последовавшее за ней наказание, чуть не приведшее его к самоубийству... Все, как предсказал Флягину монах — много раз погибать и ни разу не погибнуть...

Словно по наитию чьей-то злой воли обрушивается на лесковского героя жизнь. И слишком часто не выдерживает Иван Флягин ее давления, как в случае с цыганом, толкнувшим его на занятие конокрадством. Вот когда оказывается отсутствие в нем крепкого нравственного стержня, понимания разницы между добром и злом. Так начинается хождение «по мукам жизни» Ивана Северьяновича. А дорога, на которую выходит герой, за каждым поворотом таит неожиданные препятствия. Как будто возымели над ним власть неведомые чародейские силы, околдовали его. «Я многое даже не своею волею делал», — признается слушателям Флягин. Сам он склонен объяснять происходящее с ним «родительским обещанием» или, по его же словам, «призванием». Эта власть рокового начала и делает его «очарованным странником», а еще, по Лескову, «очарованным богатырем», который, подобно древнему витязю из русских былин, погружен в мертвый сон, обессилен вражьими чарами.

Однако горестные скитания Ивана Северьяновича обусловлены и вполне реальными причинами. Он уходит с цыганом-конокрадом, потому что не хочет возвращаться в графский дом, к своему наказанию — «в аглицком саду для дорожки молотком камешки бить». Бежит в Рынь-пески, спасаясь от возможного преследования полиции за смерть богатыря Савакирея. Уходит в монастырь по той причине, что «деться было некуда».

Немало содействуют скитальчеству Ивана и чары внутренние, в первую очередь обостренное чувство собственного достоинства. Недаром мальчик так любит диких коней, что, как птицы, тоскуют в неволе, «от стен шарахаются», оклевают от жажды и голода, но не смиряют гордыни, не поддаются воспитанию. Для него лучше стать «разбойником», чем «завтра и послезавтра опять все то же самое, стой на дорожке на коленях да... молотком камешки бей». Более того, душевная гордость Ивана не дает снести насмешки окружающих, что за «кошкин хвост» осужден он «гору камня перемусорить».

Значительно утяжеляют жизнь героя импульсивность и безоглядность, свойственные русскому человеку. Лишь графинина горничная «ручкой хвать» Флягина по щеке, как он, «долго не думая» («с детства был скор на руку»), «схватил от дверей грязную метлу да ее метлою по талии...» или, потрясенный унизительным наказанием за графскую кошку, мгновенно принимает решение удавиться. Не подоспей цыган, «я бы все это от моего характера пресвободно и исполнил», признается Флягин.

Русский характер у Лескова не только широк и доверчив, но и поразительно легок попаданием в зло. Флягин — убийца, вор, преступник. И как легко расстается он со злом. Трижды убил — и вроде никакая грязь на него не липнет. Своровал — и ладно. Обманывал — так ведь пришлось! В результате лесковский герой оказывается в конфликте не только с внешними обстоятельствами, драматизирующими его жизнь, но и с самим собой, собственной натурой.

Победить себя, обрести нравственный идеал и равновесие необъятных сил, расходуемых впустую, становится возможным по мере прохождения Иваном Северьяновичем неохватного, как пространство России, и запутаннейшего жизненного пути, на котором он и барам своим сумел крепко насолить, и со степным богатуром жестоко на ремнях подрался ради красавца жеребца, в татарском плена долгие годы «подщетиненным» сидел, опалил сердце страстной и жертвенной любовью, безумным загулам предавался, помог любимой, нестерпевшей изменения пустого человека, расстаться с жизнью, подвиг военный совершил, в офицеры выслужился, сменил военный мундир на рясу...

И ведут Флягина по дороге жизни чувство прекрасного, очарованность миром, являющиеся доминантой характера лесковского странника. Так в повести открывается вторая сторона смысла поэтической формулы «очарованный странник».

Очаровывая, уводит героя вслед за собой красота песни, которая «то плачет, то томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде и точно сразу опять сердце вставит...». Сродственное душе Ивана Северьяновича чувство прекрасного явлено и красотой коня («И чувствую, что рванулась моя душа к ней, к этой лошади, родной страстию»).

Стремление обладать красотой обращает все существо героя в мощный, безотчетный порыв. Кажется, спроси татарин у Флягина за коня «не то что... душу, а отца и мать родную, и тех бы не пожалел». Яростно бьется он на кнутах с Савакиреем за обладание чудо-конем. Безудержно сыплет деньги на поднос Грушеньке, а потом и вовсе «пустил свою душу погулять вволю» — пошел перед Грушей в присядку, опьяненный ее красотой. Позже герой Лескова скажет, что за такую красоту «восхищенному человеку погибнуть... даже радость».

Вслед за восхищением женской красотой придет к Ивану Северьяновичу глубокое чувство любви к цыганке Груше, в котором обнаружится желание не только разделить с любимой ее боль и страдание, но и сохранить ее душу неоскверненной.

Для Флягина жертвенная любовь к Груше становится моментом осознания истины жизни, своеобразным итогом многострадального странничества, за которым уже начинается путь праведника — человека, «беззаботного к себе». Пока же бескорыстная

«рекрутчина» и воинский подвиг Ивана Северьяновича связана единственно с отмаливанием Грушиной души. Но недалеко то время, когда пробудится в герое Лескова потребность высшего жертвенного подвига во имя народа. В воздухе запахло войной, и Иван Северьянович ждет только часа сбросить рясу со своих богатырских плеч, опоясаться мечом и отдать жизнь за народ.

«Мне за народ очень помереть хочется» — эта флягинская фраза, достойная эпического героя-богатыря, живущего свершениями деяний во имя своего рода, венчает итог странствий Ивана Северьяновича, будущего праведника. В финале он предстает личностью в силе и мощи духовной высоты и нравственной стойкости, обретшей смысл жизни в простой истине — жить для других.

Об этой открывшейся лесковскому герою истине жизни рассказал непосредственно он сам, как мог, по-своему, на своем языке, без вмешательства автора.

История очарованного странника много проиграла бы, поговорив ее не сам Иван Флягин в своей неторопливой, простодушной и рассудительной манере, чудесно оттеняющей невероятность происходящего с рассказчиком.

Лесковский сказ. Нетрудно заметить, что в произведениях Лескова очень часто решающее значение приобретает фигура рассказчика, участника или свидетеля тех событий, о которых идет речь. Так было в «Запечатленном ангеле», «Тупейном художнике». Рассказчиком у Лескова становится или главный герой, или второстепенный персонаж. Важно одно — это человек оригинальный, наделенный особым видением рассказываемых событий, обладающий своеобразной речевой манерой. Выбор рассказчика очень важен, его речь дает окраску всему содержанию. И тут Лесков никогда не ошибался. Он был непревзойденным мастером сказа — такой формы повествования, которая характеризуется установкой на устную речь рассказчика.

Сказовая манера не является открытием Лескова. Однако в отличие от Пушкина, Гоголя, Даля, Вельтмана, Достоевского, использующих сказ эпизодично, лесковская проза почти целиком погружена в атмосферу рассказывания (сказывания).

Используя сказ, Лесков, по его словам, развивал в себе умение «овладеть голосом и языком своего героя». Для этого он «внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социально-го положения», в результате чего лесковские «священники говорят по-духовному, мужики по-мужицки, высокочки из них и скоморохи — с выкрутасами...».

Однако писатель не старался буквально передать живую речь той среды, которой принадлежит выбранный им рассказчик. Его странные словечки не подслушаны в народе, а придуманы самим Лесковым — «клеветой», «нимфозории», «буре-

метр», «мелкоскоп», «водоглаз», «студинг», «тугамент», «полшкипер»... Но не ради пустой игры он занимался словесным изобретательством.

Поздний Лесков. С середины 70-х годов в творческой жизни Лескова появляются признаки глубокого духовного кризиса. Прежде всего в 1874 году он расходится с Катковым, редактором «Русского вестника», в котором публиковались многие его произведения («Старые годы в селе Плодомасове», «На ножах», «Запечатленный ангел», «Соборяне»). Кстати сказать, отторжение было взаимным. «Не нашим» назвал Катков писателя. Вследствие разрыва с «Русским вестником» оборвалось печатание романа «Захудалый род».

В этот период Лесков заметно склоняется к переоценке ценностей, что не замедлило сказаться во время второй заграницей поездки летом 1875 года.

Вена, Париж, Мариенбад. Осенью — через Прагу и Варшаву — возвращение в Петербург. Из-за границы Лесков вернулся с явно изменившимся отношением к церкви. «Вообще сделался «перевертнем» и не жгу фимиама многим старым боям».

В жизни писателя наступает полоса откровенной материальной нужды — в журналах его отказываются печатать, хотя и ценят. В немалой степени причиной этому является оклеветанность Лескова: распространяются слухи о том, что он «близок к III отделению».

В таком состоянии к нему вновь возвращается извечно томящий его вопрос: «Чей я?» И, как всегда, Лескову помогает главное дело жизни — творчество.

Однако реальная жизнь «трогала» писателя, отрывала от любимых занятий. Гнев духовенства навлекли на Лескова «Мелочи архиерейской жизни» (1878), названные «дерзким памфлетом на церковное управление в России».

Дерзок Лесков и в отношениях с правительенной администрацией. Как следствие этого, министр народного просвещения предлагает ему, члену ученого комитета, подать в отставку — он отказался. 9 февраля 1883 года Лесков был отчислен из министерства «без прошения».

Все последующие двенадцать лет жизни он посвящает без остатка творчеству, много читает (его библиотека насчитывает около трех тысяч томов), занимается коллекционированием, библиофильством. Дружит с издателем Н. Лейкиным, этнографом С. Максимовым, художником Н. Ге, критиком В. Стасовым. Особенно близко сходится с Л. Толстым. Испытывает несомненное влияние последнего, работая над «Томлением духа», «Фигурой», сказаниями, легендами, сказками. Лескова с Толстым сближал особый этический пафос их жизненных исканий.

«Писатель в справедливости суровой» (И. Северянин). В 1890-е годы в творчестве Лескова становятся заметно ощущи-

мыми сатирические тенденции. Праведническая тема отходит на второй план. Создаются произведения жесткие, чрезмерно критические — «Загон», «Дама и фефела», «Импровизаторы», «Заячий ремиз»...

Лескова волнует то, чем обрачивается для человеческой личности гнет современной действительности. И его вывод в «Заячьем ремизе» оказался столь устрашающим, что ни один журнал не отважился напечатать этот рассказ при жизни писателя. В центре рассказа — комическая и горестная история Оноприя Перегуда из Перегудов, заурядного обывателя, ревностно несшего службу станового, пользовавшегося уважением крестьян за бесстрашную ловлю конокрадов и закончившего свои дни в сумасшедшем доме, мирно вяжущим шерстяные чулки для своих братьев — умалишенных. Поразительно, но перед читателем предстает все тот же лесковский праведник! Мечтательный мудрец в сумасшедшем доме, который, помимо всего прочего, делает маленькое, незаметное добре — вяжет шерстяные чулки, чтобы рядом с ним живущим было чем прикрыть босые посиневшие ноги. «Заячий ремиз», написанный за несколько месяцев до смерти, стал лебединой песней Лескова.

Он доживал, много трудясь в своем кабинете среди гравюр и картин, многочисленных фотографий, запечатлевших прекрасные лица, бесчисленных портретов, старых книг... Завещал похоронить его по самому низшему разряду, поставив на могиле простой деревянный крест, и просил на похоронах никаких речей не говорить. Воля покойного была выполнена.

После долгого забвения этот замечательный русский писатель возвращен в русскую литературу. А его праведники так и продолжают оберегать русскую душу, укрепляя ее «беззаботливостью о себе».

Основные эстетические понятия

«Лесковский человек», праведничество, герой-праведник, рассказчик, сказ.

Вопросы и задания

1. Какие факты биографии Лескова оказали решающее воздействие на формирование его личности и писательского таланта?
2. Какие обстоятельства русской жизни 60-х годов и свойства личного характера обусловили общественное «одиночество» Лескова?
3. Что стоит за понятием «лесковский человек»? Почему герои Лескова зачастую «удивительные и даже невероятные» люди? Что делает их такими? Покажите это на примере рассказов «Несмертельный Голован», «Однодум» и «Левша».

4. Кто такой лесковский праведник? Проследите по тексту рассказа «Несмертельный Голован», как раскрываются образ героя-праведника, его доминирующие черты.
 5. Проследите духовную эволюцию Ивана Флягина. Как она проявляется в его отношении к красоте? В чем заключается смысл поэтической формулы «очарованный странник»? Как вы считаете, было ли чувство Родины присуще Ивану Флягину изначально?
 - *6. Охарактеризуйте поздний период творчества Лескова в его основных проявлениях: настроения писателя, литературные и духовные связи, проблематика произведений и пр.
 - *7. В чем заключается влияние Лескова на прозу XX века?
-

Тематика сочинений

Смысл странствий Ивана Северьяновича Флягина.

Две Катерины («Гроза» А. Н. Островского и «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова).

Русский человек в «Сказе о Левше».

Изображение самодержавной России в рассказе «Человек на часах».

** Тематика рефератов*

Книга в жизни Н. С. Лескова.

Своеобразие лесковского сказа.

** Тематика исследовательских работ*

Идея праведничества в творчестве Н. С. Лескова.

Духовенство в лесковских произведениях.

Жанр «святочного» рассказа в творчестве Н. С. Лескова.

Женские характеры в произведениях Н. С. Лескова.

Литература

Анинский Л. Лесковское ожерелье.— М., 1986.

Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура.— Л., 1988.

Дыханова Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова.— М., 1980.

Капитанова Л. А. Н. С. Лесков в жизни и творчестве.— М., 2002.

Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. В 2 кн.— М., 1984.

Старыгина Н. Н. Лесков в школе.— М., 2000.

Столярова И. В. В поисках идеала: Творчество Н. С. Лескова.— Л., 1978.



РОССИЯ В 1880—1890-е годы. ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ. ОБЩЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ. ЛИТЕРАТУРА

Два исторических события стоят у истоков литературной эпохи 1880—1890-х годов. Первое — открытие памятника А. С. Пушкину в Москве 6 июня 1880 года и всенародные торжества, этой дате сопутствующие. Второе — убийство народовольцами 1 марта 1881 года императора Александра II и правительенная реакция, за ним последовавшая.

С торжеством 1880 года была сопряжена надежда на сплочение сил русской интеллигенции под знаменем тех светлых идеалов истины, добра и красоты, которые так счастливо соединились в национальном гении Пушкина. В те знаменательные дни слова Ф. М. Достоевского о «всемирно отзывчивом», «всечеловеческом» даре Пушкина прозвучали как откровение. Достоевский буквально открыл глаза собравшимся на мировое призвание русской культуры. Она должна завершать миссию, начатую Пушкиным, «изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону». Эти заключительные слова, как признавался сам Достоевский в письме к жене, вызвали у слушателей бурю восторга: «Люди незнакомые между публикой плакали, рыдали, обнимали друг друга и клялись друг другу быть лучшими, не ненавидеть впредь друг друга, а любить».

Однако не прошло и года, как эти светлые надежды развеялись в прах. Бомба народовольца унесла вместе с жизнью императора и жизни оказавшихся случайно рядом прохожих. «Великая Пасха русской культуры» (именно так воспринимали пушкинские торжества 1880 года многие современники) завершилась кровавым побоищем. Всем вдруг стало ясно, что до исполнения своего всемирного назначения, завещанного гением Пушкина, России еще далеко.

Идеология К. П. Победоносцева. Первым, разумеется, отреагировало правительство. Проект долгожданной конституции, уже было подготовленный Александром II (по одной из версий, царя убили как раз в тот день, когда он должен был

его подписать), навечно положили под сукно. Преемник убитого, Александр III, на первом же заседании правительенного кабинета счел обнародование проекта преждевременным актом. Он во всеуслышание заявил, что русское общество «не готово» к «демократической», цивилизованной свободе. Министр внутренних дел граф М. Т. Лорис-Меликов, сторонник политики «диктатуры сердца», немедленно был отправлен в отставку. «Ушами» и «глазами» новоиспеченного монарха становится Константин Петрович Победоносцев, обер-прокурор Святейшего Синода. Для Александра III он стал подлинным духовным отцом, а для России — «злым гением». В кабинете этого «государственного колдуна», заставленном колоссального размера письменным столом и бесчисленными полками книг («он все читал; за всем следил, обо всем знал», свидетельствовал современник), зрели идеологические проекты, во многом предопределившие духовную атмосферу мрачного десятилетия.

Победоносцев развернул настоящий крестовый поход против интеллигенции. Основой прогресса он провозгласил «натуральную, земляную силу инерции», живущую в «простом» человеке, т. е. силу пресловутого «здравого смысла», силу привычки, нерассуждающего уважения к «традиции», мнению «старших», «отцов», «начальников», «ластей» и, конечно, «церкви». Несомненно, к этим постулатам Победоносцева восходит знаменитый чеховский образ «человека в футляре», ревностно, как святыню, чтящего всякие запреты, правила и циркуляры, боящегося самостоятельности мысли и принятия ответственных решений.

Народничество. Кризис общественного сознания, переживаемый Россией в 1880-е годы, затронул и народническую идеологию. Ослабленное расколом и повальным арестами своих членов, народническое движение переживало далеко не лучшие времена. Потерпели окончательный крах надежды народников 1870-х на особый путь экономического развития России — через крестьянскую общину, минуя стадию капитализма. Увы, реальное миросозерцание русского крестьянина оказалось далеко от вожделенной идиллии патриархального, артельного труда. Бесстрашный взгляд Глеба Ивановича Успенского, одного из самых талантливых и остро мыслящих публицистов старой народнической гвардии, показал безотрадную картину расстройства крестьянской жизни, не миновавшей влияния частнособственнической психологии. Органическая, «природная» « власть земли» (так назывался известный очерк Успенского) сменилась в крестьянском сознании властью капитала. Рубль медленно, но верно «съедал» устои, уклады, обычаи... Диалога между интеллигенцией и народом не получалось. Вчерашний крепостной видел в народнике «ряженого», чужака-горожанина и на все попытки образованного «ходока» влезть в его крестьянскую ду-

шу резко протестовал словами одного из героев так и озаглавленного очерка Успенского — «Не суйся!».

Читая сегодня этот горько-правдивый очерк, невольно вспоминаешь до боли знакомую картину И. Е. Репина «Арест пропагандиста».

Мрачная и озлобленная фигура «пропагандиста», группа безучастных к происходящему крестьян у окна и разбросанный вокруг по полу, теперь уже никому не нужный конспиративный «мусор» — вперемешку с окурками и грязью от полицейских сапог — не поэзией, а холодом и унылой, казенной «безнадегой» веет от этого «подвига гражданского самопожертвования», который сами народники часто любили сопоставлять чуть ли не с участью распятого Христа. Достаточно повнимательнее присмотреться к картине Репина, чтобы понять: интеллигенту 1880-х годов такие параллели представлялись скорее смешными, чуть ли не кощунственными.

Теория «малых дел». Отказавшись от наследства 1860—1870-х годов, русское общество изжившей себя идеологии противопоставило две теории — «малых дел» и «личного самосовершенствования». Первая свое программное обоснование нашла на страницах газет «Неделя» и «Новое время», вторая — в поздней публицистике Льва Николаевича Толстого.

Апологетом теории «малых дел» выступил критик «Недели» Яков Васильевич Абрамов (отсюда другое название этой теории — «абрамовщина»). В своих статьях и книгах он призывал интеллигенцию к «тихой культурной работе» среди народа: в земствах, воскресных школах, больницах. Это была чисто либеральная программа, противопоставившая историческому эгоцентризму героев-одиночек, героев-«титанов» идеал «обыкновенного» работника на ниве народного просвещения, убежденного в том, что история идет своим мудрым, постепенным шагом и не нуждается в понуканиях и подхлестывании слишком нетерпеливых ревнителей народного блага. Не Пророк и непогрешимый Судья, а друг и помощник, разделяющий с народом все беды и радости, — таков идеал исторического деятеля в теории «малых дел». За подобной сменой ориентиров ощущалась вера «среднего» интеллигента 1880-х годов в культуру и плодотворное значение совместной, без крика и героической позы просветительской работы.

«Толстовство». В это же время с проповедью личного самосовершенствования выступил Лев Николаевич Толстой. Во что верить, какими ценностями следует жить человеку в период ломки всех личных и общественных устоев — на эти живо-трепещущие вопросы современности писатель попытался ответить в своей знаменитой «Исповеди». По мнению Толстого, суть веры заключается не в исполнении обрядов, не в постах и молитвах, а в единстве жизни и веры. «Знать Бога и жить — одно и то же: Бог есть жизнь», — утверждал Толстой. Он меч-

тает о вере, обещающей человеку не загробное воздаяние, но дающей блаженство здесь, на земле. «Царство Божие внутри вас» — так называется другой трактат Толстого. Недаром писатель любил цитировать строчку любимого им Тютчева: «Лишь жить в себе самом умей!» Толстой выступает убежденным противником любой отвлеченной, извне навязанной человеку морали, любого надуманного, лично не пережитого знания. От науки он требует только «полезных» знаний, от деятелей искусства — единства жизни и творчества, от писателя — единства слова и дела. В трактате Толстого «Что такое искусство?» такая позиция оформилась в виде последовательно проведенного антиэстетизма, или, по-толстовски, «опрощения». Толстой настойчиво советует своим «образованным» коллегам «учиться писать» «у крестьянских детей». Вкус мужика, «человека труда», объявляется главным критерием художественной правды произведения искусства.

Оценивая объективно вклад и Л. Толстого, и создателей теории «малых дел» в формирование положительного мировоззрения русского общества 1880—1890-х годов, необходимо подчеркнуть, что обе теории содержали в себе немало противоречий. Так, печальную, а подчас и скандальную известность принесли Толстому его несправедливая критика гениальных творений Шекспира и Пушкина, отрицание поэзии в целом как самостоятельной сферы творчества, ревизия православного катехизиса, основ семьи и брака. Кроме того, как Л. Толстой, так и Я. Абрамов имели своих многочисленных эпигонов, которые неизбежно утрировали и обессмысливали наиболее существенные идеи своих «кумиров». Так, теория «малых дел» в трактовке ее некоторых сторонников порой оборачивалась проповедью мелочной благотворительности, унизительным «задабриванием» неимущих и обездоленных, оголтело-мещанской моралью «премудрого пискаря» («Всяк сверчок должен знать свой шесток»).

В силу этих причин отношение общества к «абрамовщине» и «толстовству» было крайне неоднозначным и колебалось от восторженного поклонения до яростного неприятия.

Творчество писателей-классиков в 1880—1890-е годы

В 1880-е годы продолжалась активная писательская деятельность авторов, содержание и формы которой сложились еще в классическую, «докризисную» эпоху отечественной словесности: это Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, И. С. Тургенев, А. Н. Островский, Г. И. Успенский, М. Е. Салтыков-Щедрин... Продолжалось, и весьма продуктивно, творчество поэтов так называемого «чистого искусства» — А. А. Фета, А. Н. Майкова, Я. П. Полонского. Новые идеи времени не прошли для них бесследно. В результате художественный облик

классических течений отечественной литературы в 1880-е годы существенно изменился.

Ощущение «безвременья», идейного тутика, атмосферы «сумеречности» эпохи не могли не сказаться на художественных способах изображения человеческого характера. Масла в огонь всеобщей сумятицы умов добавила дискуссия о спиритизме, захватившая широкие круги научной и колоннаучной общественности. Публичные сеансы всякого рода «медиумов» и «спиритов» обсуждались в прессе. Нет ничего удивительного в том, что и писателей все сильнее притягивает сфера подсознательного в человеке, исследование аномальных явлений психики (болезненные сны, видения, галлюцинации, «лунатические» состояния). Поступки героев все чаще получают двойную мотивировку — естественно-научную и мистическую. Герои лицом к лицу сталкиваются с таинственным в окружающем мире и в самих себе. Резко возрастает драматизм и масштаб конфликтов. Любовь и смерть, правда и ложь, служение обществу и служение Богу — вот примерно те «весы», на которых героям приходится взвешивать коллизии своей повседневной жизни. Сюжету, насыщенному социально-бытовой, исторической конкретикой, явно тесно в ее рамках. Он тяготеет к универсальному смыслу — смыслу притчи. Закономерно возрастает количество легендарно-сказочных и фантастических сюжетов с подчеркнутой условной прорисовкой фона. Действие нередко переносится в далекие времена и чужие страны или в необычную, экстремальную обстановку, в ситуацию на грани жизни и смерти.

Например, сказочно-легендарную основу имеют знаменитый рассказ Н. С. Лескова «Левша», а также «святочные рассказы» писателя 1880-х годов («Привидение в Инженерном замке»). Ситуация на грани жизни и смерти является главной темой фантастического рассказа Ф. М. Достоевского «Бобок». В «Сне смешного человека» писатель, наоборот, описывает утопическую картину счастливого общества будущего. К аллегорическому смыслу притчи тяготеют и поздние повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», «Чем люди живы», «Хозяин и работник». Тайны человеческого подсознания, необъяснимые с научной точки зрения возможности психики (ясновидение, телепатия, способность оживлять умерших и т. п.) все больше привлекают И. С. Тургенева, автора «тайных повестей» «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич». Почерк Тургенева-психолога в 1880-е годы начинает заметно сближаться с «болезненным» психологизмом Достоевского.

Значительной перестройке подверглось и художественное здание классического романа. Его социально-психологическая основа перестает удовлетворять требованиям времени. Первым это осознал М. Е. Салтыков-Щедрин. В своих статьях и письмах он подчеркивал «ограниченность круга правды» старого

романа. По мнению сатирика, мотивы семейственности и любви, на которых держался сюжет старого романа, ничего уже не говорят мировоззрению человека 1880-х годов, потрясенному картиной распада всех человеческих связей и отношений¹. Писатель-сатирик дал превосходные образцы «общественного романа» — «Современная идиллия» и «Пошехонская старина». Однако вершиной жанра, несомненно, следует считать «Воскресение» Л. Н. Толстого.

Повышенным трагизмом, предчувствием грядущих эпохальных перемен в России и в мире отмечена лирика поэтов так называемого «чистого искусства».

Поздний А. Фет высшим своим творческим достижением считал перевод капитального труда А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» — этой философской энциклопедии европейского пессимизма. Апокалиптические настроения редко, но властно вторгаются в лирику певца «тонких ощущений». Картины одиночества человека посреди мертвотой, «остывшей» Вселенной («Никогда»), обманчивости гармонии в природе, за которой таится «бездонный океан» («Смерть»), мучительные сомнения в целесообразности мироздания: «Что ж ты? Зачем?» («Ничтожество») — все эти мотивы придают поздней лирике Фета жанровые черты философской «думы». Космическая об разность сближает ее с художественным миром поэзии Ф. Тютчева.

Проза 1880–1890-х годов. «Годы дальние, глухие» выдвинули на авансцену отечественной литературы имена новых писателей, талант которых пусть и не достигал вершин пушкинской, классической художественности, однако, будучи в своей основе болезненно-дисгармоничным, исподволь готовил эстетику нового идеала прекрасного и соответствующие ему стилевые новшества, определявшие художественное лицо эпохи.

Многообразием художественных исканий прежде всего отличается проза заключительного двадцатилетия XIX века. Появляются новые характеры. Героев народнической литературы, боровшихся за переустройство жизни на началах социальной справедливости, или же героев толстовского типа, ищащих «Царство Божие» внутри себя, на путях нравственного самосовершенствования, сменяют герои, мучимые сознанием сложности, непонятности жизни — вне зависимости от состояния общества или моральных устоев.

«Разве я знаю, что я такое на самом деле? Я слишком запутался, чтобы знать» — это горькое признание Алексея Петровича, героя рассказа Всеволода Михайловича Гаршина «Ночь»,

¹ Салтыков-Щедрин мечтал о романе, в котором бы художественно исследовалась не столько личная, сколько социальная психология современного человека, романе, драма которого началась бы «поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п.».

можно поставить эпиграфом ко всей прозе «безвременья». Ее подлинным героем становится... «не-герой». Такое парадоксальное заглавие, например, дал своему роману один из популярных прозаиков конца XIX века Игнатий Николаевич Потапенко. В соответствии с теорией «малых дел» этот и многие другие разделявшие ее авторы изображали в своих произведениях так называемого «среднего человека», исповедующего этику «незаметного героизма» и ведущего жизнь «маленьких будничных интересов».

Внимание к «мелочам жизни» — как правило, в ущерб целостному изображению героя как типа — ложится в основу изображения характеров. Художественная деталь, чаще всего «боковая», не имеющая прямого отношения к описанию сути происходящего, преобладает в ряду остальных приемов создания образа (портрет, пейзаж, речевая манера и т. п.). Конечно, и раньше писатели-классики широко пользовались художественной деталью. Достаточно вспомнить «глаза сладкие, как сахар» Манилова, «обнаженную красную руку» Базарова, «настоящий восточный халат» Обломова или «круглую» фигуру Платона Карагаева. Однако эти детали словно «прилипли» к данным героям, стали, как сейчас говорят, знаковыми. Они — «часть», по которой легко восстанавливается «целое», то есть вся историческая судьба того или иного характера. Потому что «детали» концентрируют в себе существенные свойства героя как обобщенного социально-психологического типа, как «героя времени» или даже «героя эпохи».

В прозе 1880—1890-х годов функция художественной детали во многом изменилась. «Героев эпохи» сменяют герои-индивидуумы, внутренний мир которых крайне запутан и усложнен, резко своеобразен, можно сказать, единствен в своем роде.

Таковы, например, герои рассказов Вс. М. Гаршина, одного из самых талантливых прозаиков из поколения восьмидесятников. Так, действие его военных рассказов («Четыре дня», «Трус», «Из воспоминаний рядового Иванова») приурочено ко времени национально-освободительной войны балканских славян против турецкого ига. Казалось бы, сама историческая ситуация должна была подтолкнуть писателя к эпическому, полномасштабному, исполненному патетики и публицистических обобщений повествованию. Однако вместо крупных и цельных характеров мы неожиданно сталкиваемся с педантично въедливым самоанализом героев, который смотрится по крайней мере неуместно на фоне судьбоносных исторических событий, участниками которых они являются.

Героям Гаршина не дано пробиться к общей правде бытия, их духовный взор обращен не к «небу», а к «земле», они целиком «зациклены» на личной правде, субъективном видении мира.

Однако были и в 1880—1890-е годы писатели, которые стремились противостоять господствовавшему в литературе той по-

ры «случайностному реализму» — так иногда в сегодняшнем литературоведении определяют суть ее художественного метода. Об одном из них, Владимире Галактионовиче Короленко, кто-то из тогдашних критиков очень точно сказал: «Он чувствует ужасы жизни, но не ощущает ее ужаса». И действительно, все творчество писателя было посвящено поискам «формулы», которая бы помогла человеку «безвременья» согласовать вечные запросы сердца в красоте, любви, человеческой привязанности с реалиями неприглядной «прозы жизни». Недаром в стиле рассказов, повестей и очерков Короленко весьма ощущимы романтическое и даже сентиментальное начала, поэзия дальних странствий. Экзотические фигуры бродяг-романтиков, сибирских поселенцев («Сон Макара»), бесшабашных перевозчиков-богатырей («Река играет»), старообрядцев («Над Лиманом»), людей, «ущербных» от рождения, но наделенных неистребимой жаждой творчества («Слепой музыкант»), отражают общий интерес писателя к духовному миру личности, не укорененной в прочной сословной и культурной традиции, в привычном быту и тем самым «выламывающейся» из своего времени, идущей с ним «не в ногу». «Странные» типы Короленко предвосхищают появление в недалеком будущем героев ранних романтических рассказов М. Горького («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и др.).

Поэзия 1880—1890-х годов. «Осколочную», раздробленную картину мира можно наблюдать и в поэзии конца XIX века. Семен Яковлевич Надсон, Алексей Николаевич Апухтин, Сергей Аркадьевич Андреевский, Константин Михайлович Фофанов, Мирра Александровна Лохвицкая, Константин Константинович Случевский — в их поэзии по-разному претворились общие настроения эпохи. К этому поэтическому поколению принадлежат и будущие идеологи, и ведущие литературные деятели русского символизма на начальной его стадии — Николай Максимович Минский и Дмитрий Сергеевич Мережковский.

Начиная с Надсона поэты 1880—1890-х годов стали утверждать самоценность лирического порыва, его безусловную истинность — независимо от соответствия или несоответствия правде объективной реальности.

О, мне нестина в речах твоих нужна,
Огонь мне нужен в них, горячка исступленья,
Призыв фанатика, безумная волна
Больного, дерзкого, слепого вдохновенья! —

взвал к современному пророку лирический герой Надсона.

«Слепое вдохновенье» нередко превращало предмет лирического переживания, то есть саму реальность, в повод, а поэтическую фантазию — в самоцель творчества. Именно стиль Надсона подсказал Н. Минскому критерий художественной прав-

ды «новой поэзии», которую он и его единомышленники называли «новым романтизмом». «Нервную», порывистую смену взаимоисключающих душевных состояний лирического героя Надсона Минский возвел в ранг художественного идеала.

Страсть постоянно противоречить самому себе («мне нужен холод возмущенных слов»), исступленное упоение бесплодно-разрушительной работой ума и сердца в конце концов приводят Минского к созданию поэтической философии, согласно которой первоосновой мира является «несуществующее» (древнегреч. «мэон»). В одном из лучших и художественно совершенных своих созданий — поэтическом реквиеме «Как сон пройдут дела и помыслы людей...» Минский поет скорбный гимн тому гению,

...Кто цели неземной так жаждал и страдал,
Что силой жажды сам мираж себе создал
Среди пустыни бесконечной.

Словно откликаясь на этот призыв Минского, эпоха 1880—1890-х годов вызвала к жизни творчество поэта, которого многие современники называли поэтом-«лунатиком». Это был К. М. Фофанов.

В его творчестве поэзия часто будет осмысливаться как изощренный самообман («Обманули меня соловьи...», «Я сердце свое захотел обмануть...»), а художественный Космос поэта с течением времени все отчетливее будет организовывать образ мертвоты, потухшей звезды, свет от которой, однако, еще долго идет к людям:

Она тепла для смертного тогда,
Но холодна далекому эфиру.

Образ «безвременья» поэты-восьмидесятники часто передают через систему сходных по смыслу пейзажных символов. В творчестве Фофанова, помимо только что указанного, можно назвать образ «засохших листьев», которые неожиданно оживают, как воскресшие мертвецы, напитавшись заемным воссторгом чуждой им весны. В лирике А. Н. Апухтина это астры, «осени мертвоты цветы запоздалые» — цветы, пышно расцветшие на фоне пустой, тронутой стеклянным холодом природы. Это, наконец, выразительный образ «зимнего цветка» в поэзии К. К. Случевского:

Нежнейших игл живые ткани,
Его хрустальные листы
Огнями северных сияний,
Как соком красок, налиты.

В совокупности все эти пейзажные символы складываются в обобщенный, емкий по смыслу художественный образ жиз-

ни в царстве смерти. Это жизнь «детей ночи», если воспользоваться заглавием программного стихотворения Д. С. Мережковского.

Конечно, есть в лирике «безвременя» и классические, предельно точные и конкретные пейзажные зарисовки, выдержаные в стиле Тютчева или Фета. Но не они определяют художественное лицо этой поэзии. Чаяемая Мережковским «новая красота» рождалась в намеренном нарушении «запретов», в диссонансах стиля и перебоях ритма, в придумывании неологизмов, в придании бесплотным и духовным образам тяжкой материальности и прозаичности. «Поэт противоречий», как назовет Случевского В. Я. Брюсов, одухотворенный пейзажный образ смело дополняет сравнениями, заимствованными из филологической терминологии: «В поле борозды, что строфы,/ А рифмует их межа...»; «Эпопея или драма жизни каменных пород!»; водоросли, «словно ряд плывущих шуток,/ Словно легкий фельетон...». Наиболее полно и целостно воплощая и завершая стилевой облик поэзии 1880–1890-х годов, творчество Случевского стоит на пороге художественных открытий поэзии Серебряного века — поэзии И. Анненского, А. Блока и Б. Пастернака.

Литература народов России

Наряду с мощным развитием русской литературы в XIX веке широко развивались и литературы народов России, в частности Северного Кавказа. Одним из самых значительных поэтов, прозаиков, драматургов, художников, публицистов, журналистов и общественных деятелей Осетии был Коста (Константин) Леванович Хетагуров (1859–1906), писавший на русском и осетинском языках (основные сочинения — поэтические сборники «Стихотворения», «Осетинская лира», поэмы «Фатима», «Перед судом», «Хетаг», «Кому живется весело», «Плачущая скала», комедия «Дуня» и др.).

Коста Хетагуров, который учился сначала во Владикавказской прогимназии, затем в Ставропольской гимназии и в Петербургской академии художеств, явился основоположником осетинской литературы и создателем осетинского литературного языка. Его мировоззрение сложилось под влиянием русской культуры, русской литературы и ее демократических традиций. Он с горечью писал о бедности своего народа в стихотворении «Горе»:

Цепью железной нам тело сковали,
Мертвым покоя в земле не дают.
Край наш поруган, и горы отняли,
Всех нас позорят и розгами бьют.

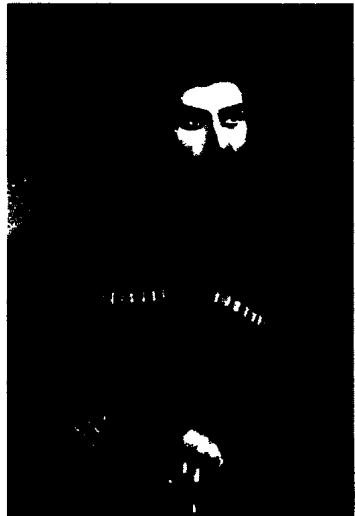
Внимание поэта обращено на незавидную долю детей, женщин и солдат («Мать сирот», «Песня бедняка», «Сердце бедняка», «Шалун», «Колыбельная», «Кто ты?», «Солдат»), в его поэзии возникают характерные жанровые сценки («За водой», «Каменщики»). Многие стихотворения по своим темам и поэтике напоминают лирические произведения Лермонтова или Некрасова. Так, в стихотворении «Колыбельная» мать поет сыну грустную песню о том, что его ждет незавидная доля отца. Поэма «Кому живется весело» даже по названию напоминает известную поэму Н. А. Некрасова. Подобно Некрасову, Хетагуров выводит в нескольких произведениях образ народного героя, защитника народа. Он скорбит о том, что его народ разъединен и не собран «в семью единую», что на его родине есть еще много равнодушных людей, безучастных к нуждам бедняков.

Сам Хетагуров видел свой общественный и поэтический долг в том, чтобы сплотить народ и пробудить его национальное самосознание («Завещание», «Еще бы!»). Свои надежды на лучшее будущее народа он связывал с молодыми поколениями («Тревога», «Походная песня»). С этой целью он рассказывал молодежи о славных и героических предках, учил противостоять социальному злу, а в баснях и притчах высмеивал пороки угнетателей.

Поэзия Косты Хетагурова, формируясь в тесных культурных контактах и связях с русской литературой, вместе с тем вырастала на почве национальных традиций. В ее основе лежали осетинский фольклор, нартский эпос, предания, легенды и песни народных поэтов-сказителей («Кубады», «На кладбище», «Новогодняя ночь», «В пастухах», «Олень и еж», «Безумный пастух», «Упрек», «Редька и мед», поэма «Хетаг»).

В стихотворениях, написанных по-русски, Хетагуров развивает те же темы и мотивы, что и в стихотворениях, созданных на осетинском языке. Основной предмет его поэтических размышлений — Родина, родная земля. В ее поэтическом решении он следует Некрасову, выводя в лирике образ певца, славящего свободу («Последняя встреча», «Музей», «Не упрекай меня...», «Я не пророк...»), который, как и сам поэт, смело говорил правду.

Не только Некрасов, но и вся русская поэзия привлекала Косту



Коста Хетагуров.

Хетагурова своим свободолюбивым настроем. Он посвятил русской литературе и русским писателям много стихотворений («Перед памятником», «Памяти М. Ю. Лермонтова», «Памяти А. Н. Плещеева», «Памяти А. С. Грибоедова», «Памяти А. Н. Островского»).

Если в гражданской лирике Коста Хетагуров близок к Лермонтову и Некрасову, то в интимной, любовной явно тяготеет к Пушкину. Его чувство в любовных стихах гуманно, светло, он готов к самопожертвованию («Да, я люблю ее...», «Я понял вас...», «Я сделал все...», «Предчувствие», «Прости», «Ни пламенных молитв...»).

Таким образом, осетинская поэзия создавалась Костой Хетагуровым в русле общих культурных традиций и в общем российском пространстве. Русская культура способствовала возникновению, формированию и развитию национальных литератур, не стесняя ни их содержания, ни формы и всячески поощряя писателей к глубокому воспроизведению самобытной и богатой исторической жизни.

Вопросы и задания

Какие темы и мотивы развиваются в стихотворениях К. Хетагурова?

Символизм в Европе

В середине XIX века Европа стояла на пороге появления новых художественных направлений и течений. Они коснулись в первую очередь живописи и поэзии, но постепенно проникли и в прозу. Самым глубоким и авторитетным новым направлением в литературе был символизм. У его истоков стоял великий поэт Франции Шарль Бодлер (1821–1867), которому затем отдали дань признательности Поль Верлен (1844–1896), Артур Рембо (1854–1891), Стефан Малларме (1842–1898).

Главная книга Бодлера — «Цветы зла» (1857), выдержанная несколько изданий и дополненная в них новыми стихотворениями. Кроме того, Бодлер выпустил поэтический сборник «Обломки» и другие сочинения. Посмертно вышла книга «Парижская хандра», где собраны «Маленькие поэмы в прозе».

Влияние Бодлера на поэтов-символистов было очень значительным. А. Рембо писал: «Бодлер... это король поэтов, настоящий Бог». В сборнике «Цветы зла» проявились отличительные признаки нового слова в поэзии, внесенного в нее Бодлером. Во-первых, это обостренная восприимчивость и максимальная точность воспроизведения темных сторон души. Во-вторых, двуплановость образа, предстающего одновременно реальным и воображаемым, стирание грани между творящим ли-

цом, поэтом и изображаемым предметом, в результате чего образ превращается в символ. Например, в стихотворении «Кот» возникает причудливое видение:

В мозгу моем гуляет важно
Красивый, кроткий, сильный кот
И, торжествуя свой приход,
Мурлычет нежно и протяжно.

Сборник «Цветы зла» поразил читателей откровенной и искренней «исповедальностью» в изображении внутреннего мира поэта, не скрывавшего ни пороков, ни ошибок. «В эту жестокую книгу,— писал Бодлер,— я вложил весь свой ум, все свое сердце, свою веру и ненависть».

Название книги содержит значимое смысловое противоречие: «цветы» и «зло» — слова и явления едва ли совместимые. Но это название точно передает мысль Бодлера — зло привлекательно для современного человека, в нем есть своя красота, свое обаяние, свое величие. Человек у Бодлера и сам поэт чувствуют притягательность добра и зла, духовной красоты и красоты порока. Это одна сторона. Другая заключена в том, что зло рассматривается формой добра. Раздвоенность между добром и злом вызывает в расколотой душе человека тоску и порождает в нем жажду бесконечного, стремление вырваться в неведомое. Неустранимая расколотость пронизывает действительность и человека, который столь же предрасположен к добруму и прекрасному, как и податлив на злое и порочное:

Глупость, грех, беззаконный законный разбой
Растлевают нас, точат и душу и тело.
И, как нищие — вшей, мы всю жизнь отупело
Угрызения совести кормим собой.

Только за пределами реальности и за пределами «я», как отмечают критики, человек у Бодлера и поэт освобождаются от тоски.

Колебание Бодлера между добром и злом, материальным и духовным, нравственным и безнравственным, верхом и низом приводит в его поэтике не только к соединению и взаимопроникновению возвышенного и низменного, но и к несочетаемым сочетаниям в образе, к эстетизации безобразного. Каждое чувство и его изнанка со всеми многообразными оттенками могут с легкостью меняться местами. При этом Бодлер не может уйти в иллюзию, извлекая из попыток найти «искусственный рай» горький итог:

Так старый пешеход, ночующий в канаве,
Вперяется в Мечту всей силою зрачка.
Достаточно ему, чтоб Рай увидеть въяве,
Мигающей свечи на вышке чердака.

Единственное место, где он не чувствует себя одиноким и затерянным,— это огромный город, Париж. Там неожиданно встретится случайный прохожий или завяжется разговор. «Бодлеровский Париж,— писал один из критиков,— громадное вместилище пестрого всеединства жизни с ее круговоротом лица и изнанки, перекресток веков и нравов, где столкнулись, сплелись седая старина и завтрашнее, шумное многолюдье и одиночество посреди толчей, роскошь и невзгоды, разгул и подвижничество, грязь и непорочность, сытое самодовольство и набухающий гнев». Париж — «людской муравейник» и город «тайн», кладезь «чудесного». И вне себя, и внутри Бодлер видит трепещущие мерцания, причудливые тени. Особенно впечатляющи переходные состояния природы — осень (от лета к зиме), сумерки (от дня к ночи или от ночи к утру), «когда увядание и рождение, покой и суета, сон и бодрствование теснят друг друга, когда блики предзакатного или встающего солнца рассеянно блуждают, все очертания размыты, трепетно брезжат...». Виктор Гюго увидел в стихотворениях Бодлера «новый трепет».

Бодлер знал, что жизнь мрачна, и не видел выхода, но он не впал в отчаяние, а спел мужественную и горькую песню, «сохраняя высокое спокойствие».

Вслед за ним пришли поэты, в творчестве которых укрепилось чувство неизлечимой болезни, настигшей человечество в конце XIX века. Они несли на себе печать проклятия и получили название «проклятых поэтов». От Бодлера и его «героизма времен упадка» их отличает согласие, хотя и не без внутреннего сопротивления, со своей ущербностью и возведением упадничества «в утонченную доблесть». Вот эта непокорность своим собственным мрачным настроениям, стремление подняться над ними и делает их большими поэтами.

«Я — римский мир периода упадка»,— писал о себе **Поль Верлен** (основные сочинения — «Сатурновские стихотворения», «Подруги», «Галантные празднества», «Песнь чистой любви», «Романсы без слов», «Мудрость», «Далекое близкое», «Любовь», «Параллельно», «Посвящения», «Женщины», «Счастье», «Песни для нее», «Элегии», «Эпиграммы», «Плоть», «Инвективы», «Библиосонеты», «Поэтическое искусство», критические статьи «Проклятые поэты» и др.). Его измучила тоска, одолела боль, а он пытался во что бы то ни стало вырваться из плена хандры и взять себя в руки. Но эти попытки опять и опять оканчивались неудачами и срывами в бездну порока. Однако выражение в поэзии этих печальных опытов души превращается в искреннюю исповедь, в раскрытие самых сокровенных движений сердца и доведенных до полного обнажения раздумий о себе и жизни:

В трактирах пьяных гул, на тротуарах грязь,
В промозглом воздухе платанов голых вязь,
Скрипучий омнибус, чьи грузные колеса
Враждуют с кузовом, сидящим как-то косо
И в ночь вперяющим два тусклых фонаря,
Рабочие, гурьбой бегущие, куря
У полицейского под носом носогрейки,
Дырявых крыши капель, осклизлые скамейки,
Канавы, полные навозом через край,—
Вот какова она, моя дорога в рай!

Верлен прошел трудный поэтический путь. Его сборник «Романсы без слов» — вершина импрессионистической лирики. В стихотворении «И в сердце отрава,/И дождик с утра...» мгновенная зарисовка природы превращается в «пейзаж души», в описание внутреннего состояния лирического героя. От впечатления поэт переходит к выражению оттенков своего настроения:

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Слова, утрачивая свою предметную и смысловую функцию, служат созданию «мелодии», «музыкальности». Верлен стремится заменить смысл звучанием, слить поэзию и музыку, сделать лирику «бессловесной».

Манифестом импрессионизма и символизма стала стихотворная декларация «Поэтическое искусство» (намек на стихотворный трактат Буало). В дальнейшем тенденции символизма усилились и нашли свое выражение в сборнике «Мудрость». Здесь глубинный план образа-символа занимает не душа человека, а Бог, что дало повод считать, что между изображаемыми явлениями и душой установились сверхчувственные отношения и что от «гуманистического символизма» Верлен перешел к «религиозному».

Резкое отталкивание от пошлой и ложной действительности характерно и для других поэтов, в частности для **Артура Рембо** (основные сочинения — «Военный гимн Парижа», «Париж заселяется вновь», «Руки Жанны-Мари», «Пьяный корабль», сонет «Гласные», сборник «Последние стихотворения», стихотворения в прозе «Озарения», книга размышлений в прозе и стихах «Сквозь ал»). Признав, что «истинная жизнь отсутствует», он устремился, как и Стефан Малларме, к подлинной, которая, по его убеждению, непременно существует. В этой нездешней жизни таился идеал подлинности только потому, что она «иная». Лирике предписывается ее отыскать и выведать ее вселенские тайны. С этой целью перестраивается весь

строй французской лирики, а слово подвергается неслыханным испытаниям на способность выразить невыразимое.

В ранних стихотворениях Рембо упивается волей, издевается над обывателями, над красноречивыми ораторами, насмехается над лицемерными добродетелями. Он порывисто и свежо выражает свое мировосприятие отщепенца, бросая вызов всему устойчивому, косному обывательскому миру.

«**Пьяный корабль**» (1871). Все эти чувства — пафос разрыва со всем устоявшимся, апология стихийности, свободы художника, своеволия, выраженные в символической форме, выплеснулись в лирическом мифе-исповеди «Пьяный корабль». Поэт отождествляет себя с кораблем, несущимся по воле волн. На судне перебита дикарями команда, изодраны снасти, сорван руль, а оно мчится, подчиняясь бурям и ветрам, мимо завораживающих глаз картин природы, переданных неожиданными метафорами. В этих метафорических сцеплениях слиты вечное и мгновенное, вещественное и духовное, застывшее и динамичное, явь и грэзы, реальное и воображаемое. Пьяный корабль — это метафора собственного жизненного плавания поэта. Его влечет и полная, стихийная, ничем не сдерживаемая воля, и страх перед потерянностью и одиночеством в жизненных просторах. С одной стороны, диковинные картины чудес:

Мне снилось снежными ночами, что лагуны
Я в губы целовал и обнимал метель...

С другой — угрожающие и вселяющие смятение пейзажи:

Я повидал болот удушливые хляби,
Где в тростниковой тьме гниет Левиафан...

Стихотворение, по словам одного из исследователей творчества Рембо, «притча об извечной двойственности безбрежной свободы: ее благодати и ее изматывающем бремени».

В лирике Рембо решал не только поэтические задачи — он претендовал на большее, считая, что в нем есть дар «ясновидца», что он способен открыть тайны Вселенной и создать истинную действительность. Когда же лирическое творчество оказалось бессильным исполнить эти надежды и заклинания, Рембо, не согласный на меньшее, оставил лирику.

В противовес Артуру Рембо **Стефан Малларме** («Послеполуденный отдых Фавна», драматическая поэма «Иродиада», сборники «Стихотворения», «Стихи и проза», «Отступления», «Стихотворения на случай», «Проза для Дезэрсента», поэмы «Игитур», «Удача никогда не упразднит случая», литературно-критические статьи «Кризис стиха», «Тайна в поэзии» и другие сочинения) — созерцатель, упорно пытавшийся добраться до корня вещей или намекнуть на него. Он тоже искал подлинности бытия и стремился найти ее в разрозненных и противоречивых умонастроениях конца века. Именно он способст-

вовал рождению школы символистов после появления в 1886 году «Манифеста символизма» Жана Мореаса. Перед поэтическим творчеством ставилась задача не только служить во славу красоты, но и постичь «тайны вселенского устроения», пробившись к идеальным первосущностям сквозь их материальные, вещные знаки. Стало быть, за случайными вещами земного мира скрывались их подлинные и вечные воплощения. Это и были те образы-символы, которые прозревали поэты-символисты в обычных явлениях и предметах. Призмой, через которую преломляются вещи в идеи, символисты провозгласили собственные души в их жизненном проявлении. Созерцаемое, предметное, вещное заранее подчинялось переживаемому. Символ не обозначает вещи и явления, не называет их, а намекает на них, стараясь увидеть в них и за ними первородные и совершенные в своей красоте истинные идеи вещей и явлений. Слово становится не определяющим, не предметным, а внушающим, богатым ассоциациями и добавочными смысловыми значениями и оттенками, часто побочными, непривычными и спрятанными. По словам Малларме, «поэзия есть выражение посредством человеческой речи, сведенной к своему основополагающему ритму, таинственного смысла сущего: она дарует этим подлинность нашему пребыванию на земле и составляет единственно настоящую духовную работу». С помощью поэзии он надеялся исполнить дело духовного спасения, которого отчаялся достичь на традиционных путях христианской религии. Он устраняет из своей поэзии все телесное, историческое, биографическое и уходит в грезы, в сновидения, сплетая желания и вымыслы, которые могут обернуться лирическим холодом. Он осознает такую опасность и страшится ее. Это обрекает Малларме пребывать в двух мирах — в больной, недужной действительности и в белоснежной чистоте горной «Лазури», идеального символа всего прекрасного и истинного, от бестелесности которого невольно веет холодом, как это передано в стихотворении «Лебедь»:

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед.

С течением времени Малларме пришел к убеждению, что слова держат слишком много действительности, в них слишком много предметности, загрязняющего смысла, и стал стремиться «запечатлевать не самую вещь, а производимые ею впечатления», востребовав для этого слуховые, зрительные, осязательные и другие отзвуки, возникающие у человека бессознательно. С этой целью он перестраивал всю поэтику с помощью синтаксических и лексических ухищрений. В конце концов он добился того, что его поэзия стала настолько темной, что, по-

мимо стихотворений, вызывающих различные, и притом произвольные, толкования, содержит множество ребусов, не поддающихся расшифровке.

Поэтические идеи французских символистов вскоре нашли своих приверженцев в России, которые также в силу национально-исторических условий самостоятельно ощутили кризис поэзии и кризис реализма. Они поставили задачу, как и их французские собратья, преодолеть их.

Вопросы и задания

- *1. Какие литературные направления возникли в Европе, в частности во Франции, во второй половине XIX века?
 - *2. Прочтите сборник Бодлера «Цветы зла». Кто из русских поэтов переводил его стихи? Чьи переводы вам известны и кому из переводчиков вы отдали бы предпочтение? Сравните несколько переводов стихотворений «Альбатрос», «Падаль».
 - *3. Расскажите о своеобразии поэзии Бодлера.
 - *4. Что нового вносят в поэзию Верлен и Малларме?
 - *5. Расскажите о поэзии Рембо.
 - *6. Дайте анализ стихотворения «Пьяный корабль». Постарайтесь проникнуть в метафоры Рембо и объяснить их примерный смысл.
-

***Формирование художественных идеалов символизма в русской литературе 1880–1890-х годов.**

Поэзия Вл. С. Соловьева.
Журнал «Северный вестник»

В границах литературного движения 1880–1890-х годов постепенно выкристаллизовывались эстетические идеи, опережавшие свое время и как бы являвшие собой первые ростки будущего культурного Возрождения начала XX века. Эти идеи имели самое различное философское происхождение, но все они объединялись общей программной установкой: найти выход из того мировоззренческого тупика, который характерен для литературы «безвременья». Кроме того, все эти идеи имели под собой религиозно-мистическую почву и в творчестве писателей обретали черты религиозно-художественного мифа.

Именно такой миф создает богослов и поэт Владимир Сергеевич Соловьев в статьях «Красота в природе» и «Общий смысл искусства». Биологическую эволюцию всего живого на Земле философ представил в виде красивой поэтической легенды. Ее основное содержание составляет борьба «Космического

Художника» за воплощение идеи Прекрасного в различных формах земной материи, за просветление косных сил ее темного Хаоса созидательной энергией творческого Духа. Мир земных явлений получает гармонический образ «всееединства» в результате достижения в нем равновесия всех идеальных и материальных сторон, «духа» и «вещества», «света» и «тьмы», «божественного» и «профанного». В итоге идеальное должно облечься в реальную плоть и, так сказать, «материализоваться», стать «явью», а предметы материального мира, в свою очередь,— одухотвориться, в буквальном смысле ожить, воскреснуть. Вот почему именно Красота, по Соловьеву, «спасет мир» от смерти — так он понял знаменитый афоризм Достоевского.

Сам склонный к мистической экзальтации, Вл. Соловьев во время путешествия по Египту увидел «Деву Радужных Ворот». И с тех пор образ «Вечной Женственности» как животворящее начало бытия был перенесен им и в собственную поэзию, сообщив ей энергию «мистического оптимизма»:

Заранее над смертью торжествуя
И цепь времен любовью одолев,
Подруга вечная, тебя не назову я,
Но ты почуешь трепетный напев...

Не веря обманчивому миру,
Под грубою корою вещества
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье Божества...

Иную концепцию религиозно-культурного Возрождения разрабатывал журнал «Северный вестник». В 1890-е годы его ведущим критиком был Аким Львович Волынский. Окружающим он внушал особенное уважение своей энциклопедической образованностью, аскетическим образом жизни.

В предисловии к главной книге критических статей «Борьба за идеализм» Волынский так объяснял свое кредо: «Чтобы выйти на новые исторические дороги, люди должны посмотреть на свои человеческие задачи и дела как на богочеловеческие — тогда существование их приобретет истинно важный, идейный смысл». «Созерцание жизни в идеях духа, в идеях божества и религии» Волынский считал первостепенной задачей искусства. Именно эти установки главного редактора привлекли в журнал свежие литературные силы, которые в самом ближайшем будущем составят ядро символизма как нового литературного направления. Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Н. М. Минский, Ф. К. Сологуб, З. А. Венгерова, активно сотрудничая в журнале Волынского и нередко отчаянно споря со своим патроном, постепенно нашупывали в своих критических статьях и в художественной практике формулу «нового искусства». Честь впервые огласить ее история оказала Д. Мереж-

ковскому. В 1892 году в трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» молодой талантливый публицист назовет «три кита», на которых будет зиждаться здание символического искусства,— это «символы», «мистическое содержание» и «расширение художественной впечатлительности».

Формула эта имела далеко идущие последствия. Дверь в Себярный век для отечественной словесности оказалась открытой. Новая культурная эпоха властно вступала в свои права.

Вопросы и задания

- *1. Какие исторические события подготовили общественную атмосферу 1880-х годов?
 - *2. Теория «малых дел»: каковы ее положительные и отрицательные стороны?
 - *3. Как вы поняли смысл религиозно-нравственных и художественных исканий позднего Л. Толстого?
 - *4. Охарактеризуйте основные изменения в творчестве ведущих писателей-классиков, произошедшие в 1880-е годы.
 - *5. Назовите основные идеи, темы, героев прозы «безвременья».
 - *6. Назовите основные темы, мотивы, сквозные образы-символы поэзии «безвременья».
 - *7. Охарактеризуйте в целом художественную программу родонаучников эстетики символизма в русской литературе 1890-х годов — Вл. С. Соловьева и А. Л. Волынского.
-



Антон Павлович ЧЕХОВ

(1860—1904)

Чехов — последний русский классик XIX века. Его творчество приходится на 1880—1890-е годы, время, когда такие бесспорные классики русской литературы, как Тургенев, Гончаров, Островский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Достоевский, уже умерли; оставался, правда, Лев Толстой, но и он воспринимался по преимуществу как писатель, отошедший в прошлое. Чеховская эпоха не дала такого созвездия талантов, как середина столетия, но мы потому и называем ее чеховской, что он не только сумел стать достойным наследником великой литературной традиции, сохранив тот высочайший уровень постижения действительности и художественного мастерства, который был задан его предшественниками, но и развил ее, обогатив такими темами, настроениями и, главное, таким неожиданно-новым взглядом на мир, на людей, на их взаимоотношения, что его вполне можно считать также и писателем-новатором, гениально угадавшим и предсказавшим в своем творчестве многие из сложнейших проблем парадоксального, противоречивого XX столетия.

Происхождение. Детские годы

Важной особенностью, которая отличает Чехова от классиков предшествующего времени, является то, что он был писателем-разночинцем. За

редким исключением вся прежняя большая русская литература была дворянской. Это означало, что писатели принадлежали к вполне определенному сословию, образ жизни, пристрастия, культурные привычки которого неизбежно накладывали свою печать на то, как они воспринимали и оценивали изображаемую ими действительность. Как правило, их культурный уровень был достаточно высок, они знали языки и в то же время были достаточно состоятельны в материальном отношении, чтобы не заботиться о куске хлеба и иметь достаточно свободного времени для творческих занятий. Разночинцы, то есть дети представителей непривилегированных сословий — купцов, мещан, священников, чиновников низких разрядов, городской и сельской интеллигенции, которые активно стали входить в русскую жизнь в 1850—1860-е годы, были в большинстве своем людьми совсем другого круга. Уровень образованности, культуры здесь был невысок, но зато была иногда грубоватая, резкая по форме выражения гордость своим демократическим происхождением, тем, что они сами, преодолевая множество житейски-бытовых трудностей, совершенно незнакомых с детства обеспеченным представителям дворянского сословия, сумели воспитать себя как самостоятельно и независимо мыслящую личность. Вспомним Базарова, типичного представителя поколения разночинцев-шестидесятников, который гордится тем, что он «самоломаный» и что его дед «землю пахал».

Дед Чехова тоже был крепостным, которому, однако, удалось выкупить себя и всю свою семью из крепостной зависимости. Отец же Чехова, Павел Егорович, из мещанского сословия был уже «перечислен в купеческое звание», став купцом третьей гильдии в Таганроге, где и родился будущий писатель. Таганрог был тогда глухим провинциальным городком Российской империи. Впоследствии в творчестве Чехова не раз будет возникать образ провинциального города (часто без названия), жители которого ведут унылую, скучную, неинтересную жизнь, принимая ее как должное и даже не подозревая, что она могла бы быть другой — яркой, насыщенной, творческой. Во многом образ такого города навеян воспоминаниями о Таганроге и косвенно свидетельствует о той атмосфере жизни, с которой столкнулся Чехов.

Эта атмосфера была далеко не благополучной. «Детство отравлено у нас ужасами», — писал Чехов в письме брату. Может быть, сказано слишком резко, но факты говорят сами за себя. Мальчиком Чехов, как и два старших его брата, должен был помогать по хозяйству отцу — сидеть в лавке и бдительно следить за тем, как ведется торговля, чтобы специально нанятый мальчик-продавец не отвлекался, не лакомился тайно выставленной на продажу вкусной едой (лавка была бакалейная), чтобы покупатель обслуживался должным образом. Кроме того, за малейшие провинности, не говоря уже о непослушании, Павел

Егорович, человек крутой и властный, собственоручно сек своих детей розгами. Это было обычной нормой воспитания для тогдашних мещанских семей, но не всякий отец был так болезненно вспыльчив, мелочно придирчив и так — в большинстве случаев — неоправданно жесток, как Павел Егорович, которому до конца жизни Чехов не мог простить его бесчеловечного с ним обращения в детстве и ранней юности. Как заметил он в одном из писем, уже будучи известным писателем: «Разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная».

Хорошо запомнилось Чехову и то, как его отец, который на добровольных началах регентовал в церкви, создав хор из собственных детей и детей близких родственников и знакомых, устраивал специальные «спевки» этого хора в таганрогских храмах, которые нередко затягивались до полуночи. По-видимому, жесткость и подавляющая властность и здесь сыграли свою роль: тонко чувствовавший и любивший поэзию церковной службы (что хорошо видно из таких его рассказов о жизни священнослужителей, как «Святою ночью» и «Архиерей»), Чехов, поскольку на всю эту поэзию неизбежно накладывался образ отца, властность которого естественно вызывала отпор и неприятие, однажды и навсегда, когда стал взрослея, потерял свою детскую веру в Бога. Позднее он, похоже не без некоторого сожаления, признавался, что все, что у него осталось от религии, — это любовь к колокольному звуку.

Но в чеховском детстве были не одни только «ужасы». Будущий писатель принадлежал к семье разночинцев, которые из поколения в поколение, разумеется в меру своих возможностей, тянулись к просвещению, культуре. Уже дед Чехова, родившийся крепостным, знал грамоту, которой выучился сам, и страстно мечтал сделать своих детей образованными людьми. Продолжил эту традицию и его сын Павел Егорович, дети которого, в том числе и Антон, обучались в классической гимназии, самом привилегированном учебном заведении для подростков в России того времени. Тяга к знаниям сочеталась у «купца третьей гильдии» Павла Чехова с любовью к искусству: он писал иконы; умел и любил играть на скрипке; наконец, его деятельность как церковного регента тоже говорит о его талантливости. «Таланты у нас со стороны отца», — говорил Чехов, имея в виду себя и своих старших братьев, один из которых, Александр, окончивший физико-математический факультет Московского университета, был энциклопедически образованным человеком, журналистом, редактором и небесталанным беллетристом, а другой, Николай (к сожалению, рано умерший), — подававшим большие надежды художником.

У Антона влечение к настоящей, подлинной образованности и одновременно к искусству проявилось очень рано: он много читал, и его мнения о прочитанных книгах поражали про-

ницательностью и глубиной, но более всего он любил театр, посещал, несмотря на запрет гимназического начальства, едва ли не все спектакли гастролировавших в Таганроге трупп и сам, еще в гимназии, пробовал свои силы в писании драматических произведений.

Всем этим Чехов не похож на разночинцев 1860-х годов, которые, подражая тургеневскому Базарову, одному из кумиров этого поколения, резко противопоставляли науку как то, чем, с их точки зрения, должны заниматься по-настоящему просвещенные люди, и искусство как то, чем они ни в коем случае не должны заниматься, поскольку искусство — это занятие праздных, не привыкших к труду дворян, ищущих утонченных наслаждений. Такая точка зрения, весьма распространенная в среде разночинной демократической интеллигенции и в 1860-е, и в 1870-е годы, разночинцу Чехову была чужда. Он никогда не противопоставлял науку и искусство, для него и то и другое было величайшим завоеванием человеческой культуры. И то, что он в 1879 году поступил учиться на медицинский факультет Московского университета, успешно закончил его с дипломом врача-терапевта и даже некоторое время занимался частной медицинской практикой (еще одна любопытная аналогия с Базаровым, который тоже был по образованию врач!), для него нисколько не противоречило тому, что в это же время он параллельно овладевает еще одной профессией — профессией литератора. Нехарактерной для Чехова была и разделявшаяся многими разночинцами-шестидесятниками нелюбовь к дворянам. Чехов вообще был далек от разделения людей по социальному признаку. Если он и делил людей, то по признаку или, точнее, критерию культурности-некультурности, просвещенности-непросвещенности. К дворянам он не мог относиться отрицательно уже хотя бы потому, что лучшие из них были создателями высочайших культурных ценностей, таких, например, как романы Тургенева и Льва Толстого, особо ценимые Чеховым за глубину психологического анализа и стилистическое совершенство, или музыка Чайковского, любовь к которой писатель пронес через всю жизнь...

Начало творческого пути. Чехов-юморист

К тому моменту, как Чехов начал свою творческую деятельность, вся его семья перебралась в Москву: из Таганрога уехали потому, что обанкротившемуся Павлу Егоровичу грозила долговая яма (заключение в тюрьму) и продажа всего имущества с молотка. В Москве бедствовали, жили на грани нищеты, переезжая с квартиры на квартиру. Едва ли не единственным средством существования были в это время для Чеховых литературные заработки Антона. Так сложилось вначале его писа-

тельского пути, так было и потом, когда он стал уже знаменитым литератором и в семье Чеховых появился достаток: в течение всей жизни Чехов считал своим долгом не просто помогать семье, в которой, помимо престарелых родителей, были еще два младших брата и любимая сестра Маша, но и всецело материально обеспечивать ее. Причем делалось это без малейшей рисовки, естественно, просто, как нечто само собой разумеющееся, как будто это не составляло ему никакого труда. Чехов был очень ответственным и вместе с тем очень скромным человеком.

Что же представляли собой первые литературные произведения Чехова? В своем подавляющем большинстве это были юмористические рассказы, которые печатались в специальных развлекательных журналах, имевших для привлечения внимания читающей публики, как правило, намеренно смешные или нелепые названия: «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и др. Редакторы этих журналов сознательно ориентировались на невзыскательный читательский вкус: тут не затрагивались никакие серьезные социальные или философские проблемы, не было даже намеков (в том числе и по цензурным соображениям) на политические вопросы; все, о чем мог узнать из них читатель, — это смешные и забавные, в духе современных анекдотов, случаи из чиновничьей, клубной, дачной и чаще всего семейной жизни.

Серьезная критика с презрением и даже презрительностью относилась к журналам подобного типа; считалось, что это чтение для полуобразованной публики, для «мещан»: и в прямом смысле — для людей, принадлежащих к мещанскому сословию, и в переносном — для людей с пошлыми вкусами, обывателей. Писателей же, сотрудничавших в таких журналах, тоже принято было считать ненастоящими писателями, хуже того — писателями, предавшими высокий идеал художника-трибуна или пророка, который учит, наставляет, зовет за собой, и неразборчиво потакающими посредственности, которой хочется смеяться только потому, что смешно. В самом деле, можно ли было ожидать чего-то высокого и значительного от автора, который пишет не большие романы и повести, поднимающие больные вопросы современности, а одни лишь «мелочишки» и «финтифлюшки»? Неприличным считалось также подписывать свои произведения так, как их подписывали авторы развлекательных журналов, — комическими псевдонимами. Например, у Чехова было около пятидесяти таких псевдонимов; самые популярные из них — Антоша Чехонте, Человек без селезенки, Брат моего брата (последним псевдонимом Чехов намекал на своего старшего брата Александра, который тоже был достаточно известным автором этих журналов и писал под не менее смешными псевдонимами — Агафон под Единицын, Пан Хаялевский, Алоэ).

Сегодня нам понятно, что подобные упреки так называемой серьезной критики были справедливы лишь отчасти. Уметь писать так, чтобы было «просто смешно», тоже большое искусство. И Чехов этим искусством владел в совершенстве. Довольно скоро он стал самым печатаемым автором развлекательных журналов. Он умел извлекать смешное из, казалось бы, самых скучных, заурядных, привычно-бытовых ситуаций и положений.

Но означает ли, что у Чехова в этот период вообще не было никаких идеалов? Разумеется, они были, и многие его юмористические рассказы являются тому убедительным подтверждением; просто писатель не считал нужным заявлять о них с громогласностью и волевым нажимом. Чехов никогда не навязывает своих идеалов читателю, он словно говорит: если хочешь узнать, каковы они, то читай внимательно и думай над прочитанным. Эта рано проявившаяся особенность его творчества, которую можно обозначить как расчет на читателя, который должен домыслить то, что намеренно недосказал автор, на всегда останется в арсенале творческих приемов Чехова.

«Письмо к ученому соседу». Рассмотрим в качестве примера первый опубликованный рассказ «Письмо к ученому соседу». Герой рассказа, немолодой уже помещик Василий Семи-Булатов, проживающий в собственном имении в селе Блины Съедены (и название села, и фамилия героя — яркие примеры чистого, необличительного смеха), собирается завязать знакомство с «ученым соседом», приехавшим из Петербурга профессором, известным своими учеными занятиями, и пишет ему письмо. Себя он рекомендует как человека, который благоговеет перед просвещенными людьми и сам «не из последних кательно образованности». Но суждения, содержащиеся в письме помещика, стремящегося не ударить лицом в грязь перед столичным светилом и во что бы то ни стало доказать ему, что и он тоже «ужасно предан науке», обличают в нем круглого невежду, и притом невежду самоуверенного. Так, он утверждает, что на Луне не обитают люди, потому что, будь это так, они «падали бы вниз на землю», или что «день зимою оттого короткий», что «от холода сжимается», а когда у него не хватает аргументов, попросту заявляет, что «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». В этом рассказе говорит один только помещик Семи-Булатов, автор никак прямо не высказывает своей точки зрения ни на самого героя, ни на его взгляды и убеждения. Но он высказывает ее косвенно, посредством различных приемов вызывая у читателя вполне определенное представление о степени образованности своего героя. Один из таких приемов — сами эти преувеличенно нелепые суждения и претендующие на научность фантастические домыслы, которыми пестрит письмо помещика. Другой, который можно назвать приемом тайной компрометации героя,—

это его многочисленные ошибки, причем очень грубые («цилизация» вместо цивилизация, «гироглифоф» вместо иероглифов, «извените»), на которые он, считающий себя человеком, преданным просвещению, не обращает ни малейшего внимания, просто-напросто не видит их. И становится понятно, что, если Чехов изображает человека, желающего казаться просвещенным, но на самом деле им не являющегося, он тем самым не хочет сказать, что образованность и просвещение есть нелепость и праздная забава. Наоборот, всякий здравомыслящий читатель без труда догадывается, что нормой для Чехова или его идеалом, который не явно, не прямо, но утверждается в этом рассказе, являются подлинная культура и подлинное просвещение, тогда как полупросвещенность и псевдокультурность помещика Семи-Булатова есть не что иное, как жалкая на них пародия.

Нравственный идеал Чехова. Позднее к требованию истинной просвещенности у Чехова добавится также требование особых культуры поведения, предполагающей обязательную вежливость, мягкость, сердечность в обращении, умение быть терпимым к чужим недостаткам, проявлять сострадание к чужому горю, а если это возможно, то и деятельно помогать всем, кто страдает и нуждается в помощи.

Своеобразным этическим кодексом Чехова можно считать его письмо брату Николаю, где писатель перечисляет условия, которым, с его точки зрения, должны удовлетворять «воспитанные люди»: «Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом... Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги... Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках... Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями... Если они имеют в себе талант, то уважают его... Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу... Таковы воспитанные».

Другим важнейшим идеалом Чехова было то, что обычно называют чувством человеческого достоинства, а сам он называл «чувством личной свободы» в человеке. Иными словами, это стремление быть независимой личностью в самом широком смысле слова. Независимым в поведении, то есть требовать к себе уважения как к человеческому существу, от природы обладающему своей, особой индивидуальностью, никогда ни перед кем не унижаться, не быть ничьим рабом; независимым в мысли, то есть по возможности иметь обо всем свое, основанное на личном опыте суждение, никогда не повторять чужих мыслей и мнений, какими бы авторитетными они ни казались.

Есть у Чехова знаменитые строчки о человеке, выдавливающем из себя по капле раба. Хотя, говоря об этом человеке, Чехов не имел в виду именно себя, все же в этом признании немало автобиографического, заставляющего вспомнить о трудном таганрогском детстве писателя. «Напишите-ка рассказ,— обращается он к своему корреспонденту,— как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочтании, целование поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош... напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по капле раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...»

Эти слова написаны двадцатидевятилетним Чеховым, но уже в его раннем юмористическом творчестве тема духовного рабства как типа поведения, не достойного настоящего человека, становится одной из ведущих. Наиболее откровенно она звучит в таких рассказах, как **«Хамелеон»**, **«Толстый и тонкий»** и особенно **«Смерть чиновника»**, на котором остановимся подробнее.

«Смерть чиновника». На первый взгляд, **«Смерть чиновника»** — самый обыкновенный **«безыдейный»**, смешной анекдот. Некий чиновник Червяков, случайно чихнув в театре во время представления, обрызгал лысину сидящего впереди него генерала Брызжалова. Генерал не обратил на случившееся никакого внимания, чиновник же стал усиленно извиняться, дважды извинялся в театре, потом еще трижды в приемной генерала, куда явился специально для этого. В конце концов генералу эти непрекращающиеся и, главное, с его точки зрения, совершенно необоснованные извинения надоели, он вспылил и со словами **«Пошел вон!»** выгнал Червякова из приемной. А Червяков так испугался этого начальственного окрика, что вернулся домой в состоянии уже полного ужаса, лег в одежде на диван и... умер. Однако за юмористической формой этого рассказа-анекдота скрывается очень серьезное содержание.

Прежде всего Чехов в своем рассказе спорит с устоявшейся литературной традицией. Известно (и Чехову это было известно так же хорошо, как сегодня нам), что классическая русская литература традиционно брала под защиту так называемого **«маленького человека»**, учила любить его, разделять его страдания, открывая незаметное сразу богатство его внутренней жизни. Таково было отношение Пушкина к своему **«маленькому человеку»** — мелкому чиновнику самого низкого, 14-го класса, Самсону Вырину, герою повести **«Станционный смотритель»** (из **«Повестей Белкина»**). Эту традицию в повести **«Шинель»** продолжил Гоголь, изобразив своего бедного чиновника, Акакия Акакиевича Башмачкина, как прямую жертву

общественной несправедливости, начальственного произвола: накричавшее на Башмачкина Значительное Лицо, к которому он обратился с просьбой помочь в поисках пропавшей шинели, своим грозным криком довело его до того, что он умирает, разочарованный, униженный, утративший последнюю надежду...

Что делает Чехов? Он расставляет акценты прямо противоположным образом. В его рассказе, наоборот, сочувствие скорее вызывает не «маленький человек» чиновник Червяков, а Значительное Лицо — генерал Брызжалов, оказавшийся способным посмотреть на того, кто доставил ему небольшую неприятность, обрызгав в театре его лысину, не как начальник на подчиненного, малейшая оплошность которого требует непременного и сурового наказания, а просто как человек на человека, вне какой бы то ни было социальной иерархии: если ты совершил проступок без злого умысла, то самой естественной реакцией на это человека вежливого и тактичного будет великолушно простить провинившегося. Именно так и поступает генерал, когда в ответ на извинения Червякова произносит: «Ничего, ничего... Я уж забыл... Какие пустяки...» Можно даже сказать, что его поведение вполне отвечает тому определению «воспитанного человека», которое Чехов дал в своем «этическом кодексе», а позднее — в рассказе «Дом с мезонином» — облек в замечательную афористическую формулу: «Хорошее воспитание не в том, что ты не прольешь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой». Если же в конце концов генерал раздражается, то совершенно очевидно, что его к этому вынудили бесконечные, превосходящие всякую меру извинения Червякова. В раннем творчестве Чехов часто использует такой широко распространенный в юмористической литературе прием, как говорящие имена и фамилии. Фамилия Червяков — тот самый случай: чеховский мелкий чиновник и маленький, и жалкий, и извивающийся, как червяк. Рассказ построен так, что мы видим, как привычка унижаться и рабствовать, поглотившая все другие чувства и устремления в человеке, приводит к тому, что он сам вызывает огонь на себя, становясь таким образом жертвой своих собственных страхов и опасений. Ясно, что окрик выведенного из себя генерала только внешняя причина смерти героя, истинная же причина его смерти — «комплекс раба», который он все время носил в себе.

Но Чехов не только спорит с традицией обязательного сочувствия «маленькому человеку», он еще и по-своему — и вновь очень неожиданным способом, весьма оригинально — продолжает ее, подключается к ней. Оказывается, есть у этого рассказа и еще более глубокий — философский — смысл. Да, Червяков — духовный раб, рабство пропитало все его существо, стало второй его натурой, но именно поэтому он уже совершенно не способен избавиться от этого недуга. И что делать,

если это так, если уже ничего невозможno исправить? Если с такой точки зрения посмотреть на ситуацию, в которую попадает чеховский герой, то ее надо будет признать не комической, а безнадежно трагической. Он, может быть, и хотел бы, да не может смотреть на вышестоящее лицо иначе как на грозного начальника, ибо не может по каким-то причинам выйти за пределы раз и навсегда сложившегося представления. Объяснить происходящее одними социальными причинами, происхождением героя, средой, его воспитавшей и сформировавшей, невозможно. Речь тут должна идти о странном устройстве человеческого сознания, которое далеко не всегда способно быть гибким, живым, подвижным, восприимчивым ко всему новому. Чаще бывает наоборот: сознание человека замыкается на каком-то одном представлении, одной идее и сквозь эту узкую призму смотрит на мир, бесконечно упрощая его изначальную сложность. Когда же сквозь подобную призму он начинает смотреть на другого человека, то видит не его, а свое представление о нем. В результате возникает характерная для чеховских произведений, как ранних, так и поздних, ситуация взаимонепонимания между героями, вызванная тем, что смотреть друг на друга открыто, непредвзято им не удается потому, что этому мешает имеющаяся у одного из них или у обоих вместе всеупрощающая призма готового представления, готовой идеи, готовой оценки. В этом смысле литературными родственниками Червякова или его братьями по несчастью являются герои таких ранних юмористических рассказов Чехова, как «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев», и многих, многих других. Так что «безыдейный» смех Чехова-юмориста, поскольку он затрагивает сложнейшие проблемы взаимоотношений между людьми, правильноес всего было бы назвать философским смехом.

Поразительное умение сказать так много «на малом пространстве» в дальнейшем станет отличительной чертой чеховского творчества, а небольшой рассказ, жанр, с которого он начал свою писательскую карьеру,— его основным и любимейшим жанром. «Краткость — сестра таланта» — это слова Чехова.

«Переход в область серьеза». К середине 1880-х годов Чехов стал ощущать, что рамки юмористической прессы ему тесны. Ее установка на чистую развлекательность уже не отвечала ни его возросшим требованиям к себе как писателю, ни увеличивающейся с каждым годом широте его духовного кругозора. Чехов вступал в пору творческой зрелости. С переживаниями внутреннего порядка совпали по времени внешние события, существенно повлиявшие на писательскую судьбу молодого автора. На талантливого юмориста обратили внимание маститые литераторы. В 1886 году писатель Д. В. Григорович, современник и друг Тургенева, за свои социально острые повести 1840-х годов некогда отмеченный самим Белинским, написал Чехову проникновенное послание, в котором с восторгом

отозвался о его художественном даре и высказал уверенность, что, обладая таким даром, он самой судьбой «призван к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений» и что он совершил «великий нравственный грех», если не оправдает таких ожиданий. В том же году редактор и издатель крупнейшей газеты «Новое время» А. С. Суворин предлагает Чехову сотрудничать в ней, и Чехов с благодарностью принимает это предложение. С этого времени он все реже и реже сотрудничает в юмористических журналах, а каждое новое произведение подписывает уже не комическим псевдонимом Антоша Чехонте, а своей настоящей фамилией. Сам Чехов новый свой период обозначил как «переход в область серьеза», имея в виду, что теперь он, как это настоятельно советовали ему сделать и Григорович, и Суворин, начинает писать на серьезные темы.

Во второй половине 1880-х годов Чеховым было написано множество замечательных и очень разных по тематике произведений. Среди них такие маленькие шедевры, как «Ванька» и «Тоска», одновременно лирические и трагические истории о человеческом одиночестве; рассказы для детского чтения «Мальчики» и «Каштанка»; страшный рассказ «Спать хочется» — о замученной ужасом жизни душе ребенка, и совсем другое по настроению произведение «Красавицы», возвыщенно-поэтический очерк о тайне женской красоты...

Пробует Чехов свои силы и в жанре большой повести. Всеобщее внимание привлекла его повесть «Степь», произведение подлинно новаторское как в содержательном отношении, так и в отношении художественной формы. Строго говоря, у этой повести нет сюжета в привычном смысле слова, то есть нет последовательно разворачивающихся во времени поступков и действий, совершаемых персонажами. Или, точнее, есть только одно действие: на протяжении всего повествования автор подробнейшим образом описывает путешествие на бричке через приазовскую степь мальчика-подростка Егорушки Князева, который в сопровождении своего дяди-купца и священника отца Христофора едет в губернский город учиться. По сути, все содержание повести — это впечатления, полученные Егорушкой за время этой поездки, впечатления от людей, с которыми ему случилось встретиться, с их разными судьбами и характерами, но главным образом впечатления от самой природы степи. Никто до Чехова не делал подробных описаний природы главным местом большой повести. Но новаторство Чехова заключается не только в этом, но и в том, как он описывает природу. Чехов создал особый тип пейзажа, который называется пейзажем настроения. Суть его заключается в том, что природа описывается не сама по себе, а как бы увиденная глазами героя, и часто бывает так, что если герой находится в определенном душевном состоянии, то этим состоянием невольно наполняется,

насыщается и тот «кусочек» природы, который в этот момент находится в поле его зрения. Из повести «Степь» можно привести множество примеров подобного рода описаний природы, или пейзажей настроения, но вот один, наиболее характерный. Оторванный от родного дома, попавший в незнакомый ему мир огромной, безбрежной степи, полной таинственных звуков, шелестов, голосов, пряных, пьянящих запахов, Егорушка чувствует себя неуютно, его маленькая душа грустит и скучает, он томится от одиночества, и неожиданно те же самые переживания оказываются свойственны коршуну, которого он видит над собой, или тополю, мимо которого проезжает бричка: «Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни... А вот на холме показывается одинокий тополь... Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи... а главное — всю жизнь один, один».

Перенося свои человеческие чувства на природу, герой словно оживляет или очеловечивает ее. Художественный прием очеловечивания природы, который по-научному называется олицетворением, известен с древних времен, он широко используется в фольклоре. У Чехова же он обретает новую жизнь, становясь почти обязательным элементом его пейзажей настроения. Действительно, все совершенно по-человечески живет, дышит и даже разговаривает в чеховской степи: вода ручья «тихо ворчит», трава и бурьян «поднимают ропот», облако «хмурится» и «переглядывается» со степью, чибисы «плачут и жалуются на судьбу».

Другая характерная особенность чеховского пейзажа — выразительная деталь. По Чехову, для того чтобы, например, изобразить лунную ночь, не нужны никакие пространные описания и нарочито красивые слова; достаточно упомянуть о том, что «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеть тень от мельничного колеса». Вот как при помощи выразительной детали Чехов в повести «Степь» описывает вспышки предгрозовых зарниц: «Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла». (Отметим, что выразительная деталь дается здесь в сочетании с олицетворением: в поведении того, кто «как будто... чиркнул по небу спичкой», явно угадываются человеческие черты.)

Хотя Чехов стал писать на «серые» темы, его произведения по-прежнему не удовлетворяли многих критиков, обвинявших их в бесодержательности, в отсутствии в них больших, значительных идей. Так, о повести «Степь» писалось, что это лишь набор изумительно красивых пейзажей, которые, однако, не складываются ни в какую цельную картину, и непонятно, что стоит за всем этим, что хочет сказать автор, какую мысль он стремится выразить. Особенно недоумевал критик

Н. К. Михайловский, постоянный оппонент Чехова. По его словам, сама талантливость автора повести является источником «неприятного утомления: идешь по этой степи, и кажется, конца ей нет». Отчасти подобные обвинения были вызваны тем, что Чехов в основном печатался в газете А. С. Суворина «Новое время» и сам был большим другом Суворина. Их сближало то, что оба они были выходцами из разночинной среды, всего в жизни добились исключительно благодаря собственным усилиям, оба с благоговением относились к просвещению и культуре, оба обладали тонким литературным вкусом. С Сувориным Чехов, человек достаточно закрытый и мало кому открывавший свою душу, делился самыми затаенными мыслями и даже переживаниями глубоко личного характера. Письма Чехова Суворину — интереснейший документ, как считается, не уступающий по значению лучшим страницам его художественной прозы. Но поскольку Суворин вполне лояльно относился к политике тогдашнего царя Александра III, а его газета поддерживала правительственный курс, демократически настроенная интеллигенция и критика демократического направления — тот же Михайловский — обвиняли его в консерватизме, в игнорировании высоких идеалов борьбы за более свободное общество. И соответственно в чеховской «бездейственности» видели тот же консерватизм, равнодущие к насущным проблемам общественной жизни, а значит, отсутствие гражданской позиции.

Чехов защищался, стараясь доказать, что художник совсем не обязательно должен быть гражданином в смысле принадлежности какой-то политической партии и разделения ее взглядов. «Я не либерал, не консерватор... — писал он в одном из писем конца 1880-х годов. — Я хотел бы быть свободным художником — и только».

В поисках «общей идеи». Вместе с тем мысль о служении своим творчеством некоей идее, не обязательно узкополитической, но тем не менее указывающей на какие-то спасительные духовные ориентиры, высшие жизненные ценности, те смыслы и цели, стремление к которым делает человеческую жизнь наполненной, цельной, значительной, глубоко волновала Чехова, и волновала еще и потому, что в нем самом в тот период проходила активная переоценка ценностей. Он искал себя, свой путь, и, как человека, очень требовательного к себе, его не устраивало многое ни в его прошлом, действительно трудном и драматическом, ни в его, казалось бы, весьма благополучном настоящем. Если о чеховской жизни конца 1880-х годов судить по внешним событиям, то ее и впрямь можно назвать вполне благополучной, даже счастливой. Один за другим выходят сборники его рассказов, в 1888 году ему как одному из самых талантливых писателей России присуждают Пушкинскую премию; в двухэтажном особняке на Садовой-Кудринской, где те-

перь живут Чеховы, всегда много народа: бывают литераторы, музыканты, артисты, художники... К этому времени относится знакомство и начало дружбы Чехова с художником-пейзажистом Исааком Левитаном. Вроде бы Чехов достиг всего, о чем только можно было мечтать в его положении. Но именно в этот период писатель часто находится в угнетенном, подавленном состоянии духа не знает, как его преодолеть. Еще более омрачают душевное состояние Чехова переживания в связи со смертью его старшего брата, художника Николая, который в 1889 году умирает от чахотки — болезни, симптомы которой давно уже обнаруживал у себя (хотя никому в этом не признавался) сам Чехов. Назревает глубокий духовный кризис, запечатленный в одном из самых значительных и сложных произведений Чехова — повести «Скучная история», рассказ в которой ведется от лица старого профессора, прожившего яркую, интересную, насыщенную жизнь, но под влиянием болезни и мыслей о смерти начинающего чувствовать, что смысл этой жизни для него потерян. Профессор пытается понять, что с ним произошло. Недовольный собой, своей известностью как ученого, которая мешает ему, потому что окружающие видят в нем только знаменитость, забывая о том, что он еще и обыкновенный человек, он начинает пересматривать всю свою жизнь и переоценивать многое из того, что прежде считал безусловно справедливым или неоспоримым. Он по-прежнему продолжает весьма скептически, как и сам Чехов, смотреть на распространенные в обществе того времени многочисленные идеи и веры, которым часто слепо, не думая, не рассуждая, отдаются его современники, принимая их за истину в последней инстанции. Но в то же время, в конце повести, профессор приходит к выводу, что без цельного мировоззрения или, как он выражается, «общей идеи, или бога живого человека» осмысленное существование невозможно. Если такого мировоззрения нет, то человек постепенно начинает разочаровываться в жизни, бояться смерти, впадать в пессимизм, предаваться отчаянию.

Поездка на Сахалин

В «Скучной истории» Чехов впервые так откровенно выступил в роли писателя-мыслителя и даже философа. Теперь его уже никак нельзя было обвинить в безыдейности. С легкой руки критика Михайловского Чехова стали называть «певцом тоски по общей идее». Но Чехов не только «тосковал по общей идее». Он смог на личном примере показать, что, как бы ни были сильны в человеке мрачные, пессимистические мысли, они тем не менее могут быть преодолены — преодолены внутренним волевым усилием, направленным на служение людям, и прежде всего людям страдающим. Таким поступком, не-

двумысленно доказавшим, что у Чехова есть своя «общая идея», которой он по-своему беззаботно служит, и в то же время поступком, явившимся очевидным знаком преодоления духовного кризиса, стала его поездка в 1890 году на остров Сахалин.

Сахалин называли «каторжным» островом, потому что там издавна содержали людей, отбывавших каторгу или по окончании каторжного срока живших там на поселении. Именно туда, в этот «ад», о котором мало знали и мало думали в просвещенном культурном обществе (Сахалин «ни для кого не интересен», утверждал, например, ближайший друг Чехова Суворин), и отправился Чехов — один, совершив труднейшее путешествие сначала на пароходе, потом четыре тысячи верст на лошадях сквозь всю Сибирь с ее суровой природой, пронизывающими ветрами, ледяными реками, через которые случалось переправляться. На Сахалине Чехов за три месяца, и опять один (если не считать некоторой помощи священника местной церкви), сделал перепись всего населения острова, заполнив более 8000 карточек; он лично беседовал с каждым — с поселенцами, каторжниками, включая и политзаключенных. Итогом этой поездки, стоившей Чехову обострения туберкулезного процесса, стала его книга **«Остров Сахалин»**, научно-публицистический труд, основанный на фактах и документах. **«Остров Сахалин»** был предметом особой гордости Чехова. «Я рад, что в моем беллетристическом гардеробе,— писал он в обычной для него шутливой манере,— будет висеть и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит!» В художественном же его творчестве сахалинские впечатления отразились мало, но опыт посещения «каторжного острова» впоследствии так или иначе сказывался на всем, что выходило из-под его пера. Без ложной скромности Чехов мог сказать, что отныне в его творчестве «все просахалинено». Убедительнейшее тому подтверждение — написанная через два года после путешествия повесть **«Палата № 6»**.

«Палата № 6». Новым для Чехова в этой повести явилась ее, можно сказать, подчеркнутая «идеиность», ее острогоциальная направленность. Примечательно, что к этому времени усиливаются демократические и либеральные симпатии Чехова; не разрывая дружбы с А. С. Сувориным, он, однако, перестает печататься в его газете **«Новое время»**, консервативный характер которой устраивает его теперь все меньше и меньше. Есть в повести и молодой человек с либеральными взглядами, сострадательный, добрый, интеллигентный, о котором Чехов впрямую, «от автора» (чего раньше никогда не было в его произведениях) говорит, что он ему очень «нравится». Это Громов, томящийся в палате № 6 — палате для сумасшедших, потому что он страдает манией преследования. Многие высказывания Громова выдают в нем человека радикальных взглядов; иногда он

говорит на своеобразном пафосном языке революционно настроенной молодежи того времени. Таковы его пламенные речи о «человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на Земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников». Но, как выясняет вскоре делавший осмотр палаты и случайно заговоривший с этим интеллигентным больным доктор Рагин, второй главный герой повести,— умнее, просвещеннее, культурнее человека, чем Громов, нет во всем городе. Рагин, сам человек достаточно образованный и тянувшийся ко всему, что отмечено печатью подлинного ума и культуры, и, главное, как и Громов, большой любитель чтения, становится завсегдатаем палаты для сумасшедших, находя неизъяснимое наслаждение в беседах с Громовым. Он развивает перед ним свою философию, согласно которой для умного человека, способного находить душевный покой в самом себе, нет разницы между теплым, уютным кабинетом и «гадкой» палатой № 6, неухоженной, грязной, пропитанной отвратительным запахом кислой капусты, которой постоянно кормят больных, и где сторож Никита, старый, грубый солдат, приставленный смотреть за ними, бьет их за малейшее неповиновение. Громову же не симпатичен ни сам Рагин, ни его философия. Человеку умному и проницательному, ему без труда удается доказать, что философию доктора нельзя признать ни интересной, ни удовлетворительной по двум причинам. Во-первых, она выросла на пустом месте, не подтверждена личным, выстраданным опытом,— воспитанный и живущий в тепличных условиях, доктор просто не знает, что такое настоящие боль и страдания, а берется рассуждать о них. А во-вторых, эта философия глубоко безнравственна — Рагин как бы прячется в нее от необходимости выполнять свой врачебный долг: улучшать быт больных, облегчать их страдания, а если это невозможно, оказывать им душевную поддержку, в которой они так нуждаются. Рагин, который действительно все меньше и меньше уделял внимания и времени своим прямым врачебным обязанностям, вынужден признать, что характеристика, данная ему Громовым, вполне справедлива. Тем не менее он ничего не желает менять ни в своей жизни, ни в жизни больных, тех самых сумасшедших, продолжающих жить в «гадкой» палате. И только когда Рагин в результате происков молодого доктора Хоботова, давно мечтавшего занять его место, сам оказывается заключен в палату для сумасшедших, а после отчаянной попытки освободиться оттуда получает страшный удар в лицо от сторожа Никиты, он всем своим существом, каждой клеточкой своего тела понимает, что такое настоящая боль и настоящее страдание. И одновременно с этим понимает всю бесчеловечность своей доморощенной философии и вопиющую безнравственность своего прежнего образа жизни и отношения к миру и людям.

Либерально настроенные читатели с восторгом восприняли чеховскую повесть, увидев в палате № 6 обобщенный образ всей России. Так, Н. С. Лесков, в тот период крайне недоброжелательно относившийся к политике правящих кругов, по прочтении повести заявил, что в ней «в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры».

Но в повести есть не только этот социальный, либерально-обличительный смысл. «Палату № 6», как и «Скучную историю», есть все основания считать философской повестью. В ней отчетливо выразился чеховский взгляд не на одну лишь Россию 80-х годов XIX века, но и на мир людей как таковой, независимо от времени или страны, в которых им выпало жить. Чехов, как мыслитель и как художник, обладающий поразительной способностью подмечать малейшие недостатки в людях, в то же время не склонен разделять людей на плохих и хороших, злых и добрых, отрицательных и положительных. В зрелых своих произведениях он, как правило, руководствуется художественным принципом уравнивания героев в их достоинствах и недостатках. Для него они прежде всего люди, а уже потом носители добродетелей или пороков. Так, явно симпатичный автору Громов вместе с тем изображен как человек не без существенных недостатков. При всей своей мягкости, гуманности, либеральности Громов жестко категоричен и узок в своих высказываниях о людях, представления о которых у него так же мало основаны на личном опыте, как и философия Рагина, столь страстно им разоблачаемая. «В своих суждениях о людях,— пишет Чехов,— он клал густые краски, только белую и черную, не признавая никаких оттенков; человечество делилось у него на честных и подлецов, середины же не было». Сквозь эту узкую призму предвзятых мнений Громов смотрит и на Рагина, называя его во время болезненных приступов ярости не иначе, как «гадиной». Такими «гадинами» он считает вообще всех врачей на свете.

Что касается Рагина, то он тоже является сложным, неоднозначным персонажем. И взгляд автора на него гораздо шире, чем взгляд Громова, видящего в нем одни недостатки. У Рагина есть свои достоинства, которые, как это ни удивительно, отчасти повторяют достоинства Громова, что делает этих героев персонажами-двойниками.

Философия Рагина не так уж примитивна; его мысли о человеке, о его «великом уме», о смерти и бессмертии предельно искренни и предельно серьезны. Кроме того, он — и в этом его сходство с Громовым — человек с чувствительной, ранимой душой и особой внутренней утонченностью, которая заставляет его инстинктивно тянуться ко всему возвышенному и духовному. В этом своем качестве и Рагин, и Громов одинаково противостоят той волне человеческой пошлости, которой пропитан их родной город. Город, в котором они живут,— типичный че-

ховский провинциальный город без названия. Населяют его люди со скучными, низменными интересами, живущие как по заведенному порядку; все, что бы они ни делали, всегда бывает отмечено печатью скуки и унылого однообразия. Характерным примером героя-пошляка в «Палате № 6» является почтмейстер Михаил Аверьянович. Сам он считает себя единственным и искренним другом доктора Рагина, но для чувствительной души доктора, особенно после того как тот познакомился с Громовым, почти невыносимы и его напускной оптимизм, и грубоватые истории, которые он рассказывает, и его навязчивость, свидетельствующая об отсутствии у него чувства такта, деликатности, отличающей интеллигентного человека. Мысли Рагина о Михаиле Аверьяновиче можно считать чеховским определением пошлого человека: «Ведь вот, кажется, и добр, и великодушен, и весельчак, а скучен. Нестерпимо скучен. Так же вот бывают люди, которые всегда говорят одни только умные и хорошие слова, но чувствуешь, что они тупые люди».

Но в «Палате № 6» пошлость имеет еще один облик, не столь безобидный. Пошлость может быть и агрессивной, жестокой, и в первую очередь по отношению к тому, чего нет в ней самой, чего она не понимает и чему, может быть, втайне завидует,— ко всему истинно культурному, утонченно-одухотворенному, человечески оригинальному. Такую пошлость в повести представляет молодой самоуверенный доктор Хоботов, который, действуя честными и нечестными методами, сделал все для того, чтобы мешавший его служебной карьере Рагин оказался в палате для сумасшедших. Таким образом, в конце повести оба ее главных героя, персонажи-двойники Рагин и Громов, несмотря на их различные жизненные убеждения, в равной степени становятся жертвами агрессивной пошлости, царящей в человеческом мире и всегда готовой уничтожить то, что не подпадает под общую мерку. Здесь мы имеем яркий пример часто используемого Чеховым художественного принципа — принципа уравнивания героев в их страданиях.

Жизнь в Мелихове

В 1892 году писатель покупает недалеко от Москвы небольшое имение Мелихово, и Чеховы всей семьей переезжают туда на постоянное жительство. Жизнь в Мелихове — важный период в чеховской биографии. Чехов давно мечтал о собственной усадьбе где-нибудь в живописном уголке средней России. Теперь эта мечта сбылась. Писатель надеялся обрести в Мелихове, в жизни на лоне природы, душевный покой, который так необходим для творчества. Однако покой получился весьма относительный. Из Москвы часто наезжали гости: друзья, знакомые, а иногда и совсем посторонние люди, желавшие поближе

узнать известного писателя. Чеховы всегда были рады гостям, но творчеству это мешало. Отвлекали и хозяйственные заботы, их было немало, несмотря на то что основную работу по уходу за домом и садом взяли на себя родители Чехова, сестра Мария Павловна и младший брат Михаил.

Самочувствие также оставляло желать лучшего: время от времени болезнь давала о себе знать. Появились и новые обязанности, отнимавшие много сил. «С первых же дней, как мы поселились в Мелихове,— вспоминал впоследствии Михаил Чехов,— все кругом узнали, что Антон Павлович — врач. Приходили, привозили больных в телегах и далеко увозили самого писателя к больным. С самого раннего утра перед его домом уже стояли бабы и дети и ждали от него врачебной помощи. Он выходил, выступивал, выслушивал». Когда в 1892 году в центральных губерниях России началась эпидемия холеры, Чехов стал работать врачом в Серпуховском уезде, на территории которого располагалось Мелихово: им был открыт временный врачебный участок, где он регулярно вел прием, выдавал лекарства, осуществлял санитарный надзор, делал статистические записи о заболеваниях. За два года в мелиховском врачебном участке было принято более 1500 больных. При этом, по свидетельству друга Чехова — доктора П. И. Куркина, мелиховский доктор «нашел удобным отказаться от вознаграждения, которое получают участковые врачи», то есть помощь Чехова-врача была безвозмездной. И так он поступал всегда. На его средства в Мелихове и двух других соседних селах были построены школы для крестьянских детей, и школы, по его собственным словам, «образцовые». В устах человека необычайно скромного, считавшего любое самовосхваление вещью этически недопустимой, такие слова многое стоят. В одной из записных книжек Чехова есть слова, которые можно рассматривать как этический девиз Чехова-человека: «Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодезь или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесплодно».

Хотя общественные, гражданские обязанности и отнимали время от творческих занятий, Чехов не считал нужным противопоставлять одно другому. И можно только поражаться тому, как много замечательных произведений, составивших славу русской литературы, было написано им в Мелихове! Одна из наиболее значительных вещей мелиховского периода — философская повесть «Черный монах».

«Черный монах». Повесть «Черный монах» имеет репутацию загадочной. И в самом деле, загадочного в ней немало. Это единственное произведение зрелого Чехова, в котором столь внушительную роль играет элемент фантастики. На протяжении всего повествования автор держит читателя в постоянном напряжении, не давая ему однозначного ответа на вопрос: кто

же такой центральный герой повести магистр философии Коврин, которому с определенного момента начинает являться таинственный черный монах,— гениально одаренный человек, напрямую общающийся с иным миром, или несчастный сумасшедший с глубоким комплексом неполноценности, компенсирующий свою неспособность стать тем, кем он хотел бы стать, изысканной фантазией о своем сверхъестественном избранничестве? Сам Чехов утверждал, что в повести им как врачом, то есть с медицинской, объективно-научной точки зрения, был изображен случай «мании величия». Но если бы это действительно было так, то тогда позиция автора была бы равна позиции двух других героев повести — садовода Песоцкого и его дочери Тани, ставшей женой Коврина. Оба они в конечном счете приходят к выводу, что ошиблись в том, на кого некогда возлагали такие большие надежды. «Я приняла тебя... за гения... но ты оказался сумасшедшим» — так, с предельной четкостью и жесткостью, высказывает эту мысль Таня в своем последнем письме к Коврину. Между тем некоторые эпизоды повести явно свидетельствуют о том, что в «безумии» Коврина есть то чистое, возвышенное, подлинно одухотворяющее начало (не случайно образ монаха соединяется в его воображении с чарующей музыкой серенады Брага, с волнующими запахами цветов, красотой заходящего солнца, ночного моря), в свете которого та жизнь, которую ведут Песоцкие, целиком посвятившие себя саду и уходу за ним, представляется прозаической, бескрылой, а подчас и попросту пошлой. Кто же прав — «безумный» Коврин или «прозаические» Песоцкие?

Как правило, одни читатели — не только во времена Чехова, но и сегодня, в наши дни — склонны брать под защиту Коврина, решительно противопоставляя его Песоцким; другие поступают наоборот. По-видимому, в самом тексте чеховской повести заложена эта двойственность. И естественно предположить, что в намерения автора вновь, как и в «Палате № 6», входило не столько противопоставить одних персонажей другим, сколько уравнять тех и других в их объективных достоинствах и недостатках.

Читая «Черного монаха», важно обратить внимание на то, что все три главных героя повести, каждый по-своему, стремятся воплотить в жизнь свою заветную мечту, вера в которую придает смысл их существованию; и в то же время каждый оказывается как бы слишком сильно поглощенным своей мечтой, своей идеей, причем иногда настолько, что перестает видеть, что причиняет этим страдания другим, в том числе и самым близким, людям.

«Студент». Совсем другим настроением пронизан написанный также в Мелихове рассказ «Студент», который Чехов, по свидетельству И. А. Бунина, называл самым любимым своим рассказом. Сюжет рассказа настолько прост, что, как иногда ка-

жется при первом чтении, в нем вообще ничего не происходит. Между тем впечатление это обманчиво: «Студент» — одно из самых философски глубоких произведений Чехова. Накануне праздника Пасхи студент духовной академии Иван Великопольский возвращается с охоты домой и, оттого что ему холодно и хочется есть, предается мрачным мыслям о том, что в человеческой истории нет никакого духовного движения вперед. Однако после того, как ему случилось рассказать евангельскую историю о Петре и Иисусе двум простым женщинам, к костру которых он присел погреться по пути, его мысли принимают совсем другой оборот: он вдруг начинает думать, что «правда и красота» всегда тайно одухотворяли и продолжают одухотворять и направлять человеческую историю, которая теперь видится ему отнюдь не бессмысленной, а, напротив, исполненной «высокого смысла».

Не следует придавать слишком большого значения религиозным мотивам в этом произведении. Для Чехова важно не то, что его герой, Иван Великопольский,— верующий человек, христианин, а то, что он — человек, и, как всякий человек, он может потерять, а может и найти свою веру. Вера, как ее понимает Чехов, сам человек, безусловно, неверующий, хотя и симпатизировавший христианству, в лоне которого он вырос,— это просто синоним убежденности в существовании смысла жизни. Рассказывая историю о том, как ученик Иисуса Петр в трудную для себя минуту отрекся от своего учителя, студент рассказывает в том числе и о себе самом: накануне, погрузившись в мрачные мысли, он точно так же, как когда-то Петр, отрекся от того, без чего, по убеждению Чехова, невозможно жить не только христианину, но и вообще никакому человеку на земле,— от веры в то, что силы добра и света должны и в конечном счете смогут одолеть силы зла, в какой бы форме эти последние ни проявлялись, будь то в масштабе всемирной истории или в отдельной человеческой душе.

«Крестьянские повести». Знакомство Чехова с крестьянской жизнью и жизнью интеллигенции, пытающейся помочь народу справиться с его бедами, отразилось в таких его мелиховских повестях, как «Моя жизнь» и «Мужики»; к ним примыкает повесть «В овраге» (создававшаяся позднее, но явно по мелиховским впечатлениям).

В «крестьянской прозе» Чехова с невероятной силой проявилось его умение трезво, не утешая себя никакими иллюзиями, взглянуть на вещи. По поводу повестей «Мужики» и «В овраге» критика писала, что их автор слишком мрачно, чуть ли не намеренно гуща краски, смотрит на жизнь русской деревни. Но Чехов, сторонник просвещения, культурного прогресса, гуманных, цивилизованных нравов, не мог смотреть на нее по-другому, не мог не видеть, какие в крестьянской среде царят дикие нравы, какая слепая жестокость, какая духовная

бедность, не говоря уже о бедности материальной, и как далеко все это от того, что принято считать нормой цивилизованного существования.

«**Дом с мезонином**». Не менее трезво смотрел Чехов и на интеллигенцию, посвящающую свою жизнь служению народу. Так, в рассказе «Дом с мезонином» им создан образ молодой, красивой, целеустремленной девушки Лиды Волчаниновой, которая, как убеждены все, и прежде всего она сама, искренне радиает о народном благе. Она дворянка, живет вместе с матерью и сестрой в собственном имении, но, считая, как многие русские интеллигенты того времени, что все доставшееся ей по праву рождения куплено ценой народных страданий, стремится, насколько это возможно в ее положении, «вернуть свой долг народу». Она работает учительницей в сельской школе, обучая грамоте крестьянских детей, и относится к этой работе как к высшему служению. Кроме того, она состоит членом «погорельческого комитета», оказывающего помощь крестьянским семьям, пострадавшим от пожара; хлопочет об организации деревенского медицинского пункта. Интересно отметить, что многое из того, что делает Лида, делал, живя в Мелихове, и сам Чехов.

Между тем путем умелого подбора мелких деталей, характеризующих внешний облик Лиды и ее поведение в быту, Чехов невольно заставляет читателей относиться к своей героине с некоторой настороженностью, а может быть, и неприязнью. Наиболее яркие из таких деталей, определенным образом настраивающих читателя, следующие. Это, во-первых, то, что говорит Лида, как правило, очень громко, как на уроках в школе. Во-вторых, то, что ее красивый, изящно очерченный рот выглядит упрямым. И наконец, в-третьих, то, что в одном эпизоде, когда она приказывает что-то работнику, она держит в руках хлыст,— прозрачное указание на ее бессознательное стремление властвовать и повелевать.

Чехов часто строит образ своего героя при помощи таких деталей, не явно, а косвенно, но от того не менее точно характеризующих особенности его личности. Их называют также психологическими деталями, поскольку через как бы случайные внешние проявления они выявляют своеобразие внутреннего мира персонажа. И мы видим благодаря чеховским «подсказкам», что, какой бы благородной, воспитанной, подчеркнуто уравновешенной ни выглядела Лида в глазах окружающих, внутренне она постоянно раздражена и неспокойна. Это бросает тень на все, что бы она ни делала, и ее вера в то, что всякий интеллигентный человек не имеет права «сидеть сложа руки», а должен неустанно работать, работать и работать во имя народного блага, начинает восприниматься как узкое, ограниченное представление.

Лиде в рассказе противопоставлены ее младшая сестра Милюсь и художник, которые почти все время проводят в празд-

ности, в бесцельных занятиях: читают, играют в крокет, собирают грибы, ведут «странные» разговоры о Боге, о бессмертии души, просто прогуливаются. Но в этой их постоянной праздности есть нечто возвышенное, глубоко одухотворенное, чего нет в Лиде, презирающей художника за то, что он пейзажист и в своих картинах «не изображает народных нужд». Мисюсь и художник внутренне расслаблены и потому открыты миру, доброжелательны, в их жестах и словах — теплота, мягкость, любовь. Это не значит, что они выступают в рассказе как некие идеальные фигуры или образцы для подражания. В «Доме с мезонином», как и везде, Чехов использует принцип уравнивания героев в их достоинствах и недостатках. У Мисьюса и художника есть свои очевидные слабости; есть своя — и тоже совершенно очевидная — правда в том, во что верует и ради чего живет Лида. Но Чехову важно дать понять, что суть не в идеях самих по себе, а еще и в том, кто — какой конкретно человек — является носителем этих идей. Чехов не раз и в своих письмах, и в произведениях высказывал мысль о том, что нет болезней, а есть отдельные больные, и лечение каждого должно учитывать его индивидуальные особенности, нужно, как он выражался, «индивидуализировать каждый отдельный случай». То же самое, полагал он, относится и к миру идей. Как бы ни была хороша идея, всегда необходимо учитывать, кто именно ее проповедует. Если человек не смог разобраться в себе, все время чувствует какую-то болезненную неудовлетворенность и в то же время скрывает ее от себя, то чему он может научить других — своему волнению, раздражению? Когда в конце рассказа Лида волевым решением разлучает Мисьюса и художника, она, может быть, и права с точки зрения обычной, житейской морали, но, поскольку в результате оказалась разрушена возвышенная дружба и любовь двух нежно привязанных друг к другу людей, мы не можем воспринять это решение иначе, как каприз и прихоть в глубине души очень недобого и даже жестокого человека.

«Маленькая трилогия». В Мелихове была написана и знаменитая «маленькая трилогия», состоящая из рассказов **«Человек в футляре»**, **«Крыжовник»**, **«О любви»**. Трилогией они называются потому, что во всех трех произведениях действуют одни и те же герои — учитель гимназии Буркин, ветеринарный врач Иван Иваныч Чимша-Гималайский и помещик Алехин, каждый из которых рассказывает свою историю. Истории, в свою очередь, объединены одной общей темой — темой «футлярности». Смысл этого понятия удобнее всего раскрыть на примере первого рассказа, откуда оно, собственно, и происходит.

«Человек в футляре». Человек в футляре — так за глаза называют учителя греческого языка Беликова, чью историю рассказывает его сослуживец Буркин. Описывая внешний облик и

образ жизни Беликова, Чехов широко использует выразительные детали, которые, однако, все указывают на одну и ту же черту в его характере — стремление спрятаться, уйти от жизни, замкнуться в себе, как рак-отшельник. Он всегда ходил в калошах и с зонтиком, носил темные очки, уши закладывал ватой, а когда ехал на извозчике, приказывал поднимать верх и т. п. Если это забота о здоровье, то сразу видно, что в ней есть нечто болезненное, чрезмерное, имеющее какие-то внутренние психологические причины. В рассказе прямо говорится, что одна из таких причин — врожденный страх перед жизнью. Действительно, Беликов всего боится, особенно всего нового. Но страх, который он постоянно носит в себе (что, между прочим, делает его похожим на вечно трепещущего перед начальством героя «Смерти чиновника»), не только уродует его личность, но и парадоксальным образом заставляет страдать из-за него других. Поскольку и свою мысль Беликов тоже «запрятал в футляр», он верил только тем распоряжениям свыше и только тем газетным статьям, «в которых запрещалось что-нибудь». Таким образом, по словам Буркина, скромный учитель греческого языка «держал в страхе всю гимназию». С одной стороны, Беликов — боязливый и слабый человек, с другой — именно эта слабость делает его существом втайне агрессивным и деспотическим. Беликов — фигура жалкая и зловещая одновременно. Его страх потерять свой «футляр», то, чем он защищается, закрывается от мира, так велик, что, когда жизнь предложила ему возможность открыться, женившись на веселой украинке Вареньке Коваленко, он вместо этого еще глубже ушел в «футляр» и в конце концов, не в силах вынести непосредственного соприкосновения с живой жизнью, умер (опять интересная параллель с чиновником Червяковым).

В этом рассказе, как и во всей «трилогии», для Чехова принципиально важным является противопоставление закрытого, или «футлярного», и открытого человеческого характера, или закрытого и открытого человека. Беликов — классический пример закрытого характера в его агрессивном и патологическом варианте. Иные формы закрытости, от жизни Чехов рисует в двух других рассказах цикла.

В **«Крыжовнике»** закрытость предстает как маниакальная одержимость идеей или мечтой, причем не высокой мечтой (как то было, например, у Коврина в повести «Черный монах»), а убогой, куцей, обывательской. Мечта Николая Иваныча Чимши-Гималайского (о котором рассказывает его брат — ветеринар Иван Иваныч) приобрести усадьбу с уточками и крыжовником, ставшая целью его жизни, превращается в конечном итоге в какую-то пародию на мечту. Николай Иваныч с таким же благоговением и трепетом, с какими обычно относятся к вещам действительно высоким, стремится к вещам су-губо материальным, и это бесконечно сужает его духовный го-

ризонт. Своему брату, приехавшему проводить его, он, абсолютно довольный тем «материальным богатством», которое окружает его в усадьбе, сплошь засаженной кустами крыжовника, напоминает свинью, которая «того и гляди хрюкнет в одеяло». Полностью поглощенный своей маленькой, ничтожной идеей, он уже ничего не видит вокруг и даже теряет чувство реальности: так, собранный с собственных кустов крыжовник, горький и кислый, кажется ему восхитительно сладким, и он даже ночью несколько раз встает с постели, чтобы полакомиться любимыми ягодами.

В рассказе **«О любви»**, в котором помещик Алехин рассказывает свою любовную историю, представлена его собственная нерешительность, неумение действовать внутренне свободно, открыто, без осторожной, боязливой оглядки на то, как это будет выглядеть с точки зрения привычных, обычных норм поведения. Алехин — человек интеллигентный, и ситуация, в которой он оказался, полюбив замужнюю женщину,— это ситуация, не имеющая простых решений. Но Чехов в финале рассказа ясно дает понять, что эти решения могли бы быть найдены, если бы герой вопреки всему смог отказаться от своих страхов и опасений, если бы он доверился своему внутреннему чувству, открылся ему.

«Ионыч». К «маленькой трилогии» примыкает рассказ **«Ионыч»** — еще одна история о человеке, добровольно подчинившемся «футляру».

В жизни земского врача Дмитрия Ионыча Старцева, служившего в провинциальной глупи, было немного радостей: устававший на службе, он по-настоящему отдыхал только в семье Туркиных, которая в городе С., где происходит основное действие рассказа, считалась самой культурной и самой интеллигентной. Поначалу Старцева все радует в этом семействе: и отец, постоянно смешающий гостей остроумными выходками и словечками, и мать, пишущая длинные романы и с нескрываемым удовольствием читающая их гостям и друзьям дома, и дочь Катя, мечтающая о музыкальной карьере и каждый день по несколько часов играющая на фортепиано. Катя пробуждает в душе Старцева возвышенное чувство первой любви, которое настолько увлекает его, что он даже решается на некое «романтическое приключение» — отправляется ночью на кладбище, где Катя, желая всего лишь подшутить над ним, назначила ему свидание. Однако со временем, когда увеличивается его практика и он привыкает брать с пациентов все большие и большие денежные суммы, страсть к богатству, материальной обеспеченности в такой мере поглощает его (у него уже есть имение и два дома в городе, а он хочет приобрести еще и третий; если раньше он ездил по вызовам «на паре», то теперь — «на тройке с бубенчиками»), что огонек чистого стремления к чему-то возвышенному и идеальному, который когда-то горел

в нем, окончательно гаснет. Даже внешне Старцев превращается в некое подобие «футляра», внутри которого умерла живая человеческая душа: он становится толстым, грубым, похожим, согласно прямой авторской характеристике, на самодовольного «языческого бога».

Своебразной формой «футлярной» закрытости от настоящей, живой жизни с ее реальными проблемами и сложностями является и тот культурный шаблон, по которому живет семья Туркиных, считающаяся в городе такой интеллигентной, и который на самом деле не имеет ничего общего ни с подлинной культурой, ни с подлинной интеллигентностью: из года в год мать, Вера Иосифовна, читает гостям свои длинные, скучные романы, в которых рассказывается «о том, чего никогда не бывает в жизни»; отец, Иван Петрович, по поводу и без повода произносит все те же самые смешные словечки и выражения, которые, поскольку все время повторяются, настолько прелись слушателям, что уже не могут не восприниматься как самая настоящая пошлость.

Вместе с тем авторское отношение к героям, как это часто бывает у Чехова, далеко от однозначности. Авторская неприязнь и к Туркиным, и к Старцеву достаточно очевидна, и тем не менее в рассказе нет сколько-нибудь прямолинейного осуждения ни тех, ни другого. У всех героев рассказа есть что-то, что пусть чуть-чуть, но выходит за пределы сковавшего их «футляра». Так, не кому иному, как Ионычу, казалось бы, уже предавшему в себе все духовное, автор препоручает сказать о семействе Туркиных фразу, чрезвычайно важную для всей идейной концепции рассказа: «...если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город». Кроме того, отец и мать Туркины и их дочь Катя, при всей их пошловатой провинциальной псевдоинтеллигентности, в finale произведения удостаиваются нотки авторского сочувствия — в сцене, когда Иван Петрович провожает на вокзале жену и дочь, отъезжающих на отдых в Крым. Упоминая о том, что Катя едет в Крым потому, что «заметно постарела» и «прихварывает», а у Ивана Петровича, когда поезд трогается, глаза наполняются слезами, Чехов неожиданно открывает в своих героях обыкновенных людей, беззащитных, как и все люди, перед угрозой болезней, неотвратимой старости и, скорее всего, именно поэтому так трогательно привязанных друг к другу и так болезненно переживающих даже недолгую разлуку.

Ялтинский отшельник

Весной 1897 года у Чехова случилось сильное легочное кровотечение. Он попал в больницу. Врачи всерьез опасались за его жизнь. Зиму 1897/98 годов он проводит за границей — на курорте в Ницце. Значительного улучшения это не принесло,

и врачи по возвращении Чехова на родину настоятельно советуют ему, чтобы избежать нового обострения, переселиться в более теплые места, на юг России. Чехов принимает решение поселиться в Ялте, на берегу Черного моря. Он строит там дом, вскоре туда к нему переезжает мать (отец, Павел Егорович, умер в 1898 году).

Значительным событием в жизни Чехова конца 1890-х годов стало его сближение с Московским Художественным театром К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Это был новый театр, который тогда только начинал входить в пору своей славы. Первое место в репертуаре театра заняли чеховские пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», пользовавшиеся грандиозным успехом. С того времени эмблемой театра (которую и сейчас можно увидеть на его занавесе) стало изображение летящей чайки. Тогда же, в конце 1890-х, Чехов познакомился с молодой актрисой этого театра — Ольгой Леонардовной Книппер, которая в 1901 году стала его женой. Но жить вместе, семьей, им почти не удавалось: Чехов из-за болезни должен был жить в Ялте, а Ольга Леонардовна — в Москве, где находился театр, в котором она была одной из ведущих актрис. По этому поводу Чехов однажды пошутил, что никто не виноват в том, что в него бес вложил бацилл, а в его жену-актрису — любовь к искусству. Тем не менее разлука с женой давалась ему тяжело. Ему не очень нравилась Ялта, он чувствовал себя в ней отшельником и нередко, в письмах, называл ее «тюрьмой», очень тосковал по природе средней России. Скрашивали его одиночество приезды новых знакомых и друзей из театральной и литературной среды. У него гостили такие тогда еще совсем молодые писатели, как М. Горький, И. А. Бунин, А. И. Куприн, из писателей-ровесников — В. Г. Короленко, бывали певец Ф. И. Шаляпин, пианист и композитор С. В. Рахманинов. Для них Чехов был живым классиком.

Новые духовные ориентиры. Ялтинское творчество писателя в основном развивает те мотивы, которые стали появляться в последних произведениях мелиховского периода. Конец 1890-х годов был для Чехова переломным и в отношении его общего взгляда на мир. В это время он окончательно разрывается с А. С. Сувориным, полностью разделяя точку зрения на него как на консерватора, а его собственные взгляды на общественную жизнь России сближаются с взглядами либеральной, демократически настроенной интеллигенции. Конечно, как самобытный художник и мыслитель, Чехов и здесь остается оригинальным, не ищет общих решений, не дает конкретных рекомендаций. И тем не менее отличительной чертой его позднего творчества является то, что можно назвать устремленностью к новому, неведомому, готовностью раз и навсегда отбросить старые формы жизни, которые воспринимаются как окон-

вы. Одно время принято было считать, что эти новые мотивы свидетельствуют о предчувствии Чеховым демократической революции 1905 года и даже социалистической революции 1917 года. Сегодня понятно, что думать так — значит сводить сложную проблему к простому решению. Чеховское неведомое напрямую никак не связано с политическими проблемами. Прежде всего оно имеет психологическое, то есть связанное с глубинными потребностями человеческой души, и философское измерение.

Об этой устремленности к неведомому по-своему говорил уже художник в рассказе «Дом с мезонином». В позиции Лиды Волчаниновой, с которой он постоянно спорил, его не устраивало то, что в ее привязанности к школам, аптечкам, библиотечкам полностью отсутствует ощущение высшей цели, не связанной никакими сиюминутными интересами и соображениями, какими бы важными для настоящего положения вещей они ни казались. Именно в этом ключе следует понимать его слова о том, что «призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и смысла жизни».

Тот же смысл имеют в рассказе «Крыжовник» и слова Иваныча Чимши-Гималайского, недовольного поглощенностью своего брата низменным идеалом материального благополучия: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Понятие устремленности к неведомому имеет прямое отношение к чеховскому противопоставлению открытого и закрытого человеческого характера. Закрытый человек — это тот, кто закрываетя от высшего и неведомого, или уходя в узкую, маленькую, предвзятую идею, или подменяя их низменной, убогой целью, или прячась от них в свои предрассудки и страхи. Открытый же человек *открыт* неведомому. Не скованный привычными страхами и предрассудками, которые только уродуют личность, делая ее жесткой, напряженной, зажатой, он, напротив, душевно гибок, мягок, раскрепощен.

Открытый чеховский человек тонко чувствует искусство, красоту природы. Искусство и прекрасная природа — два постоянных проявления таинственного высшего смысла в поздних произведениях Чехова. Так, юная Мисюсь в «Доме с мезонином» тянется к духовному миру художника, человека искусства. Также очень важно и исполнено глубокого смысла то, что в конце рассказа «Человек в футляре», сразу после описания мрачных похорон Беликова, перед глазами читателя возникает изумительной красоты ночной лунный пейзаж — сельская улица с уснувшими ивами. Покойная, раскрепощенная ночная природа в этом эпизоде — прямой контраст постоянной скованности, зажатости Беликова, у которого лицо впервые повеселело только в гробу, да и то потому, что «он был рад, что

наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет».

«**Дама с собачкой**». Наиболее откровенно и вместе с тем наиболее поэтично тема открытости новым, пока еще неведомым формам бытия звучит в рассказе «Дама с собачкой» — одном из лучших произведений ялтинского периода, общепризнанном шедевре чеховской прозы. Случайная встреча на курорте в Ялте Дмитрия Гурова и Анны Сергеевны, людей вполне обычновенных и искашивших, как по крайней мере кажется поначалу, лишь заурядного любовного приключения, неожиданно перерастает в большую, настоящую любовь, окрыляющую и одухотворяющую их обоих. Хотя Гуров женат, а Анна Сергеевна замужем, их семейная жизнь не приносит им счастья, более того — угнетает и тяготит их, не позволяя раскрыть в себе то лучшее, к чему бессознательно тянутся их души. В «Даме с собачкой» Чехов не боится поставить под вопрос традиционный идеал супружеской верности (что, между прочим, резко отличает его от позднего Л. Толстого, автора «Анны Карениной» и «Крейцеровой сонаты», которому этот идеал представлялся незыблемым и не подлежащим никакой критике). Писатель не выступает против брака как такового, но он хочет сказать, что бывают случаи, когда брак становится препятствием на пути к духовному пробуждению личности. И Гуров, и Анна Сергеевна, один — изменяя жене, другая — мужу, с точки зрения общепринятой морали поступают дурно. Но автор берет под защиту своих героев, оправдывает их, показывая, как много им дала их любовь друг к другу. Благодаря этой любви оба они сумели увидеть, что в жизни, помимо ее привычных, обычных, порою пошлых проявлений, существует еще что-то, чего они раньше не знали и о чем даже не подозревают ни жена Гурова, ни муж Анны Сергеевны, которого Чехов совсем не случайно наделяет труднопроизносимой и неприятно-холодно звучащей фамилией — фон Дидериц. Центральное место в общей композиции рассказа занимает эпизод, когда герои сидят на скамье на берегу моря и Гуров как будто впервые начинает постигать сквозную красоту мира (ему нравятся и глухой шум моря, и горы, и облака на широком небе), заставляющую его задуматься о существовании «высших целей бытия», иными словами, об истинном — добром и светлом — смысле жизни.

В finale рассказа герои ясно видят, насколько вдруг открывшийся им смысл пока еще далек от того, чтобы пропитать собой всю человеческую жизнь. Отсюда сильная нотка грусти, окраивающая финал произведения. Но он не только грустен; к грусти примешивается, пусть и несколько туманная, надежда на то, что, при искренней готовности со стороны человека пройти все необходимые препятствия и испытания, неведомый, постоянно ускользающий смысл жизни будет найден. «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда нач-

нется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» — таковы последние слова рассказа.

Идея прекрасного будущего. Однако наиболее частым обозначением неведомого и высшего у позднего Чехова становится понятие прекрасного будущего. Только в будущем, по Чехову, оно могло бы по-настоящему проявиться и развернуться в полную силу. Отсюда возникает новое важное противопоставление: будущее, где люди станут открытыми, и прошлое, а также живущее прошлым настоящее, где преобладают люди закрытого типа, подобные Беликову, Старцеву или фон Дидерицу из «Дамы с собачкой». Ярче всего тема будущего звучит в рассказах «Случай из практики» и «Невеста», последнем произведении Чехова, можно сказать, его духовном завещании.

«Случай из практики». В «Случае из практики» разговор о будущем ведут молодой доктор Королев и девушка Лиза, к которой доктор был приглашен для лечения. Лиза больна странным нервным заболеванием: она плачет ночами, страдает от глубокого внутреннего одиночества, чувствует, что угнетена жизнью. Доктор Королев довольно скоро понимает, что болезнь Лизы не из тех, которые лечатся лекарствами. Ей просто нужен дружеский собеседник, душевно близкий ей человек, с которым она могла бы поделиться своими переживаниями. И таким человеком становится сам доктор, тронутый страданиями девушки и сумевший окружить ее атмосферой сочувствия, доброжелательного внимания, которой ей так не хватало. Он также понимает, что необходимо заронить в душу Лизы зерно веры в лучшее, в то, что в жизни есть смысл, ради которого стоит жить. Таким смыслом, на существование которого в беседе с Лизой намекает Королев, и оказывается будущее, которое с неизбежностью должно сменить унылое настоящее. «Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят», — говорит он. Чехов, как и его герой, намеренно неконкретен в определении того, каким именно будет это прекрасное будущее. Из того, что говорит доктор, ясно только, что люди не будут в нем угнетены бременем привязанности к низменным материальным благам (как сейчас, в настоящем, угнетена этим, может быть, сама не сознавая того, несчастная Лиза, владелица фабрики и наследница миллионного состояния). Это и будет проявлением их открытости — открытости миру и друг другу, а значит, новой или истинной человечности и любви. Таким образом, понятно, что будущее для Чехова — это не более чем символ того неведомого, приблизиться к которому он призывает своих читателей. Поздний Чехов намного больше похож, чем Чехов ранний и зрелый, на писателя, обладающего своей «общей идеей» или своей «верой».

«Невеста». Однако рассказ «Невеста» доказывает, что Чехов никогда не изменяла способность даже на самую дорогую

«общую идею» посмотреть с еще более широкой — философской точки зрения, увидев, что у нее, как у любой человеческой идеи, есть не только свои «плюсы», но и свои «минусы» и что она не является ответом на все вопросы жизни. Главная героиня «Невесты», Надя Шумина, решительно порывает с устоячиво консервативным бытом своей семьи, отказывается от материально обеспеченного существования, к которому она привыкла с детства и к которому стремились ее навсегда привязать бабушка, мать и жених Андрей Андреич, — отказывается ради того, чтобы зажить по-новому, как-то совсем не так, как принято жить в мире прошлого. Из провинциального города, где прошли ее детство и юность, Надя уезжает в Петербург, где живет совершенно самостоятельно и свободно. В какой мере Надя приблизилась к будущему, прикоснувшись к которому она так мечтала, читателю остается неизвестным: ее жизнь в Петербурге не описывается в рассказе. Известно только, что она уверена, что ее выбор правилен. Похоже, что ее уверенность разделяет и Чехов, но в то же время он показывает и оборотную сторону выбора Нади. Мы видим, какой трагедией для ее матери и бабушки обернулся ее разрыв с семьей, видим и то, как холодна Надя, ненадолго приехавшая из Петербурга в родной город, к своим родным. Такое поведение Нади невольно бросает тень на идею прекрасного будущего, ради которого она в свое время порвала с семьей.

Тема будущего активно присутствует и в двух последних пьесах Чехова — **«Три сестры»** и **«Вишневый сад»**. Но драматургия Чехова, прославившая его на весь мир, нуждается в том, чтобы говорить о ней особо.

Чехов-драматург

Уже первая поставленная на сцене пьеса Чехова, **«Иванов»**, написанная в середине 1880-х годов, поразила современников своей оригинальностью, непохожестью на пьесы традиционного театрального репертуара. Еще большей оригинальностью отличалась задуманная и написанная в Мелихове в середине 1890-х годов пьеса **«Чайка»**. Она была в такой степени новаторской, что при первой постановке на петербургской сцене в 1896 году с треском провалилась: ни публика, первые зрители пьесы, ни актеры, занятые в ней, воспитанные на драмах традиционного типа, не смогли по достоинству оценить произведение, которое уже через несколько лет было признано шедевром чеховского драматического искусства. То, что **«Чайка»** — шедевр, первыми увидели театральные режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, упросившие Чехова разрешить постановку пьесы в Московском Художественном театре, где она имела шумный успех. Режиссеры смогли увидеть, что все непонятные и странные с точки зрения традиции

особенности этой пьесы являются не ее недостатками, а, наоборот, ее достоинствами, что они-то и делают ее подлинно новаторским художественным произведением. После «Чайки» Художественный театр поставил, и тоже с успехом, чеховскую пьесу «Дядя Ваня». За ней последовали «Три сестры» и «Вишневый сад», последние пьесы Чехова, написанные специально для Художественного театра.

Оригинальной форме чеховских пьес отвечает оригинальность их содержания, своеобразие затронутых и поставленных в них проблем. Пожалуй, наиболее сложной и глубокой в философском отношении из четырех великих драматических шедевров Чехова является драма «Три сестры».

«Три сестры». Действие пьесы, как это часто бывало и в прозе Чехова, происходит в провинциальном городе. Главные герои пьесы — сестры Прозоровы, Ольга, Маша и Ирина, и их брат Андрей — попали в этот город случайно: их отец (ныне уже умерший) был военным, и его перевели сюда из Москвы, где сестры и брат родились и воспитывались. Они образованы, знают иностранные языки, очень начитаны, Андрей учился в университете и хочет стать ученым, профессором. А кроме того, все они интеллигентны в особом чеховском понимании этого слова: всегда вежливы, деликатны, сострадательны к чужим бедам, терпимы к недостаткам других, не умеют отвечать грубостью на грубость. И в провинциальном городе, куда занесла их судьба, им недостает той особой атмосферы по-настоящему интеллигентной, просвещенной, насыщенной культурными интересами жизни, которая была у них когда-то в Москве. Таким образом, Москва, куда надеются в конце концов переехать сестры, становится символом лучшей жизни, более открытого, чистого, подлинно человеческого существования. Провинция же, где они живут сейчас, становится символом неподлинного существования, где господствует мертвенная скука, унылое однообразие и готовность довольствоваться тем, что есть, то есть все то, что на чеховском языке называется миром пошлости. Одно из важнейших противопоставлений в пьесе — это противопоставление интеллигентных героев, недовольных своей участью, и герояев-пошликов, которым естественно жить среди окружающей их пошлости, потому что иной жизни они себе не представляют.

С обычной, житейской точки зрения судьба каждой из сестер и их брата Андрея складывается достаточно благополучно, им вроде бы не на что жаловаться. Ольга, старшая сестра, преподает в женской гимназии, и, судя по всему, преподает умело и успешно. Маша, средняя сестра, в свое время вышла замуж за преподавателя гимназии Кулыгина и вышла, по-видимому, по любви, считая его «самым умным человеком»; Кулыгин, безусловно, любит свою жену, очень привязан к ней, вообще во внешнем его поведении по отношению к Маше нет ничего, что

могло бы считаться непорядочным или нетактичным. Ирина, младшая, еще не нашла своего пути в жизни, но мечтает о полноценном существовании, связывая его с трудовой деятельностью, которая одна, как ей кажется, могла бы удовлетворить ищущего человека; при этом она, считая праздность главным недостатком своего дворянского воспитания, готова трудиться на любом поприще и вскоре начинает работать телеграфисткой. Казалось бы, все хорошо и у Андрея: он женится, и тоже по любви, на симпатичной провинциалке Наташе, к концу пьесы у них уже двое детей; служит в земской управе и в одном из монологов даже говорит, что гордится этим.

Но эта житейская точка зрения в чеховской пьесе очевидным образом не является истинной. «Все хорошо» только на поверхности, в глубине души ни один из чеховских интеллигентных героев не чувствует себя удовлетворенным. Все, что бы они ни делали, продолжая жить жизнью провинциального города, с роковой неизбежностью обретает качество неподлинности, неправильности. Пошлость затягивает, засасывает их, и в конце концов они оказываются не в состоянии сопротивляться ей.

Работающая в гимназии Ольга на самом деле не любит своей работы, каждый день у нее болит голова, только в выходные дни ей становится лучше, но и тогда она страдает оттого, что впереди все тот же однообразный, бессмысленный труд, который не приносит результата, не дает удовлетворения.

Также разбиваются в прах и мечты Ирины о трудовой жизни: она скоро убеждается, как уныла, рутинна работа на телеграфе; эту работу она меняет на службу в городской управе, но и там сталкивается с той же рутиной; когда же, в конце пьесы, она мечтает о том, чтобы работать учительницей на кирпичном заводе, читатель вправе ожидать, что и здесь она едва ли сможет найти себя.

Глубоко несчастна и Маша. С присущей ей тонкостью, чуткостью она ясно видит, насколько неудачным оказался ее брак с Кулыгиным. Человек, которого она когда-то считала самым умным, является воплощенной пошлостью. Он всегда всем доволен: своей работой, своей женой, о внутреннем страдании которой он не подозревает или не хочет думать. У него неживая, как бы механическая мысль, к месту и не к месту он, гимназический преподаватель латинского языка, произносит латинские изречения, которые не имеют никакого смысла. Складывается впечатление, что обычную жизнь он готов превратить в жизнь по гимназическим правилам. Ничего, кроме гимназии и ее правил, для него не существует. На именины Ирине он дарит написанную им книжку об истории гимназии, где он преподает, книжку скучную, никому не нужную, которую он к тому же, как выясняется, уже дарил Ирине прежде.

Помимо Кулыгина, мир пошлости в пьесе представляет жена Андрея — Наташа. Наташа втайне завидует интеллигентнос-

ти, утонченным манерам трех сестер, пытается подражать им. Она стремится одеваться красиво, изящно, время от времени произносит фразы по-французски, усиленно подражает той естественной доброжелательности по отношению друг к другу и ко всем людям, которая есть в сестрах, называет их добрыми, милыми, признается, что любит их. Но все это маска. Наташа в чеховском мире — типичная представительница не просто пошлости, а пошлости грубой, напористой, агрессивной (вспомним доктора Хоботова из «Палаты № 6»). Став женой Андрея, она постепенно все в доме Прозоровых подчиняет своему влиянию. Якобы заботясь о здоровье своего маленького сына, она просит Ирину переселиться из своей комнаты в комнату Ольги. Потом требует, чтобы старая няня трех сестер, продолжающая жить у них в доме, перебралась в деревню, поскольку она уже не способна работать. В конце пьесы она наконец получает то, чего целенаправленно добивалась: поскольку Ольга, став начальницей, переселяется вместе с няней в комнату при гимназии, а Ирина собирается уезжать на кирпичный завод, Наташа оказывается полноправной хозяйкой всего дома Прозоровых.

Другую большую группу действующих лиц пьесы составляют военные. Среди них также есть свои интеллигентные и свои пошлые герои. К первым относятся подполковник Вершинин и молодой поручик барон Тузенбах.

Как только Вершинин появляется в доме Прозоровых, он сразу привлекает внимание сестер, а Маша влюбляется в него. Особенно привлекает и занимает их его вера в прекрасное будущее, о котором он то и дело принимается философствовать, утверждая, что «через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной». Понятно, что будущее для Вершинина — то же самое, что Москва для трех сестер, это его представление об идеале, а жизнью современной, той, которая окружает его, он глубоко недоволен, точно так же как сестры. Неблагополучна и его личная жизнь. У него жена, две дочери, но жена, как он описывает ее (она ни разу не появляется в пьесе), женщина странная, требовательная, истеричная и, надо понимать, духовно совершенно ему чуждая. Это сближает Вершинина с Машей, его брак так же неудачен, как и ее. Поэтому они тянутся друг к другу, и любовь Маши к Вершинину не остается безответной.

Тузенбах тоже любит философствовать о будущем. Но, как человек, настроенный более оптимистически, чем Вершинин, он утверждает, что на земле лучше будет жить уже «чрез двадцать пять — тридцать лет». К этому времени, полагает Тузенбах, люди научатся любить труд и каждый будет работать. Вера в то, что труд есть спасение от многих бед и страданий человечества, сближает Тузенбаха с Ириной, в которую он по-юношески пылко влюблен. Ирина не отвечает ему взаимностью, но, поскольку как человек он ей все-таки симпатичен, она

принимает предложение стать его женой в надежде, что их совместный труд на кирпичном заводе, если и не сделает их жизнь счастливой, то по крайней мере наполнит ее смыслом.

К пошлым героям из военных можно отнести штабс-капитана Соленого и, с известными оговорками, военного доктора Чебутыкина. Главный человеческий недостаток Соленого заключается в том, что он не умеет вести себя естественно, просто. Чувствуя себя ущемленным, неполноценным и страдая от этого, он пытается привлечь к себе внимание странными выходками, эксцентричными поступками. Застенчивый, он хочет казаться романтическим, демоническим существом, разыгрывая из себя бретера, то есть заядлого дуэлянта. Но пошлость Соленого далеко не так безобидна, как может показаться. Влюбленный, как и Тузенбах, в Ирину, он считает барона своим соперником, постоянно придирается к нему, а накануне его венчания с Ириной вызывает его на дуэль и убивает. Можно сказать, что пошлость Соленого по своему агрессивному характеру сродни пошлости Наташи. Доктор Чебутыкин, старый человек, когда-то, как и Андрей Прозоров, учился в университете, но теперь, по его собственному признанию, все забыл, что изучал там; по окончании университета он не прочел ни одной книги. Всю информацию он черпает из газет, которые прочитывает в огромном количестве, но информация эта в большинстве случаев так же бессмысленна и никому не нужна, как латинские фразы Кулыгина. Его нравственное падение еще более глубоко, чем падение Андрея, полностью подчинившегося влиянию своей жены Наташи. У него часто случаются запои, и тогда он почти теряет человеческий облик и начинает исповедовать странную философию, что в действительности нет никакой разницы между нравственным и безнравственным в поступках людей, и при этом постоянно повторяет одну и ту же фразу: «Все равно, все равно».

Однако противостоянием героев-интеллигентов и героев-пошляков смысл чеховской пьесы далеко не исчерпывается. В «Трех сестрах», как и в других своих произведениях, Чехов применяет принцип уравнивания героев в их достоинствах и недостатках. О человеческих причинах странных выходок и бесчеловечного поступка Соленого уже говорилось выше. Нравственная деградация Чебутыкина также объясняется Чеховым не только его личной слабостью, но и тем, что над его жизнью насмехалась однажды судьба. Он потому так сильно и трогательно привязан к сестрам Прозоровым, что когда-то был страстно и безответно влюблен в их мать. Как человек кроткий и чувствительный, он не вынес этого удара судьбы, в котором сам никак не был виноват. Его неудавшаяся личная жизнь делает его близким таким героям, как Маша, Вершинин, Тузенбах.

Интеллигентные герои тоже оказываются у Чехова жертвами не только засасывающей или агрессивно теснящей их пош-

лости, то есть каких-то внешних сил; не в меньшей мере они страдают от собственных иллюзий и самообманов. Их тоска по идеалу нередко принимает приземленные, житейские формы, которые неизбежно ограничивают неведомую общую идею, превращая ее в конкретную бытовую цель. Причем, поглощенные своей узкой идеей или целью, они оказываются слепы к тому, что на их глазах эти идеи и цели всякий раз разбиваются жизнью как несостоятельные. Так, Ольга, страдающая от работы в гимназии, думает, что нашла бы счастье, если бы вышла замуж. При этом она как бы не видит, как трагически несчастливы в браке ее сестра Маша и брат Андрей. Так же слепо и наивно Ирина хватается за спасительную идею труда. Уже из первого ее монолога ясно, как много детской восторженности и незнания жизни в ее фантазиях о труде. Подобно сестре Ольге, поглощенной своей идеей счастья, Ирина не видит, что те, кто трудится в ее ближайшем окружении,— та же Ольга, работающая учительницей, тот же Андрей, служащий в земской управе, отнюдь не становятся от этого счастливыми. Если кто из работающих героев пьесы доволен своей работой, то только пошляк Кулыгин. Не меньше, чем Ирина, наивен и влюбленный в идею труда Тузенбах. Характерно уже начало его монолога о труде: «Тоска по труду, о Боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни».

Сам образ Москвы, с которой сестры и Андрей связывают свои представления о счастье, является суженным, упрощенным представлением об идеале. Они явно идеализируют Москву, и, чтобы указать на это, Чехов вводит в пьесу другой образ Москвы, возникающий в высказываниях старого, полуглухого сторожа Ферапонта. То Ферапонт рассказывает о том, что «поперек всей Москвы канат протянут», то о том, что один купец съел в Москве сорок блинов и помер. Конечно, истории Ферапонта о Москве — нелепые, смешные истории. Но они очень важны для понимания авторской точки зрения. Из историй Ферапонта очевидным образом следует, что в Москве не все так замечательно, как это издалека видится Андрею и сестрам.

Итак, мы видим, что жизнь разбивает или опровергает все идеи о счастье, которые возникают в сознании героев пьесы. И надо сказать, что Чехов ставит здесь сложный философский вопрос, на который не так-то легко найти правильный ответ. Верно, что герои часто предаются пустым иллюзиям и невольно обманывают сами себя. Но только ли из-за этого они страдают? Верно, что в провинциальном городе, где они живут, царит пошлость, в которой они задыхаются. Но только ли провинциальная пошлость виновата во всем? Уже тот факт, что и Москва не является идеальным островком счастья и в этом смысле не так уж сильно отличается от провинции, говорит о том, что главные, коренные причины страданий героев «Трех сестер» нужно искать в устройстве жизни как таковой. Не

жизнь провинции, а просто жизнь оказывается враждебной надеждам героев на обретение прочного счастья, будь то в любви, в семье или в каком-либо роде деятельности. В самом деле, нельзя объяснить только влиянием пошлости или объявить следствием индивидуальных самообманов ни трагическую судьбу Чебутыкина; ни страдания Маши, лишившейся с отъездом Вершинина всех своих надежд и вынужденной вернуться к нелюбимому мужу; ни нелепую, глупую смерть застреленного на дуэли Тузенбаха, который единственный из всех интеллигентных героев пьесы не жаловался на жизнь, а называл себя «счастливым» человеком; ни горя Ирины, вдруг, в один миг потерявшей своего друга, единомышленника и жениха; ни мук Ольги, не нашедшей счастья в работе и так и не сумевшей выйти замуж...

Но если жизнь опровергает любую надежду, не означает ли это, что прав Чебутыкин, утверждающий своим постоянным «все равно, все равно», что в ней нет никакого смысла? Любопытно, что именно эту фразу Чебутыкин еще раз произносит в самом finale, за несколько секунд перед тем, как должен опуститься занавес. Да, при желании и так — трагически, пессимистически — можно истолковать пьесу «Три сестры». Чехов оставляет такую возможность. Но одновременно с этим он дает нам возможность истолковать ее и по-другому. Непосредственно перед репликой Чебутыкина, по-своему опровергая и перекрывая ее, идут, один за другим, три проникновенных монолога Маши, Ирины и Ольги, в которых утверждается неслучайность претерпеваемых ими страданий. Из монологов сестер видно, что все они, несмотря ни на что, верят в добный смысл жизни и надеются на лучшее — неведомое — будущее, которое даст наконец ответы на все вопросы.

«Вишневый сад». Не уступает «Трем сестрам» — ни по глубине содержания, ни по художественному совершенству — и «Вишневый сад», самая последняя и самая знаменитая чеховская пьеса. Ее популярность во многом объясняется тем, что в ней Чехов, вопреки обычной своей отстраненности от социальной злободневности и тем более политической борьбы, на первое место выдвигает тему столкновения различных общественных групп и идеологий, существовавших и конфликтовавших друг с другом в тогдашней России, России рубежа веков. В этом отношении в пьесе отчетливо противостоят друг другу представители двух разных поколений: старшего и младшего. Старшее — это потомственные дворяне Гаев и его родная сестра Раневская, люди уже немолодого возраста. Младшее — это прежде всего разночинец Лопахин, внук крестьянина и сын лавочника, ныне оборотистый купец, владелец огромного состояния, и разночинец Петя Трофимов, сын аптекаря, не раз изгнавшийся из университета, где он тем не менее продолжает учиться, откуда его прозвище — «вечный студент». Вместе с

тем Лопахин и Трофимов, будучи представителями одного поколения и одного сословия, противостоят друг другу как представители принципиально различных идеологий. Лопахин — тип буржуазного предпринимателя. В позиции же Трофимова явно присутствуют следы социалистической идеологии, сторонники которой в России того времени выступали не только против консервативного правительства, в вечной оппозиции которому они находились (в пьесе есть намек на то, что из университета Петю выгоняют не за неуспеваемость, а за его революционную, то есть антиправительственную, деятельность), но и против буржуазии — как сословия, мешающего человечеству продвигаться к светлым идеалам социализма. Вот почему Трофимов называет Лопахина «хищным зверем, который съедает все, что попадается на его пути».

И Трофимова, и Лопахина одинаково не устраивает тип существования изображаемых в пьесе дворян. В глазах разночинцев главный недостаток последних — их бездеятельность, проявляющаяся буквально во всем. И, похоже, Чехов, сам разночинец, во многом солидарен с такой точкой зрения. Вполне взрослые люди, Гаев и Раневская, как они обрисованы в пьесе, скорее похожи на больших детей, не имеющих даже минимума воли и пасущих перед любой сколько-нибудь сложной ситуацией, которая кажется им совершенно неразрешимой. Их родовое имение со старинным домом и огромным, роскошным вишневым садом разорено и должно быть продано за долги с аукциона. Оба они трогательно привязаны и к дому, и к саду, но как спасти их от перехода в другие руки и, возможно, уничтожения — не знают. Там, где нужны решительность, деловитость, энергия, они полностью бессильны и падают духом — черта, заставляющая вспомнить о характерном для русской литературы XIX века дворянском типе «лишнего человека», которого отличает почти полная неспособность к действию при повышенной напряженной работе ума. Раневская и особенно Гаев — поздние представители этого типа. Вместо реального дела у них — либо одни эмоции, как у Раневской, сентиментально-трогательно, со слезами на глазах, признающейся в любви к «столику» и «шкафику» в своем родном доме («сквозь слезы» — постоянная ремарка монологов Раневской), либо, как у Гаева, только бессмысленные, наивные фантазии о том, как можно было бы спасти сад, и не менее бессмысленные пафосные монологи на отвлеченные темы, которые он время от времени произносит без всякого к тому повода (таков его монолог о природе во 2-м действии и монолог, обращенный к книжному шкафу, — в 1-м).

Негативные стороны дворянского уклада жизни представляют в пьесе и некоторые персонажи второго ряда. Помещик Симеонов-Пищик, страдающий от бедноты и просящий у всех, у кого только можно, взаймы, — своего рода двойник Гаева и

Раневской, находящихся на грани разорения. В упрощенном и сниженном варианте человеческие слабости Раневской повторяются в чертах ее горничной Дуняши: она так же чрезмерно чувствительна, как ее хозяйка, и, судя по всему, так же, как и она, не очень расположена к труду. Характерно такое ее признание: «Я стала тревожная, все беспокоюсь... я... отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни». Яркой иллюстрацией того, как в моральном отношении уродуют человеческую личность иерархические отношения «барина» и «слуги», характерные для дворянского уклада жизни, служат образы лакеев Гаева и Раневской — Фирса и Яши. Для старика Фирса, которому под девяносто лет, эти отношения священны. Обожать своих господ и заботиться о них, как о маленьких детях, даже когда они давно уже стали взрослыми,— вот смысл его жизни. Например, он расстраивается, что не уследил за Гаевым, который «опять не те брючки надел», а сидящей на стуле Раневской подкладывает под ноги «подушечку». Очевидно, что по чеховским критериям оценки личности Фирс не имеет в себе того главного, что отличает настоящего человека от духовного раба,— человеческого достоинства: не случайно самым страшным несчастьем в его жизни было дарование в 1861 году воли крепостным крестьянам. В Яше, лакее новой формации, напротив, нет и тени раболепия, но чувство истинной, внутренней свободы ему так же незнакомо, как и Фирсу. Его «комплекс раба» проявляется в том, что он сам ощущает себя маленьким барином, при этом одна из самых отвратительных черт барства, пустое самодовольство, превращается у него в типично лакейский грубый цинизм, а подчас и откровенное хамство.

Этим очевидным минусам дворянского жизненного уклада — бездеятельности и идущей с ней рука об руку внутренней несостоятельности личности, ее духовной слабости и незрелости противостоит в пьесе идеал жизни, наполненной постоянным трудом, способным одухотворить человеческую личность. Этот идеал по-своему отстаивается Лопахиным, который говорит, что встает в пятом часу утра, работает с утра до вечера и что нет для него худшего мучения, чем отсутствие работы. Труд как норма человеческого существования утверждается и Петей Трофимовым; правда, в отличие от Лопахина он считает, что это будет возможно только в будущем, в то время как сейчас, в настоящем, «работают пока очень немногие», большинство же тех, кто громко называет себя интеллигентами, по-прежнему «ничего не делают», а только «философствуют» о «важном». Помимо бездеятельности как развращающей человека жизненной установки, и Трофимов, и Лопахин отрицают в уходящем прошлом еще и элемент насилия над личностью, который особенно ярко проявлялся в крепостнической России. Когда Трофимов с пафосом провозглашает, что с каждого дерева вишне-

вого сада, хозяевами которого были люди, владевшие живыми душами, на него смотрят замученные «человеческие существа», а Лопахин вспоминает о временах, когда в этом самом имении «его дед и отец были рабами» и «их не пускали даже в кухню», дворянское прошлое России ни читателем, ни зрителем не может не восприниматься как заслуживающее отрицания: в нем было слишком много зла, чтобы продолжать за него держаться.

По контрасту с таким прошлым все, что на него не похоже, уже только потому, что оно не похоже на него, начинает казаться привлекательным и манящим. И становится понятно, почему вдохновенные речи Пети Трофимова о прекрасном будущем, к которому неудержимо идет человечество, так увлекают и очаровывают дочь Раневской Аню. И точно так же понята и по-человечески легко объяснима искренняя радость Лопахина, купившего на аукционе вишневый сад и мечтающего как можно скорее начать вырубать его, чтобы на освободившейся территории построить дачи для дачников — людей нового поколения, пришедших, по его словам, на смену «господам и мужикам». И мечты Пети и Ани, желающих «насадить новый сад», и мечты Лопахина о «новой жизни» для «наших внуков и правнуков», которые будут не только отдыхать на дачах, но и займутся, наконец, «хозяйством», то есть будут работать, — все это мечты о новых, более открытых, более чистых формах существования, которые должны заменить собой прошлые, отжившие, угнетающие и сковывающие человека. И когда в finale пьесы зритель слышит, как топор ударяет по деревьям вишневого сада, который уже начали вырубать по распоряжению Лопахина, вполне закономерным кажется появление на сцене старого лакея Фирса. Это обобщенный образ того прошлого, которое должно уйти и уже уходит. Уходит, как бы в подтверждение слов, сказанных в конце 3-го действия Лопахиным, но вполнеозвучных мыслям Пети и Ани: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь!»

Но Чехов не был бы Чеховым, если бы все содержание пьесы сводилось к идее исторической смены одного сословия и поколения другим сословием и поколением. Тем более ошибочным было бы полагать, как считали многие в послереволюционной России, что Чехов в «Вишневом саде» безоговорочно приветствует победу молодых, новых сил над «порочным» дворянством и «хищнической» буржуазией, с надеждой смотрит в «прекрасное будущее» и что самый любимый его герой — оптимист Петя Трофимов. Содержание «Вишневого сада» бесконечно глубже и сложнее такой узкосоциологической трактовки.

Верный своему принципу уравновешивать достоинства и недостатки героев, Чехов показывает, что в характерах и поведении дворянских героев его пьесы есть не только очевидные минусы, но и бесспорные плюсы. Пожалуй, наиболее по-

казательный в этом отношении пример — образ Любови Андreeвны Раневской. Дворянка по происхождению и воспитанию, она, однако, совершенно лишена сословных предрассудков, и происходит это, по мысли Чехова, потому, что она сумела взять от дворянского воспитания то лучшее, что в нем всегда было: общечеловеческие культурные начала, и в частности культуру поведения, то, что по-другому называется aristokratizm духа или внутренней интеллигентностью. Для нее любой другой человек, независимо от сословия, к которому он принадлежит, достоин того, чтобы говорить с ним вежливо и с любовью, быть терпимым к его недостаткам. Даже к лакею Яше Раневская обращается на «вы». И Фирс для нее не раболепный слуга, а доброе, заботливое и глубоко любящее существо, к которому она относится с такой же добротой и любовью. Раневская очень открытый и сердечный человек. И если она не умеет отказывать тем, кто просит у нее денег, за что ее осуждают все близкие, то причиной тому не одна только слабость воли или барская привычка «сорить деньгами», как иногда думает она сама, а все та же сочувственная, сострадательная любовь к другому человеку, тем более человеку несчастному и просящему о помощи. Есть в ней и та особая тонкость и деликатность, которая, по Чехову, свойственна только по-настоящему интеллигентным людям и которой, что примечательно, нет ни у Трофимова, ни у Лопахина, подчас не умеющих понять, что одна лишь случайно вырвавшаяся фраза может причинить боль тому, кто находится рядом. Так, нимало не считаясь с тем, каким болезненным является для Раневской воспоминание о ее утонувшем сыне, Трофимов при встрече с ней после долгой разлуки, чтобы напомнить о себе, так представляется: «Петя Трофимов, бывший учитель вашего Гриши...» И точно так же Лопахин, купивший вишневый сад, зная, какая это трагедия для Раневской, тем не менее не в силах сдержать своей радости и произносит в ее присутствии длинный торжественный монолог, оправдывающий его поступок. И в самой любви Раневской к вишневому саду нет ровно ничего от гордости своим фамильным богатством. Вишневый сад для нее — это прежде всего красота («Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...» — восклицает она), а кроме того — ее детство, ее чистое прошлое, воспоминание о котором отрадно и сладко для каждого человека. Подобные детские и очень личные воспоминания, связанные с садом и усадебным домом, есть и у Гаева. В 4-м действии, ясно понимая, что совсем скоро и то и другое будет уничтожено навсегда, он неожиданно вспоминает: «Помню, когда мне было шесть лет, в Троицын день, я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь». С этой точки зрения есть своя правда в словах Раневской, называющей «пошлостью» лопахинский проект отвести в целях спасе-

ния имения всю территорию вишневого сада под дачные участки. Лопахин не чувствует изумительной красоты вишневого сада, во всяком случае, не чувствует ее так, как Раневская. Еще менее восприимчив к красоте сада Петя Трофимов, который не способен увидеть в нем ничего, кроме страшного символа крепостничества.

Таким образом получается, что умирающее дворянское прошлое не одно сплошное зло. Одновременно со злом в нем было и то, об уничтожении чего нельзя не пожалеть. И значит, появляющийся в финальной сцене пьесы старый слуга Фирс, который, как недвусмысленно дает понять автор, скоро умрет, воплощает не только все то худшее, что было в прошлом, но и все то человечное и добре, что в нем тоже было. Ведь это тот самый Фирс, который до конца жизни был так предан Гаеву и Раневской и так отечески нежно привязан к ним!

Таким же неоднозначным и сложным оказывается у Чехова и представитель «буржуазной» России Лопахин, после Раневской наиболее значительный и тонко разработанный образ в пьесе. Этим образом Чехов спорит с распространенным в обществе и литературе того времени представлением о русском «буржуа» как о «хищнике» (каким видит его «социалист» Петя Трофимов) или «кулаке» и «хаме» (каким видит его потомственный дворянин Гаев). Объясняя смысл этого образа режиссеру и актерам Художественного театра, Чехов специально подчеркивал, что Лопахин «не купец в пошлом смысле этого слова», а «порядочный человек», и поэтому «держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно». Действительно, Лопахину подчас не хватает деликатности, воспитанности, он недостаточно образован, но он не кичится этим, а, наоборот, стыдится этого, считает своим недостатком, который очень хотел бы исправить. Например, он смотрел спектакль и смеялся там, где, возможно, не было ничего смешного, или читал книгу, в которой, по его собственному признанию, «ничего не понял», «читал и заснул». Но в этих признаниях важнее другое — его стремление приобщиться к культуре, стать культурным, тонким человеком. И само это стремление в нем не искусственное, не подражательное, а подлинное, идущее из глубины души. По словам недолюбливающего его Пети Трофимова, у Лопахина — «тонкие, нежные пальцы, как у артиста» и «тонкая, нежная душа». Не случайно Лопахину так нравится Раневская с ее врожденной интеллигентностью, мягкостью и особым внутренним изяществом, сквозящим в каждом ее жесте, и совсем не нравится приемная дочь Раневской, очень хозяйственная, но простоватая, скучноватая Варя, мечтающая выйти за него замуж. Кроме того, Лопахин, безусловно, порядочный и добрый человек. Он охотно дает деньги в долг, зная, что ему едва ли вернут их в срок, а его пресловутый проект с дачами первоначально придумывается им для того, чтобы Гаев и Раневская,

которым он искренне хочет помочь, были спасены от грозящего им полного разорения.

Драматическая история продажи и гибели вишневого сада, противоречивость и сложность таких героев, как Раневская и Лопахин,— все это говорит о том, что «Вишневый сад» в жанровом отношении — типичная драма. Между тем в период работы над пьесой Чехов писал в одном из писем: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс» — и в окончательном варианте определил ее именно как комедию.

В пьесе и вправду много смешных персонажей и положений. Таков помещик Симеонов-Пищик с его «лошадиной» внешностью, утверждающий, что от медикаментов нет «ни вреда, ни пользы», и выпивающий разом все пилюли Раневской (комична уже сама его двойная фамилия, построенная на сочетании повышенного и низменного). Таков Епиходов, конторщик, по прозвищу «22 несчастья», то и дело оказывающийся в нелепых ситуациях: то он роняет букет, то натыкается на стул, то нечаянно ломает бильярдный кий, то, проснувшись утром, обнаруживает у себя на груди «страшного паука». Такова гувернантка Ани Шарлотта с ее эксцентрическими выходками — чревовещанием и цирковыми фокусами, вызывающими всеобщий смех. К этому ряду «нелепых» персонажей примыкает и Фирс, именующий себя «недотепой»; и ничего не умеющий, добрый, слезливый «большой ребенок» Гаев; и Петя Трофимов, которого Раневская тоже называет «недотепой» и с которым, как и с Епиходовым, тоже все время происходит что-нибудь странное: то он падает с лестницы, то никак не может найти свои старые калоши.

Еще один прием, сближающий всех этих героев,— комическая речь. Все они говорят по-разному и о разном, но речь каждого из них обязательно речь «со сдвигом», со «странныстями», нелепая речь. Так, Симеонов-Пищик постоянно, к месту и не к месту, упоминает о своей дочери Дашеньке; Гаев сыплет бильярдными терминами; Фирс «бормочет» себе под нос что-то непонятное, чего никто не может разобрать; немка Шарлотта говорит на ломаном русском языке с вкраплениями немецких словечек и выражений; речь Епиходова переполнена элементами отвлеченного, книжного языка, которые он, не зная правил, употребляет как придется, на свой страх и риск («Наш климат не может способствовать в самый раз»; «вы... совершенно привели меня в состояние духа» и т. п.). К образчикам нелепой речи следует отнести также высокопарные монологи Гаева и пламенные монологи Пети Трофимова, которые, можно сказать, зеркально отражаются друг в друге: те же возвышенно-красивые, но заранее готовые, шаблонные фразы, тот же восторг на пустом месте, не имеющий никакого отношения к тому, что в данный момент происходит вокруг (гаевское «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствуя твое существование...» стоит трофимовского: «Мы идем ненужденно к яркой звезде... Вперед! Не отставай, друзья!»).

Зачем так много «нелепых» персонажей в одной пьесе? Повидимому, Чехов хотел этим указать на то, что так или иначе объединяет всех его героев вне зависимости от их возраста, социального статуса и даже национальности, если вспомнить гувернантку Шарлотту. Если «Вишневый сад» — комедия, то — комедия философская. Чехов-комедиограф высмеивает не конкретные недостатки представителей определенного сословия или поколения, а то общенелепое, что характерно для всех людей вообще. И в результате оказывается, что многоговоренье не есть отличительное свойство одних лишь вырождающихся дворян, которые только говорят, но ничего не делают. И следовательно, в том, что Раневская и Гаев никак не могут приспособиться к жизни, не могут прочно себя поставить в ней, виновато не только их дворянство, но и само устройство жизни как таковой. Точно так же не приспособлены к жизни и не умеют найти себе дела в ней и Епиходов, и Симеонов-Пищик, и горничная Дуняша, впечатлительная, как «барышня», и потому чувствующая себя чужой в своей среде, и Шарлотта, и... Петя Трофимов, который всех обвиняет в праздности, однако сам, по меткому замечанию Раневской, «ничего не делает», а только «судьба бросает» его «с места на место».

Но даже герои, казалось бы, нашедшие свое место в жизни, сумевшие приспособиться к ней и в отличие от других действительно работающие с утра до вечера, как Лопахин или Варя, вечно хлопочущая по хозяйству, имеют в себе черты все той же неприкаянности; в глубине души они так же не удовлетворены, как другие, и по большому счету так же, как и другие, не нашли себя. Сама их привязанность к труду, как показывает Чехов,— привязанность несколько маниакального характера; они словно защищаются ею от сложностей и нелепостей жизни. «Не могу без дела»,— говорит Варя, и как только имение было продано, тут же договаривается о том, чтобы наняться экономкой к соседским помещикам и теперь уже у них «смотреть за хозяйством». А в уста Лопахина Чехов вкладывает такое неожиданное признание, что, когда он работает «подолгу, без устали», ему «кажется», что он знает, для чего «существует» на этом свете. Получается, что истинный ответ на этот вопрос ему неизвестен, и только для того, чтобы убедить себя в обратном, в том, что ему понятно его жизненное предназначение, он убегает в работу как в спасение от трудных и мучительных мыслей.

И здесь мы видим, как к чеховскому ироническому, но добродушному подтруниванию над «нелепостями» и «странныстями» его героев примешивается острое чувство сострадания к ним как к несчастным, страдающим существам, бессильным противостоять общему «нелепому» порядку жизни, который, как правило, враждебен человеческим надеждам и чаяниям. По Чехову, никто из живущих на земле людей не застрахован от

одиночества, потери близких, от старости и смерти. Так за комическим фасадом в «Вишневом саде» открывается трагедия — трагедия человеческого существования.

Когда Шарлотта разгуливает в костюме охотника, с ружьем и фуражкой на голове, или вдруг вытаскивает из кармана огурец и начинает его есть,— это смешно. Но та же Шарлотта с грустью признается, что она не знает, кто она, откуда, кто ее родители, и, главное (вспомним мучительные мысли Лопахина), не знает, зачем она существует. Ее постоянная боль — чувство неустранимого одиночества, внутренней чуждости всем и всему. Шарлотта, пожалуй, самый трагический персонаж в пьесе. Но не одна она страдает от одиночества, внутренне одиночки едва ли не все герои «Вишневого сада». Это особенно заметно проявляется в том, как разворачиваются любовные отношения между ними. За исключением Пети и Ани, любовь которых друг к другу, судя по всему, имеет не столько чувственную, сколько идеиную подоснову — устремленность к будущему, все другие герои в пьесе, которые любят, любят обязательно односторонне и безответно, то есть остаются одиночками в любви. Выстраиваются даже целые цепочки безответно влюбленных один в другого героев. Варя влюблена в Лопахина, Лопахин симпатизирует Раневской, Раневская продолжает любить своего парижского друга, который, в свою очередь, что очевидно для всех, кроме Раневской, равнодушен к ней. То же самое повторяется среди персонажей второго ряда: Епиходов влюблен в Дуняшу и делает ей предложение, Дуняша влюбляется в Яшу, который не испытывает к ней никаких чувств и в конце пьесы, оставив ее ни с чем, уезжает за границу.

Определяющими событиями в судьбе Раневской, сделавшими ее уже навсегда несчастной, потерянной, неприкаянной женщиной, стали смерть ее мужа от пьянства и смерть сына Гриши, который еще мальчиком утонул в реке неподалеку от имения. И с тех пор она живет в постоянном ожидании чего-то еще более ужасного. «Я все жду чего-то,— говорит она,— как будто над нами должен обвалиться дом». И именно Раневская, может быть, как раз потому, что острее других ощущает хрупкость и непрочность всего существующего, обращает внимание на то, как неизбежно стареют и, значит, близятся к смерти все те, кто окружает ее. Она с болью в сердце видит, как стареет Фирс, стареет Гаев, стареет Петя Трофимов. Все эти три героя принадлежат к разным поколениям, но их трагическая зависимость от жизни, от судьбы, которую нельзя отменить, потому что это не в человеческих силах, одинакова.

И если мы теперь вновь обратимся к заключительной сцене пьесы, то увидим, что изображаемая в ней гибель вишневого сада, если смотреть на нее с философской точки зрения, есть символ трагической незащищенности человеческого существования, его изначальной обреченности на то, чтобы когда-ни-

будь прекратиться и навсегда раствориться в небытии. Так же символичен и образ близящегося к смерти Фирса: тут нужно не упустить из виду, что на наших глазах умирает не просто человек, а человек, который прожил долгую жизнь, но не нашел ответа на вопрос о смысле существования («Жизнь-то прошла, словно и не жил» — такова одна из последних реплик Фирса), и, что не менее важно отметить, умирает в полном одиночестве, всеми брошенный, всеми забытый в запертом на ключ доме. Тот же смысл — обреченности на гибель всего, что существует,— Чехов вкладывает и в знаменитый звуковой образ, появляющийся в finale пьесы: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Это своего рода музыкальный камертон, указывающий на то, в каком эмоциональном ключе следует воспринимать происходящее на сцене. И в то же время это удивительный по точности и емкости образ, в котором сконцентрирована и как бы ската до предельной глубины вся философия позднего Чехова.

Смерть Чехова. Умер Чехов в 1904 году в немецком курортном городе Баденвейлере, куда его перевезли в надежде хотя бы еще немного продлить его уже угасавшую жизнь. Перед смертью он попросил поднести ему бокал шампанского, выпил его и сказал по-немецки тихо и просто: «Я умираю». Похоронен Чехов в Москве, на Новодевичьем кладбище.

Основные теоретические понятия

Аnekdot, безыдейный юмор, юмористика, бессобытийность, герой-двойник, импрессионизм, комедия, комический диалог, комический эффект, «маленький человек», пейзаж настроения, поэтика объективности, психологическая драма, психологический подтекст, стилистический штамп, «футлярное» сознание.

Вопросы и задания

- *1. Что такое «безыдейный смех» Чехова? Каковы причины, субъективные и объективные, его появления в творчестве писателя? Что такое «эффект неожиданной концовки»?
2. Прочитайте повесть «Степь». Найдите в произведении примеры пейзажей настроения. Сделайте доклад на тему «Степь Чехова и степь Гоголя (по повести «Тарас Бульба»)».
- *3. Объясните смысл чеховского художественного принципа уравнивания героев в их достоинствах и недостатках. Покажите, как используется этот принцип писателем в повестях «Палата № 6», «Черный монах», драме «Три сестры».
4. Как вы думаете, почему Чехов называл рассказ «Студент» своим любимым рассказом? Какова роль и функция религиозных мотивов в этом произведении?

5. Подготовьте характеристику Лиды Волчаниновой, Жени и художника («Дом с мезонином»), опираясь на психологические детали, использованные Чеховым при создании портретов этих героев.
 6. Что такое «футлярный человек» в понимании Чехова? Охарактеризуйте тип «футлярного человека» на примере персонажей рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», «Ионыч», «Дама с собачкой».
 7. Как связан чеховский идеал «общей идеи» с понятием будущего? Что вкладывал Чехов в это понятие?
 8. Сделайте доклад на тему «Кулыгин («Три сестры») и Беликов («Человек в футляре») – два учителя гимназии».
 9. Сделайте сообщение на тему «Жизнь и характер Любови Андреевны Раневской».
 10. Покажите, как и в чем перекликается образ Пети Трофимова с образами Лопахина, Гаева и Епиходова.
 11. Приведите примеры комической речи героев «Вишневого сада» и объясните, при помощи каких приемов Чехову удается сделать ее смешной.
-

* Тематика сочинений

Студент Иван Великопольский («Студент») и студент Петя Трофимов («Вишневый сад») – два образа молодого героя у Чехова.

Роль и художественная функция фантастического элемента в повести Чехова «Черный монах».

«Футлярный» человек в изображении и оценке Чехова (по рассказам «Маленькие трилогии» и (или) другим произведениям писателя).

Тема пошлости в рассказе «Ионыч».

* Тематика рефератов

Религиозные мотивы в рассказах Чехова «Святою ночью», «Студент», «Архиерей».

Поездка Чехова на Сахалин.

Жизнь Чехова в Мелихове.

Русская деревня конца XIX века в изображении Чехова (по повестям «Мужики» и «В овраге»).

* Тематика исследовательских работ

«Психологическая» деталь в прозе Чехова (по рассказам «Дом с мезонином», или «Случай из практики», или «Дама с собачкой»).

Пейзаж настроения в творчестве Чехова (по рассказам «Ионыч», «Дама с собачкой», «Невеста»).

Идея «прекрасного будущего» в прозе («Случай из практики», «Невеста») и драматургии («Три сестры», «Вишневый сад») Чехова.

Образы-символы в драматургии Чехова.

Литература

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение.— М., 1988.

Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации.— М., 1979.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова.— М., 1989.

Паперный З. С. «Тайна сия...»: Любовь у Чехова.— М., 2002.

Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова.— М., 1982.

Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей.— М., 1972.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова.— Л., 1987.

Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного: Чехов и другие.— М., 2002.

Чеховиана: Чехов и его окружение.— М., 1996.

Чеховиана: «Три сестры»: 100 лет.— М., 2002.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова.— М., 1983.

Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение.— М., 1986.

Заключение

Итак, закончилось знакомство с курсом истории русской литературы XIX века.

Подводя итог, можно сказать, что русская литература постоянно расширяла освоение тех пластов жизни, из которых черпала темы и сюжеты своих произведений, и все глубже проникала во внутренний мир человека, в тайны его души.

История русской литературы — это история смены жанров и стилей. От почти безусловного господства поэзии в первой трети XIX века русская литература неуклонно двигалась к прозе. Торжеством повествовательных форм отмечена последняя треть XIX столетия. Это не значит, что поэзия прекратила свое существование. Она лишь уступила первое место на литературной арене прозе, но при всяком благоприятном случае была готова взять реванш в состязании за власть над умами и чувствами читателей.

Преодолев в ходе своего движения жанровое мышление, русская литература перешла к мышлению стилями, как это наглядно проступило в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, а затем к господству индивидуальных стилей, когда каж-

дый писатель мыслил в духе индивидуальной стилистической системы. Это хорошо видно на примерах произведений Тургенева и Гончарова, Л. Толстого и Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Лескова и Чехова. При этом жанры никуда не исчезли, но стиль теперь уже не находился в жесткой зависимости от жанра, а освободился от строгой жанровой нормативности.

Вследствие такого развития в русской литературе особенное распространение получили гибридные жанровые формы, спаянные из различных жанров. Например, «Евгений Онегин» — роман в стихах, «Мертвые души» — поэма, «Записки охотника» — рассказы и очерки. То же самое можно сказать о романах Л. Толстого (роман-эпопея «Война и мир»), Достоевского (философско-идеологический роман), о стихотворениях в прозе Тургенева и т. д.

Изучение процессов, происходивших в литературе XIX века, помогает лучше понять сдвиги, характерные для художественного мышления XX столетия и XXI века, в который мы вступили.

Авторы питают надежду, что некоторые юноши и девушки, изучавшие русскую литературу XIX века по учебнику, изберут область профессиональных интересов науку о литературе. Те же, кто предпочтет иные специальности, не будут сожалеть о том, что знакомились с русской литературой по этой книге; возможно, чтение станет их любимым занятием и будет доставлять художественное наслаждение и радость познания.

Содержание

A. A. Фет	3
Поэтическая система Фета. Мир как красота. «Одним толчком согнать ладью живую...». Поэт и поэтическое слово в эстетической системе Фета. Лирика 1840–1850-х годов. «Я пришел к тебе с приветом...». «Еще майская ночь». «Это утро, радость эта...». «Заря прощается с землею...». «На заре ты ее не буди...». «Сияла ночь. Луной был полон сад...». «Я жду... Соловьевое эхо...». «Шепот, робкое дыханье...». «Облаком волнистым...». «Кот поет, глаза прищуря...». «Сосны». Лирика Фета 1860–1890-х годов. Выпуски сборника «Вечерние огни». «На стоге сена ночью южной...». «Не тем, Господь, могуч, непостижим...».	
A. К. Толстой	31
Общественные и эстетические позиции А. К. Толстого. Взгляд на русскую историю. Отношение к современным общественно-литературным спорам.	
Реализм	51
*Реализм в Европе и в Америке. Реализм как художественный метод и литературное направление. *Реализм в Англии. *Ч. Диккенс. *У. Теккерей. *Реализм во Франции. *Стендаль. *О. де Бальзак. *П. Мериме. *Флобер. *Эдмон и Жюль Гонкуры. *Альфонс Доде. Ги де Мопассан. «Ожерелье». *Эмиль Золя. *Натурализм. Г. Ибсен. «Кукольный дом» («Нора»). *Реализм в Америке. *Марк Твен. Русский реализм.	
И. А. Гончаров	83
И. А. Гончаров как писатель «натуральской школы». Роман «Обыкновенная история». *Путевые записки «Фрегат «Паллада». Роман «Обломов». Творческая история романа. Оценка в критике. Система образов романа. Сон Обломова. Его место в композиции романа. Обломов и Ольга Ильинская. Трагический конфликт поколений и его развязка.	
А. Н. Островский	103
«Отец русской драматургии». «Я служил своему делу честно и трудолюбиво...». «Нигде нет таких облаков!..». «Того и гляди, отгадут под суд!..». «Люди ли вы?..». «Бытовое направление в драме». «Жить всем вместе да в радости!». «Не в свои сани не садись». «Не так живи, как хочется». «Бедность не порок». «Темное царство». «Самое решительное произведение Островского». «В чужом пиру похмелье». «Доходное место». «Гроза». «Я бы хотел все это стихами изобразить...». «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе...». «На свою волю хотят...». «Из вашей воли ни на шаг...». «И на воле-то он словно связанный...». «Глядела бы я с неба на землю да радовалась...». Две точки зрения: «По-	

сле «Грозы» Островского» А. А. Григорьева и «Луч света в темном царстве» Н. А. Добролюбова. «Мотивы русской драмы». «Неизбежные вопросы». «На всякого мудреца довольно простоты». «Бешеные деньги». «Лес». «Волки и овцы». «Беспряданица». «В полном смысле наступает золотой век...». «Последняя жертва». «Без вины виноватые». «Коренное русское миросозерцание».

Н. А. Некрасов 135

Начало пути. Становление лирического стиля. «Родина». «Физиология Петербурга». «Петербургский сборник» и «Современник». «Еду ли ночью по улице темной...». Цикл «На улице». «О погоде». «Под жестокой рукой человека...». «Вчерашний день, часу в шестом...». «Праздник жизни — молодости годы...». «Блажен незлобивый поэт...». «Нравственный человек». «Филантроп». «Современная ода». Идеал гражданина в лирике Некрасова. Образ лирического героя. «Поэт и гражданин». «Рыцарь на час». Народная тема. «В дороге». «Тройка». «Размышления у парадного подъезда». «Элегия». «Коробейники». «Мороз, Красный нос». «Кому на Руси жить хорошо». История создания. Проблема жанра. Авторский замысел. Особенности композиции. Образ пореформенной Руси. Образы «народных заступников». Ермила Гирин. Матрена Тимофеевна Корчагина. Савелий, богатырь святорусский. «Легенда о двух великих грешниках». Позднее творчество. Книга «Последние песни». «Сеятелям». «О Музах! Я у двери гроба...».

И. С. Тургенев 168

Детство писателя. «Все волновало нежный ум...». Встреча с В. Белинским. «Записки охотника». «Любовная книга». Тургеневский роман. «Муму». «Постоялый двор». «Рудин». Атмосфера тургеневского романа. Герои тургеневского романа. Время в романе. «Ася». Разрыв с «Современником». «Распалась связь времен...». «Отцы и дети». «Отставные люди» и «наследники». «Что такое Базаров? — Он нигилист». Рефлектирующий нигилист. Роман «Отцы и дети» в русской критике. *«...Дым, шептал он, дым...». «Дым». «От Франции и до страны метели...». «Новь».

Л. Н. Толстой 194

«Жизнь человеческая есть художественное произведение, потому что действует на других людей...». Психологический реализм. Истоки. Мать Толстого. Опека родных. «Интересно было бы описать ход своего морального развития...». Начало работы над трилогией. Особенности творческого метода. «Детство», «Отрочество», «Юность». «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете?...». «Два гусяра». «Увидите войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти...». «Севастопольские рассказы». «Севастополь в декабре месяце». «Севастополь в мае». «Севастополь в августе 1855 года». «Одно средство не проявляется — это идти не останавливаясь...». «Семейное сча-

стье». «Три смерти». «Казаки». На подступах к «Войне и миру». «Набег». «Рубка леса». «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный». «Декабристы». «В «Войне и мире» любил мысль народную...». «Война и мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выражалось». «Я старался писать историю народа...». «И нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Князь Андрей и Пьер. *«В «Анне Карениной» любил мысль семейную...». «Во мне произошел переворот, который давно во мне готовился...». *Роман «Воскресение». *«Смерть Ивана Ильича». «Хаджи-Мурат».

Ф. М. Достоевский 236

Повести конца 40-х годов. В кружке Петрашевского. Духовная эволюция писателя в годы каторги и ссылки. После ссылки и каторги: мировоззрение и творчество. Роман «Преступление и наказание». Сюжет и конфликт. Особенности композиции романа. Образ Раскольникова. Теория Раскольникова. Образ Сони. Роль второстепенных персонажей. Образ Свидригайлова. Разрешение конфликта и развязка сюжета. Эпилог. *Роман «Идиот». «Бесы». «Подросток». *Роман «Братья Карамазовы». «Дневник писателя». «Пушкинская речь» Достоевского.

М. Е. Салтыков-Щедрин 274

«Противоречия». «Запутанное дело». «Губернские очерки». «Отечественные записки». «Помпадуры и помпадурши». «История одного города». *«Господа Головлевы». «Сказки». «Медведь на воеводстве». «Богатырь». «Дурак». «Рождественская сказка». «Коняга». «Сказки для детей изрядного возраста». «Мелочи жизни». «Пошехонская старина».

Н. С. Лесков 295

Писатель будущего. «Лесковские университеты». «Противу всех». *«Отомщевательные романы». После «Некуда». *«Соборяне». «Я вырос в народе...». «Лесковский человек». «Несмертенный Голован». «Леди Макбет Мценского уезда». «Беззаботливые о себе». «Очарованный странник». Лесковский сказ. Поздний Лесков. «Писатель в справедливости суровой». «Заячий ремиз».

Россия в 1880–1890-е годы. Исторические события. Общественная мысль. Литература 312

Идеология К. П. Победоносцева. Народничество. Теория «малых дел». «Толстовство». Творчество писателей-классиков в 1880–1890-е годы. Проза 1880–1890-х годов. Поэзия 1880–1890-х годов. Литература народов России. К. Хетагуров.

***Символизм в Европе 323**

*Шарль Бодлер. *Поль Верлен. Артур Рембо. «Пьяный корабль». *Стефан Малларме.

*Формирование художественных идеалов символизма в русской литературе 1880–1890-х годов. Поэзия Вл. С. Соловьева. Журнал «Северный вестник»	330
А. П. Чехов	332
Происхождение. Детские годы. Начало творческого пути. Чехов-юморист. «Письмо к ученому соседу». Нравственный идеал Чехова. «Хамелеон». «Толстый и тонкий». «Смерть чиновника». «Злоумышленник». «Унтер Пришибеев». «Переход в область серьеза». «Степь». В поисках «общей идеи». Поездка на Сахалин. «Скучная история». «Остров Сахалин». «Палата № 6». Жизнь в Мелихове. «Черный монах». «Студент». «Крестьянские повести». «Моя жизнь». «Мужики». «В овраге». «Дом с мезонином». «Маленькая трилогия»: «Человек в футляре». «Крыжовник». «О любви». «Ионыч». Ялтинский отшельник. «Чайка». «Дядя Ваня». «Три сестры». «Вишневый сад». Новые духовные ориентиры. «Дама с собачкой». Идея прекрасного будущего. «Случай из практики». «Невеста». Чехов-драматург. «Три сестры». «Вишневый сад». Смерть Чехова.	
Заключение	379

Учебное издание

**Коровин Валентин Иванович
Вершинина Наталья Леонидовна
Капитанова Людмила Анатольевна и др.**

ЛИТЕРАТУРА

10 КЛАСС

**Учебник
для общеобразовательных учреждений**

Базовый и профильный уровни

В двух частях

Часть 2

Зав. редакцией *В. П. Журавлёв*

Редактор *М. С. Вуколова*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Технические редакторы *Н. Н. Бажанова, Н. Т. Рудникова, Л. В. Марухно*

Корректоры *Н. В. Белозёрова, А. Д. Кубрик, И. Б. Окунёва,*

А. В. Рудакова, Н. А. Смирнова

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93 – 953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 12.04.12. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Петербург. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 25,38 + 0,51 форз. Тираж 27 000 экз. Заказ № 32945.

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение». 127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат». 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru