УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

В трех частях

Под редакцией доктора филологических наук,
профессора В.И. Коровина

ЧАСТЬ 3 (1870—1890 годы)

*Допущено Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
Министерства образования и науки Российской Федерации
в качестве учебника для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 032900
«Русский язык и литература»*

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС

2005

УДК 821.161.1(075.8+091)“1879/1890”
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8я73-1
И90

Авторы:
А.П. Ауэр, Н.Л. Вершинина, Л.А. Капитанова, В.И. Коровин, Л.М. Крупчанов, Е.В. Николаева, О.Э. Подойницына, Н.Н. Прокофьева, С.В. Сапожков, С.В. Тихомиров, О.И. Федотов, Е.Г. Чернышева

История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 3 (1870—
И90 1890 годы) : учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 «Рус. яз. и лит.» / [А.П. Ауэр и др.] ; под ред. В.И. Коровина. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 543 с. — (Учебник для вузов).
ISBN 5-691-01408-0.
ISBN 5-691-01411-0 (Ч.3).
Агентство CIP РГБ.

Часть 3 учебника посвещена творчеству Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова.

Учебник предназначен студентам филологических факультетов, преподавателям вузов и школ.

УДК 821.161.1(075.8+091)“1870/1890”
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8я73-1

© Коллектив авторов, 2005
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005
© Серия «Учебник для вузов» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005
© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2005

ISBN 5-691-01408-0
ISBN 5-691-01411-0 (Ч.3)

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. А.Ф. Писемский (Н.Л. Вершинина) 4
Глава 2. П.И. Мельников (Андрей Печерский) (Н.Н. Прокофьева, Е.В. Николаева) 30
Глава 3. А.Н. Островский (Н.Л. Вершинина) 41
Глава 4. А.В. Сухово-Кобылин (Н.Н. Прокофьева) 76
Глава 5. Ф.И. Тютчев (С.В. Сапожков) 80
Глава 6. Н.А. Некрасов (Н.Л. Вершинина) 95
Глава 7. А.А. Фет (С.В. Сапожков) 120
Глава 8. А.Н. Майков (Н.Н. Прокофьева) 137
Глава 9. Я.П. Полонский (С.В. Сапожков) 163
Глава 10. А.К. Толстой (Н.Н. Прокофьева) 175
Глава 11. Литературное движение 1870-х годов (Н.Л. Вершинина; при участии В.И. Коровина и Л.М. Крупчанова) 197
Глава 12. Л.Н. Толстой (Е.В. Николаева) 210
Глава 13. Ф.М. Достоевский (Е.Г. Чернышева) 266
Глава 14. Литературное движение 1880—1890-х годов (С.В. Сапожков; при участии В.И. Коровина и Л.М. Крупчанова) 325
Глава 15. Поэзия 1880—1890-х годов (С.В. Сапожков; раздел о М.А. Лохвицкой — при участии О.Э. Подойницыной) 339
Глава 16. Проза 1880—1890-х годов (А.П. Ауэр) 378
Глава 17. Н.С. Лесков (Л.А. Капитанова) 402
Глава 18. А.П. Чехов (С.В. Тихомиров) 455

Заключение (В.И. Коровин) 496
Приложение. Русская стиховая культура XIX века (О.И. Федотов) .. 497
Рекомендуемая литература (Общие труды) 535
Примерные темы семинарских занятий 536
Примерные темы курсовых работ 539
Примерные темы дипломных сочинений 541

ГЛАВА 1
АЛЕКСЕЙ ФЕОФИЛАКТОВИЧ ПИСЕМСКИЙ 1820 или 1821—1881

Среди писателей-реалистов А.Ф. Писемский по праву занимает место рядом с выдающимися современниками — И.С. Тургеневым, Н.С. Лесковым, И.А. Гончаровым, А.Н. Островским. Прочное литературное признание обеспечила ему несомненная яркость художественного дарования, всегда направленного на действительность с ее насущными проблемами, при самом широком диапазоне творческих исканий, обогативших повествовательные жанры (от очерка до романа) и повлиявших на развитие отечественной драматургии и театра.

Особенно замечателен неповторимый авторский почерк Писемского как выражение органичного для писателя художественного метода: здесь сказались, по собственному его признанию, «необыкновенная реальность взгляда, жизненная и художественная правда и строгость в воззрениях, доходящая до скептицизма»[1]. В историю русской литературы Писемский вошел как автор романов «Тысяча душ», «Люди сороковых годов», «Взбаламученное море», повестей и рассказов «Тюфяк», «Старая барыня», «Старческий грех», «Батька», «Очерков из крестьянского быта», драмы «Горькая судьбина». Касаясь коренных бытийных начал в изображении общественного и гражданского, в основном, провинциального быта, Писемский создал уникальный художественный мир, значительно углубивший представление о реалистическом искусстве в целом и непосредственно отразившийся на процессах национального развития.

Для людей нашего времени произведения Писемского продолжают оставаться объектом скрещения противостоящих тенденций в общественном и литературном сознании[2], а сложившаяся репутация писателя как «непризнанного классика» побуждает к дальнейшему, углубленному изучению его наследия на основе научно осмысленных сложностей литературного развития.

---

[1] *Могилянский А.П.* Писемский: Жизнь и творчество. Л., 1991. С. 7.

[2] См., например, резко полемический отклик А.П. Могилянского на очерк о Писемском в исследовании Л.А. Аннинского «Три еретика» (Там же. С. 152—156).

«ЧУВСТВО У НЕГО ВЫРАЖАЕТСЯ... СМЫСЛОМ ЦЕЛОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ» (Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ). ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ПИСЕМСКОГО В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ

В истории русского реализма творчество Писемского сопряжено с самыми противоположными мнениями и критическими оценками и, вместе с тем, безоговорочно отнесено выразителями разных идейно-эстетических ориентаций (А.В. Дружинин, А.А. Григорьев, Н.Г. Чернышевский, Д.И. Писарев) к явлениям замечательным, определяющим развитие отечественной литературы в целом. Только на первый взгляд в суждениях о роли Писемского в литературном процессе неожиданно совпадают критики-антагонисты, выступившие в связи с истолкованием его произведений как непримиримые противники. В действительности это вполне отвечает внутренней природе и глубоким, сущностным особенностям дарования Писемского — самобытного художника.

В этом отношении наиболее показательна полемика между А.В. Дружининым и Н.Г. Чернышевским, развернувшаяся в период острых споров о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях в развитии искусства. Опровергая — со своих позиций — доводы Дружинина в похвалу Писемскому как «независимому художнику», поставившему «в благородный свет... стороны русской жизни самые правдивые и утешительные», Чернышевский, в свою очередь, настаивает на «правдивости» Писемского («С известной точки зрения, он... ближе к настоящим понятиям и желаниям исправного поселянина, нежели другие писатели, касавшиеся этого быта»), подразумевая совсем иное: «...никто из русских беллетристов не изображал простого народного быта красками более темными, нежели г. Писемский». Предметом полемики служат «Очерки из крестьянского быта» (1856), осознанные как итог литературного движения 40-х и первой половины 50-х годов (Тургенев, Григорович) и знаменующие переход к эпохе 60-х годов с ее новыми целями и социальными перспективами. Исходя из этого, оба критика видят в «Очерках» типические черты, характеризующие «силу» таланта автора, уже сформировавшегося, но далеко еще не завершившего свое развитие.

И Дружинин, и Чернышевский не соглашаются с закрепившейся литературной репутацией Писемского как «бесстрастного» художника, талант которого исчерпывается «чистой» наблюдательностью. Следуя прямо противоположным принципам, эти критики одинаково обосновывают высокую оценку дарования писателя и не признают в нем отвлеченности от

проблем, по-настоящему жизненных, нежелания «употребить свою силу на служение современному интересу». Обоснование «блистательной» роли Писемского (Н.Г. Чернышевский) как «художника замечательной силы» (А.В. Дружинин) вытекает из сущности его необычайного таланта: словно бы «переплавляя» в себе анализ, «рефлексию», унаследованную от прежних исканий литературы, говорить прямо о «деле», самую жизнь представляя таким образом, что она выступает судьей и в то же время милосердным «врачевателем» неисчислимых людских страданий.

Жизненность в ее безыскусственной полноте, в ее необъятном, эпически-самоценном течении почувствовали в Писемском противостоящие во всем остальном Дружинин и Чернышевский, выделив в его даре то, что представлялось им значимым и актуальным для общественного сознания. Поэтому их выводы клонятся к общему итогу: «Этюды эти.., обогащая нас фактами метко подмеченными, художественно сгруппированными, ведут нас к тому, что сказанный быт, со всеми идеями, к нему прикосновенными, становится для нас во всех отношениях живее и понятнее» (А.В. Дружинин); «...у г. Писемского спокойствие не есть равнодушие... Он излагает дело с видимым бесстрастием докладчика — но равнодушный тон докладчика вовсе не доказывает, чтобы он не желал решения в пользу той или другой стороны, напротив, весь доклад так составлен, что решение должно склониться в пользу той стороны, которая кажется правою докладчику» (Н.Г. Чернышевский).

Главное же, что оба критика увидели и показали Писемского как могучее в своей неделимости явление. В его произведениях они постигли субстанциональные начала жизни, разнородные, нередко противоречивые, но при этом органически взаимосвязанные в яркой жизненной целостности. Имея в виду уже ставшие знаменитыми произведения: «Боярщина», «Тюфяк», «Сергей Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти», «Богатый жених», «Фараон» и другие, Чернышевский делал вывод, что «чувство у него выражается... смыслом целого произведения», нисколько не противореча Дружинину, сказавшему: «Когда в человеке свободно соединяются воедино и талант, и призвание, и зоркость глаза, и понимание настоящего дела, то от такого человека мы вправе ждать всецелой и всесторонней правды».

Приведенный «диалог» выдающихся критиков 50-х годов — лишь наиболее показательное свидетельство невозможности применить к феноменальному в своей органике литературному явлению традиционные мерки: социальности, психологизма, идеологической тенденции, лиризма и т. д. Подобное встречается нечасто, но может быть отнесено и к И.А. Гончарову, и к А.Н. Островскому. Чем острее полемика по поводу их произведений, тем яснее, что она должна вскрыть (поверх разногласий) общность позиций: применительно к Писемскому, это убеждение в его приверженности *правде*, столь многоликой, что она созвучна каждому, кто, вслед за автором, вошел в его мир.

ПИСЕМСКИЙ И ЕГО «ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ... К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

Писемский был воспринят как достойный продолжатель лучших традиций литературы, без разделения их на начала «пушкинское» и «гоголевское». В нем они проявились как генетически близкие и художественно взаимодополняющие. Следуя Пушкину, писатель неуклонно стремился к «гармонической правильности распределения предметов», по известному выражению Л.Н. Толстого. Не случайно в речи на юбилее Писемского критик Б.Н. Алмазов отметил в его сочинениях «стройность постройки целого, ... строгость очертания фабулы, ... строго-соразмеренное соотношение частей, словом, ... классическую правильность и единство создания...». «Стройности постройки целого» способствовало и то, что Писемский решительно отвергал все чужеродное, все, что находилось «вне средств» художника. Мысль о необходимости писать, «сообразуясь с средствами своего таланта», он высказал, анализируя «Мертвые души» Гоголя, в которых находил действительную «сообразность» там, где проявлял себя особый, по-пушкински «необъятный» юмор.

В программной статье, содержащей разбор второго тома «Мертвых душ» (1855), Писемский охарактеризовал «юмор» Гоголя как «трезвый, разумный взгляд на жизнь, освещенный смехом и принявший полные этою жизнью художественные формы». Такой «юмор» далеко не сводим к сатире и «социально-сатирической» интерпретации, которую, по Писемскому, содержала критика Белинского. Писатель видит «юмор» не в книжной сатире даже лучших ее представителей (Кантемир, Фонвизин, Грибоедов), а в «наших летописях, старинных деловых актах, ... в народных песнях, в сказках, в поговорках и в перекидных речах народа...». Несомненно, и себя он причисляет к «юмористам» в этом смысле — «юмористам» эпическим, не признающим крайностей, стремящимся не затушевывать противоречия, но, наоборот, находить в них «общечеловеческие» и «народные» основы творчества.

Истолкование произведений Писемского в духе позитивизма (Д.И. Писарев) или «почвенничества» (А.А. Григорьев), бесспорно, мотивировалось объективными, заложенными в его эстетике началами. Однако оценки критиков никогда не отражали их вполне, не прикреплялись к ним буквально. Резкие контрасты, проявившиеся в эстетических декларациях писателя; несовместимые, казалось бы, качества, отличающие его наиболее жизненных, достоверных героев; эклектизм социальной позиции: уже в начале творчества он словно бы «между» демократическим и реформистски-либеральным течениями (П.Г. Пустовойт); наконец, «полнейший индифферентизм» (С.А. Венгеров) политических воззрений в позднейшем творчестве, когда в одном ряду «наших снобсов» (цикл «Русские лгуны»,

1865) оказались *«Невинные врали..., Сентименталы и сентименталки..., Марлинщина..., Байронисты российские, тонкие эстетики..., Народолюбы..., Герценисты..., Катковисты...»*, — позволили говорить об очень разном, но едином Писемском. Вопрос о «цельности» его таланта возник непосредственно в связи с художественным мироощущением писателя и свойствами его натуры, но не в связи с теоретически осмысленной им концепцией или, тем более, определенной идеологией. «...Писемский тем легче сохраняет спокойствие тона, — проницательно отметил Чернышевский, — что, переселившись в эту жизнь (подразумевается крепостной быт. — *Н.В.*), не принес с собой рациональной теории о том, каким бы образом должна была устроиться жизнь людей в этой сфере. Его воззрение на этот быт не подготовлено наукою — ему известна только практика, и он так сроднился с нею, что его чувство волнуется только уклонениями от того порядка, который считается обыкновенным в этой сфере жизни, а не самим порядком».

Эстетико-художественные представления Писемского всего нагляднее выразились в его оценках гоголевских персонажей: «...разговаривают два человека, отдаленные друг от друга столетием (Тентетников и Чичиков. — *Н.В.*): в одном ни воспитанием, ни жизнью никакие нравственные начала не тронуты, а в другом они уж чересчур развиты ... странное явление, но в то же время поразительно верное действительности!»; «Фигура его (генерала Бетрищева. — *Н.В.*) до того ясна, что как будто облечена плотью»; «И не мудрено, что с такой неровностью в характере, с такими крупными, яркими противоположностями он должен был неминуемо встретить по службе множество неприятностей...»; «Несмотря на это странное соединение доброго сердца, светлого сознательного ума с распущенностью, пустой в высшей степени жизни с религиозностью, Хлобуев составляет органически цельное, поразительно живое лицо» и т. п.

«Верность действительности» — не как особая задача, а как единственно возможный способ изображения реальности — стала для Писемского главным художественным принципом, заставив поднять глубинные пласты русской национальной жизни.

Один из самых крупных исследователей Писемского, С.А. Венгеров, приходил к выводу, что никто не мог «так отчетливо представить себе и читателям психологию ... житейской пошлости и обыденности», «ни у кого из русских писателей» их воспроизведение «не достигло такой рельефности и верности»[1].

Но и так называемый «провинционализм» Писемского — не однороден, противоречив, обогащен теми типическими для русской жизни чертами, которыми писатель так восхищался в «Мертвых душах» Гоголя. Родившись в усадьбе Раменье Чухломского уезда Костромской губернии —

---

[1] *Венгеров С.А.* Писемский: Критико-биографический очерк // Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 5. СПб., 1911. С. 120.

по одним сведениям 10 марта 1820, по другим — 11 марта 1821 года, Писемский был потомком старинного дворянского рода. Как писал он в автобиографии: «Один из предков моих, некто дьяк Писемский, был посылаем царем Иоанном Грозным в качестве посла в Лондон... Другой предок мой из рода Писемских пошел в монастырь и устроился быть причисленным к лику святых...». Впоследствии та ветвь, к которой принадлежал писатель, превратилась в «совершенно захудалую»: «дед мой был безграмотен, ходил в лаптях и сам пахал землю». Отец же начал службу солдатом — в войсках, отправленных на завоевание Крыма, а затем Кавказа. Уже в очень не молодом возрасте дослужившись до чина майора, возвратился на родину, в Костромскую губернию, вышел в отставку и женился. Ветеран Лихарев в пьесе «Ветеран и новобранец», полковник Вихров в имеющем автобиографические черты романе «Люди сороковых годов» (1869) и собственно «старик» Писемский в рассказе «Плотничья артель» показывают, как понимал и что особенно ценил в отце писатель: это был «человек поля, боя и нужды!».

По-другому «определял» Писемский мать, которая присоединяла к трезвости и деловитости мужа одухотворенность и чуткость «мечтательной, тонко-умной» натуры. «Итак, вот под какими влияниями рос будущий писатель-реалист, — не без иронии замечал С.А. Венгеров, — отец — кряжистый практик, мать — умная, нервная и впечатлительная, и дядя (бывший флотский офицер В.Н. Бартенев. — *Н.В.*) — один из лучших представителей просвещения и образования того медвежьего угла, в котором Писемскому довелось родиться»[1].

На то, что описание его детства, проведенного в уездном городке Ветлуге, можно найти в романе «Люди сороковых годов», указал сам писатель. В автобиографии оно носит печать характерного для Писемского стиля «вещественности», которая у него обретает качество живой плоти бытия: «...помню я наш дом, довольно большой, с мезонином, где обитал я; помню пол очень не гладкий, играя на котором я занаживал себе руки; помню высокую белую церковь, а в ней рыжего протопопа Копасова; помню кадку из-под стрехи, в которой нянька меня купала; а больше всего помню ясные, светлые дни и большую реку, к которой меня нянька никогда близко не подпускала». Традиционное представление о Писемском как о писателе, лишенном «лиризма», нуждается в уточнении. Понимая под «лиризмом» нечто узкое и субъективное, писатель и сам постоянно от него «открещивался», но поэзию быта, которая в его представлении ничем не отличалась от прозы бытия, он не только признавал, но и олицетворял всем многообразным выражением «собственного опыта и художественного инстинкта»[2].

---

[1] *Венгеров С.А.* Писемский: Критико-биографический очерк // Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 5. СПб., 1911. С. 106.

[2] Там же. С. 108.

Особенная любовь к чтению, не подчиненная никакой системе, характеризует развитие юного Писемского: «...читать ... романы любил до страсти: до четырнадцатилетнего возраста я уже прочел ... большую часть романов Вальтера Скотта, Дон-Кихота, Фоблаза, Жильблаза, Хромого Беса, Серапиновых братьев Гофмана, персидский роман Хаджи Боба...». Говоря о «Жильблазе», Писемский, несомненно, подразумевает роман А.Р. Лесажа «Похождения Жиль Блаза из Сантильяны». Однако с полным основанием в данный список мог бы войти и «Российский Жилблаз» В.Т. Нарежного. Нравоописание, к которому всегда тяготел писатель, генетически восходило к законченным, взятым словно бы «без всяких культурных покрытий» (В.О. Ключевский) образам публицистики и художественной прозы конца XVIII — начала XIX вв. Не противоречила подобному представлению о способе отображения реальности и рано развившаяся другая его «страсть» — «страсть» к театру. В костромской гимназии Писемский успешно участвовал в любительских спектаклях, исполняя, в основном, комические роли. Но особенно он отличился в студенческие годы и по окончании курса в Московском университете, где с 1840 по 1844 г. обучался на физико-математическом отделении философского факультета и одновременно слушал лекции С.П. Шевырева; изучал французских классиков и зачитывался популярными тогда в широкой публике романами В. Гюго и Ж. Санд.

Тогда же пробудился интерес Писемского к театру и, в особенности, к театру, созданному Гоголем. Этот интерес был связан с его пониманием «средств», которые с равным правом могут быть применены и в прозе, и в драматическом искусстве. С точки зрения художника, впоследствии написавшего ряд пьес, среди которых и прославленная «Горькая судьбина» (1859), театр предоставляет героям недоступные для них в других литературных жанрах возможности самораскрытия. Писатель отверг «психологический анализ», к которому обратилась литература после художественных открытий раннего Достоевского и в преддверии опытов Толстого. То, в чем его с раздражением упрекала критика после первых произведений, в которых вполне проявились черты его собственной, демонстративно «антипсихологической» манеры («Г. Писемский владеет даром выставлять внешний комизм: в этом его несомненное отличительное свойство ... внутренняя сторона комического или не интересует его, или недоступна ему», — писали «Отечественные записки» в 1852 г.), в действительности было выражением принципиальной для писателя установки на «зрительную» публику. «...Читающей с верным чутьем публики у нас нет, — писал он А.Н. Майкову 8 мая 1854 г., — а если и есть публика, так только зрительная, театральная, и та потому только существует более справедливою в своих суждениях, что ей растолковывает писателя игрой своей актер». Блестящий успех Писемского в «Женитьбе» Гоголя (он играл Подколесина) запомнился Москве «высокой сценической игрой» (И.Ф. Горбунов). Писемский как будто опробовал на сцене ту

художественную манеру, которая вскоре выделит его из ряда писателей уже как прозаика, повествователя.

Расчет на понимание «публики» проявился и в прозе — прежде всего, в отказе от всего предвзятого, ходульного, наигранного, «напряженного». К роману писатель впоследствии предъявил те же требования, что и к сценическому искусству, к актерской игре. Его Рымов в рассказе «Комик» (1851), поразивший погрязшее в театральной и иной рутине общество «небольшого уездного города» подлинным сценическим талантом в роли Подколесина, внутренне сопротивляется тому, что проповедуют его столпы: «Что это такое: где я был? Точно сумасшедший дом ... что такое говорил этот господин: классическая комедия, Мольер не классик ... единство содержания ... “Женитьба” — фарс, черт знает что такое! Столпотворение какое-то вавилонское!..»

Писемский сблизился с идейно и художественно прогрессивными стремлениями «натуральной школы», всей душой сочувствуя «направлению» Гоголя и Белинского. «За нынешней литературой останется большая заслуга: прежде риторически лгали, а нынче без риторики начинают понемногу говорить правду», — выражает авторскую точку зрения главный герой лучшего из романов Писемского «Тысяча душ» (1853—1858) Яков Калинович. Героиня романа Настенька, живя в провинциальном Энске, читает «Отечественные записки», а ее старик-отец, чиновник в отставке, замечает: «Горячая и умная голова этот господин критик Белинский!».

Первым своим произведением (о нем пойдет речь ниже) Писемский во многих отношениях вписывается в «натуральную школу» (выбор сюжета о загубленной «нежной душе», установка на нравоописание, связанное с изображением грубого провинциального быта, сатирические приемы, восходящие к Гоголю и т. д.). Однако в нем уже ясно проявились и те признаки изобразительной манеры, которые предопределили собственный, самобытный путь в литературе. Его начало относится к середине 40-х годов.

«ВИНОВАТА ЛИ ОНА?» НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ДЕБЮТ. «БОЯРЩИНА»

Служба сначала в Костромской, а затем в Московской палате государственных имуществ в 1846—1847 годы, явившись следствием тяжелых материальных обстоятельств, стала для Писемского (как, примерно, в те же годы для А.Н. Островского) той «питающей» средой, которая помогла ему найти фактический материал для своих произведений. Первая повесть

«Виновата ли она?» (1846) пафосом и тематикой мало чем отличается от типичных для нового «направления» сочинений (примечательна перекличка в названии с романом А.И. Герцена «Кто виноват?»). «Женский вопрос», который поднимался на щит в 30—40-е годы, нередко раскрываясь в сентиментально-романтическом ключе (повести М.П. Погодина, И.И. Панаева, И.А. Гончарова, В.А. Соллогуба, Е.А. Ган, Н.А. Некрасова и др.), нашел у Писемского выражение в сюжете мелодраматического свойства: нежная красавица с чувствительным сердцем, генеральская дочь Анна Павловна, выданная замуж по расчету, чахнет с мужем, бывшим полковым командиром Задор-Мановским, который, поселившись в семейной усадьбе, делает ее постоянной жертвой своей «свирепой запальчивости». Романтические отношения к «мечтательному другу» молодости Эльчанинову заканчиваются для героини проклятием мужа и позорным изгнанием из дома. Но и соединение с возлюбленным не приносит ей счастья: презрение общества, нужда и легкомыслие Эльчанинова, посягательство на ее честь со стороны мнимого друга семьи, сластолюбивого графа Сапеги, безвременно сводят ее в могилу.

Повесть, не пропущенная цензурой в годы «мрачного семилетия» и опубликованная лишь в 1858 г., прошла почти не замеченной — настолько далеки уже от русского общества были вопросы «жорж-зандизма» и настолько малооригинальной представлялась эта повесть на фоне многочисленных произведений о «жертвах» обстоятельств, «заеденных средой». Однако этот несостоявшийся дебют Писемского (сделавший его словно бы «бездебютным» писателем) во всем остальном вполне соответствовал той художественной индивидуальности, которая уже проявилась в сочинениях, увидевших свет прежде этой повести. «Гоголевское» начало сказалось здесь в особой, «юмористической» точке зрения на обитателей «небольшой волости» некоего уезда, где разыгралась эта драма. В печати повесть появилась под заглавием **«Боярщина»** (по названию волости), что более соответствовало ее объективной содержательности. Боярщина, которая, подобно «Растеряевой улице» в позднейших очерках Г. Успенского, выступает центральным героем повести, важна именно в своей целокупности, без различия так называемых «главных» и «второстепенных» лиц. «Романтическое приключение», оставившее по себе предание, в мире Уситковых, Симановских, провинциальных львиц (Клеопатра Николаевна) и приживальщиков (племянник графа Иван Александрович) находит себе отнюдь не «романтический» эквивалент. Две «правды» существуют в соположении, как объективная данность, в которой нет и не может быть однознач-

ности, сколь бы «стереотипной» ни представлялась ситуация, составившая сюжет. Первая «правда»: «...г. Мановский, в продолжение нескольких лет до того мучил и тиранил свою жену, женщину весьма милую и образованную, что та вынуждена была бежать от него...»; вторая: «...Анна Павловна еще до замужества вела себя двусмысленно — причина, по которой Мановский дурно жил с женою. Граф, знавший ее по Петербургу и, может быть, уже бывший с нею в некоторых сношениях, приехав в деревню, захотел возобновить с нею прошедшее...» и т. д.

Изображение героев как «цельных» личностей (о Задор-Мановском, например, сказано: «Упрямый и злой по природе, он был в то же время честолюбив и жаден») и в этом, раннем опыте не исключает в них прямо противоположных свойств: слабый и ветреный Эльчанинов — нечто среднее между Хлестаковым и Рудиным — совершает подлость по склонности к «искренней лжи», которая была воспитана в нем эпохой «драпирующегося фразерства» (Д.И. Писарев); богач Сапега, при всей своей порочности, способен к разумным суждениям, а иногда к раскаянию и благородству; Задор-Мановский после смерти жены чувствует к ней едва ли не нежность и т. п.

Появляется в повести и герой, тип которого здесь и в других произведениях Писемский будет выводить с неизменной симпатией. Это человек, в котором суть и выражение ее, внутреннее и внешнее, не образуют даже малейшего зазора. Дворянин-бедняк Савелий как художественный образ кажется навеянным фольклором и исполненным в духе «суздальской живописи» (А.А. Григорьев): «Он с трудом умел читать, нигде не служил, но, несмотря на бедность, на отсутствие всякого образования, он был честный, добрый и умный малый. Он никогда и никому не жаловался на свою участь и никогда не позволял себе, подобно другим бедным дворянам, просить помощи у богатых. Он неусыпно пахал, с помощью одного крепостного мужика, свою землю и, таким образом, имел кусок хлеба. Кроме того, он очень был искусен в разных ремеслах...». Печать истинного трагизма лежит на судьбе Савелия. После смерти тайно любимой им Анны Павловны он уходит в новый и далекий мир — куда-то на Кавказ, «на службу», но сохраняет здоровье — как физическое, так и душевное. Повесть заканчивается относящейся к его уходу кокетливой репликой предводительши, к которой примешивается горечь авторской

иронии: «Пешком? Ах, бедненький, ему, верно, не на что было ехать».

НАРАСТАНИЕ ТРАГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСЕМСКОГО

Подлинный идеализм, не требующий показного проявления и не только не признанный, но даже не замеченный обществом, — впоследствии разовьется в трагедию безысходности в рассказе **«Старческий грех. Совершенно романическое приключение»** (1861). Герой, подобный Савелию, но уже в качестве главного лица, повесится, осознав, что предмет его любви и доверия — Эмилия Бжестовская — порочная женщина: «Кладу сам на себя руки, не столько ради страха суда гражданского, сколько ради обманутой моей любви». Сочетание идеализма, «детской» чистоты, огромной внутренней силы с покорностью судьбе бедняка и смирением перед «житейской болотиной» концентрируется в таких героях и словно бы застывает в них — до времени, пока какое-либо роковое обстоятельство ни произведет в их участи коренной переворот.

Писемский сосредоточивает в одном лице те глубочайшие контрасты, которым нельзя найти объяснения и которые уже сами по себе ведут к трагедии: «Протестант почти против всего, но во имя какого знамени, и сам того хорошенько не знал. Вольнодумец в отношении религии на словах, он в то же время перед каждым экзаменом бегал к местной чудотворной иконе в собор и молился там усерднейшим образом. Ненавидя до глубины души всякий начальствующий авторитет, ... вряд ли бы сам удержался, если бы только случай выпал, обнаружить грубейший произвол». Но при всем том провинциальный чиновник Иосаф Ферапонтов — чистый человек, не «преступник», чего нельзя сказать о людях, посторонних всему живому, равнодушно воспринимающих жизнь и смерть. Рассказ заканчивается нехарактерным для Писемского приговором обществу этих людей: «Мне, признаться, сделалось не на шутку страшно даже за самого себя... Жить в таком обществе, где Ферапонтовы являются преступниками, Бжестовские людьми правыми и судьи вроде полицмейстера, чтобы жить

в этом обществе, как хотите, надобно иметь большой запас храбрости!»

Идеализм, таким образом, приравнивается к «живой душе», а она заключена нередко и в самой грубой оболочке — например, в выгнанном отовсюду, безнадежно спившемся чиновнике Рымове, который, согласно гоголевской традиции, «был такое незначительное в городе лицо, что о нем никто и нигде не говорил...» (**«Комик»**). Талант делает его человеком в гораздо большей степени, чем то свойственно окружающим — тем, кто распоряжается его талантом и судьбой. Но искра идеальности в Рымове отнюдь не означает для автора необходимости сентиментально приподнять, идеализировать «маленького человека». Рымов — носитель тех же чудовищных противоречий, которыми переполнена вся русская действительность: аплодируя искусству «комика», законодатели общественного мнения прямо третируют его как человека, как бедного чиновника. «Иронией самой действительности» (В.Г. Белинский) пронизан вывод бездарного богача-мецената Аполлоса Дилетаева после блестящего выступления Рымова в спектакле и вызывающе «безобразного» поведения после него: «...как человек, он будет наказан, а как актеру, пошлем ему вазу, — решил хозяин и тотчас же велел нести вазу с деньгами Рымову».

Сложное впечатление не то «пророчества», не то «сатиры», причудливо сведенных автором, оставляет повесть **«Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти»**, над которой писатель работал во второй половине 40-х — начале 50-х годов. Своего рода «безгеройность», безыдеальность доведены здесь до наиболее наглядной степени, закономерной, по мнению А.А. Григорьева, как следствие «чистого реализма» автора, «полнейшего и спокойнейшего реализма содержания». Освещение героев перестает подчиняться литературным канонам: «физиология» сосуществует с романом, жанр нравоописательного очерка совмещается с жанром повести. Показательно, что главное действующее лицо — разорившийся помещик Хозаров — представлен поначалу в числе второстепенных лиц, составляющих «фон»; каждое из них, однако, имеет свою колоритную «физиономию» в качестве обитателя номеров «девицы Замшевой». То, что критика приписывала особой тенденции, проводимой автором: он «не смешает жизни призрачной с жизнью действительною» (А.В. Дружинин),

вероятнее всего, было противостоянием *любой* тенденции: правда жизни как раз заключалась в том, что «призрачные» и «действительные» проявления ее стали неразличимыми даже для их носителей. В Хозарове невозможно разграничить «фразу» и проблески настоящего чувства; то же можно сказать и о Мари: едва не умерев от любви к нему, она, став против воли матери женой Хозарова, легко бросается в объятия поклонника (также извлеченного из «фона» — «один из числа трех офицеров»), поскольку смутно чувствует бессмысленность жизни в браке, значения которого она не знала и не чувствовала.

Характерно, что «эмансипированная» женщина, Мамилова, покровительствующая влюбленным, ведет все время будто бы двойную жизнь, «играя» сама с собой: выдумав идеальные отношения, с позиций которых ее муж-богач оказывается презренным человеком, она, в итоге, ищет помощи именно у мужа: он увезет ее «от света, дальше от людей: ни в нем, ни между ними нет ни дружбы, ни любви!..» Погоня героев за богатством, любовью, «мещанским счастьем» и иными общепризнанными благами оканчивается ничем. По сути дела, «призрачны» не только «страсть», но и «расчет»: нечаянная оговорка рецензентов «Отечественных записок» в этом смысле знаменательна — «Брак по страсти» А.Д. Галахов и П.Н. Кудрявцев переименовали в «Брак по расчету»!

«ТЮФЯК!»

Славу Писемскому принесла повесть «Тюфяк» (1851), в которой, кроме характерных для писателя черт, было и то, что позволило критике позднее увидеть в Павле Бешметеве предтечу «могущественного типа» Обломова (А.В. Дружинин). Симпатия автора к герою очевидна и основана на том же, созвучном ему «идеализме», которому причастны «кряжистые» натуры, по меткому слову А.А. Григорьева. Бешметев, несомненно, родствен и Савелию из «Боярщины», и Иосафу из «Старческого греха»: у него такие же «медвежьи» ухватки при телесной неказистости («среднего роста, но широкий в плечах, с впалою грудью и с большими руками, он подлинно был... очень дурно сложен и даже неуклюж»), но при этом

в «широком бледном и неправильном лице» — те же «оттенки мысли и чувств, которые в иных лицах не дают себя заметить при первом взгляде». Бешметев отличается от представителей своего «типа» тем, что не так задавлен нуждой, не ощущает все «поползновения» своей души («повыше уровня обыденной жизни») придавленными «вечнодвижущимся канцелярским жерновом...» («Старческий грех»). В том-то и дело, что он более свободен, обеспечен, образован (пять лет проучился в Московском университете), но при этом не в состоянии нравственно переработать то, что составляет его достоинство, его законное и естественное достояние.

Но не меньше, чем Обломова, Бешметев напоминает толстовского Пьера эпохи моральной зависимости не столько от мнений общества, сколько от внутреннего самоощущения, которое не позволяло ему вполне доверять себе — природному голосу, ясно указывающему, что «хорошо», что «дурно». Идеализм при недостаточной духовной развитости, отсутствии органических основ ведет к поступкам, предопределяющим трагедию судьбы. В мечтах Павел прожил жизнь, исполненную красоты и гармонии, целеустремленности и правильного понимания ее значения и смысла. В действительности он не сделал ничего, чтобы, в согласии с идеалом, стать «профессором», объясниться с любимой женщиной о том, любит ли она его, стремится ли в союзе с ним к семейному счастью.

Самовольное отождествление мечтательной «риторики» с реальной жизненной содержательностью оборачивается тем, что обе данности обесценивают друг друга, а Павел предстает человеком, всегда находящимся в состоянии нравственной потерянности, смятенности, опустошенности. Он то рвется в Москву, где, по его понятиям, должен сдать «экзамен на магистра»; то бросается к «больной матери» (ситуация, отчасти пародирующая сентиментально-романтический стереотип), требующей, даже в полубезумии, постоянного присутствия сына как подтверждения исполнения сыновьего долга.

Кульминацией раскрытия героя в этом плане (из нее, «как из основной идеи, развиваются все события, все подробности, одним словом вся обстановка произведения», — отмечал А.Н. Островский) становится сцена у одра действительно умирающей матери и подлинное горе Павла, который искренне чувствует и проявляет к ней свою любовь. Но эти переживания «стушевываются» перед натиском чувственных,

примитивно-вульгарных настояний жены (подобно Элен в «Войне и мире», Юлия была «не женщина, а античная статуя»), требующей не отменять поездки на бал, к которому готовилось платье, ожидающей от ненавистного дурака-мужа безусловного рабства как награды за то, что ему ее отдали. «Неопытный, доверчивый» Павел не в силах справиться с противоречием между «нравственным инстинктом», подсказывающим правильное решение, и ложно-идеальным представлением об отношении к жене, которой он, к тому же, приписывает не свойственные ей, лишенной «правильного воспитания», глубокие чувства: «Павел был точно помешанный...». Вынужденное подчинение жене заканчивается, однако, стихийным, «диким» бунтом — не столько против нее, сколько против себя и собственной жизненной позиции. Однако жертвой бунта становится все-таки жена, тем самым лишая поведение Бешметева нравственной правомерности и столь почитаемой им справедливости.

Искренне сочувствующий своему герою автор отнюдь не исключает многозначного толкования слова «тюфяк», в том числе и такого, которое дает применительно к нему малограмотная женщина, «насквозь» житейская тетка Павла Перепетуя Петровна. В созданном ею портрете Бешметова сатира, действительно, рождается из самого «содержания: «...он не картежник, не мот какой-нибудь, не пьяница — этого ничего нет; да ученья-то в нем как-то не видно, а уж его ли, кажется, не учили? ... ну вот хоть и теперь, беспрестанно все читает, да только толку-то не видать: ни этакого, знаете, обращения, ловкости этакой в обществе, как у других молодых людей, или этаких умных, солидных разговоров — ничего нет! Леность непомерная, моциону никакого не имеет: целые дни сидит да лежит ... тюфяк, совершенный тюфяк!».

Немаловажно и то, что это первое «узнавание» Павла в повести. Оно определяет все дальнейшие, возможные суждения о нем.

Писемский говорит не об одном несчастном человеке, а об общем, словно бы фатальном несчастье всех — «не выделавших» себя до конца, по слову А.Н. Островского, томящихся в надоевшей роли «льва» (Бахтиаров) или заведомо несчастливом браке (сестра Павла, Лиза). В особенности же тяжело герою и его жене: «Сколько оба они страдали, я не в состоянии описать. Оба худели и бледнели с каждым днем, а Павел,

добрый мой Павел, решительно сделался мизантропом». Автор подводит к выводу, что однозначных оценок героев и их поступков быть не может. Поэтому эпиграф к повести прочитывается одновременно как сатирический и как исполненный едва ли не библейского пророчества, перекликающийся со знаменитым «Мне отмщение, и Аз воздам» в «Анне Карениной»: «Семейные дела судить очень трудно, и даже невозможно! Местная поговорка».

«...ТАК СОЧИНИ И ПРО МЕНЯ КНИГУ...»

В **«Очерках из крестьянского быта» («Питерщик» «Леший. Рассказ исправника», «Плотничья артель»)** обстоятельства, развращающие человека при крепостном праве, несомненно, играют в судьбах героев из крестьян решающую роль. И все же главная мера ответственности переносится на самого человека, на силу народного характера, который скажется и в счастье, и в несчастье. «Питерщик» Клементий Матвеич, например, уверен, что и крепостной «человеком выходит»: «портной, сапожник и гравировщик, — у нас считается на что есть хуже всех..., а и по этому делу выходят в люди». История «питерца» — «длинная, опечатать ее стоит» — включает в себя и «большие дела», и обычные в крестьянской жизни невзгоды: случайную женитьбу на «бабе необрядной», больную старуху-мать, «окаянное вино», а также «свою глупость», после которой он возвратился в деревню со стыдом и страхом, потеряв все, что нажил в Питере, из-за несчастной любви. Но качества, особенно дорогие писателю в народе, помогли «питерщику» вновь «выйти в люди»: «Даже в самом разуме его было что-то широкое, размашистое, а в этом мудром опознании своих поступков сколько высказалось у него здравого смысла, который не дал ему пасть окончательно и который, вероятно, поддержит его на дальнейшее время».

Не «пала окончательно» и Марфуша, героиня второго очерка, которую будто бы по лесам таскал «леший». Преступный поступок управителя, Егора Парменыча, который обманом и насилием склонил крепостную девушку к нечистой любви, по ее внутреннему ощущению не уменьшает ни ее вины за соучастие в гнусном деянии, ни горького стыда перед народом:

«Такая дикая теперь девка стала, слова с народом не промолвит. Все богомольствует...».

В самом трагическом рассказе цикла «Плотничья артель» история крестьянина вновь составляет все содержание и интерес произведения. Автор является в собственном облике и удостаивается чести не только выслушать полное драматизма повествование талантливого плотника Петра Алексеича о своей судьбе, но и в каком-то смысле выступить связующим звеном между малограмотным мужиком и «образованным» миром: «— Правда ли ... что ты книги печатные про мужиков сочиняешь? — прибавил он приостановясь. — Сочиняю, — отвечал я. — Ой ли? — воскликнул Петр... Коли так, братец, так сочини про меня книгу...». Конец истории Петра «сочиняет» сама жизнь: Петр убивает «подлую натуришку», Пузича — мужика из той же «плотничьей артели». Борьба с горемычной судьбой не всегда заканчивается победой над обстоятельствами и над злом в своей душе — поэтому как благополучные, так и печальные развязки не могут быть предсказаны заранее.

К такому выводу ведут «Очерки крестьянского быта», не похожие ни на тургеневские «Записки охотника», ни на крестьянские повести Д.В. Григоровича. При сходстве тематики и форм рассказывания они являют особый угол зрения на народ, исполненный суровой любви к нему и самого глубокого и полного, возвысившегося до «летописного», воззрения на его значение.

Старое и новое — как этическая проблема — объединяет произведения писателя из жизни «верхов» и «низов», причем, даже в таких обличающих «век минувший» сочинениях, как «Старая барыня» (1857), новому не отдается абсолютного предпочтения перед старым. В целостном, «эпическом» виде то и другое представлено в романе середины 50-х годов **«Тысяча душ»**.

«РЫЦАРИ И ТОРГАШИ»

Как и в других произведениях, в этом, центральном своем романе, Писемский лишь в определенной степени отдает дань времени. Начав писать на заре либеральной эпохи и уже выпустив трехтомник «Повестей и рассказов» (1853), писатель задумал сочинение гоголевского размаха, учитывая при этом

опыт не только первого, но и второго тома «Мертвых душ». Главный герой романа Яков Калинович выражает авторскую точку зрения, когда, заглядывая в будущее, предрекает и свою судьбу: «Гоголь ... покуда с приличною ему силою является только как сатирик, а потому раскрывает одну сторону русской жизни, и раскроет ли ее вполне ... и проведет ли славянскую деву и доблестного мужа — это еще сомнительно».

Роман, по сути, и воссоздает гоголевскую Россию, но с явленным уже героем иного, нового содержания. Из этой встречи «доблестного мужа» с косным бытом не получается, однако, конфликта, подобного тому, который выведен Грибоедовым в «Горе от ума»: так, честный чиновник Экзархатов, не очень уверенно перефразирующий слова Чацкого: «Я... сколько себя понимаю, служу не лицам, а делу», — лишен уже высокого ореола героизма и смешон как представитель наивного и беспочвенного «донкихотства». С другой стороны, Калинович с его претензией быть «положительным» лицом романа («Их много, а я один...») и как бы намеревающийся выступить в функции гоголевского «смеха» и даже интонационно воссоздающий речь Автора в «Театральном разъезде...»: «Про меня тысячи языков говорят, что я человек сухой, тиран, злодей; но отчего же никто не хочет во мне заметить хоть одной хорошей человеческой черты...», — оказывается на поверку далеко не тем, чем мнит себя. Его утверждения: «...я никогда не был подлецом и никогда ни пред кем не сгибал головы», — являются полуправдой-полувымыслом; причем, то и другое настолько проникают друг в друга, что создается созвучное уже чеховской поэтике ощущение не имеющей завершения «человеческой комедии»: «Никто не знает настоящей правды...» (А.П. Чехов, «Дуэль»).

Биографический фон романа: время от времени возобновляемая из-за денег служба, охлаждение к «Москвитянину», где печатались его первые произведения, сближение с кругом «Современника», жизнь в усадьбе Раменье, а в 1854 г. — переезд в Петербург — наполнили роман Писемского живыми веяниями предреформенной эпохи.

Вопрос о «герое времени» не только символизировал новое, но и всей предысторией был связан с прошлым. Не случайно поэтому в изображении среды чиновников Энска с вошедшим в нее Калиновичем так много «гоголевского» (открытые и скрытые цитаты, перифразы, реминисценции): «Ну вот мы

и в параде. Что ж? Народ хоть куда!.. Напрасно только вы, Владимир Антипыч, не подстриглись: больно у вас волосы торчат!»; «Видимо, что это был для моего героя один из жизненных щелчков, которые ... делают потом человека *тряпкою, дрянью*...» (курсив автора); «...и, пришедши в правление, рассказал, как председатель прижимал руку к сердцу, возводил глаза к небу и уверял совершенно тоном гоголевского городничего, что он сделал это “по неопытности, по одной только неопытности”...».

«Печоринство» Калиновича также составляет социальный и культурный пласт, из которого выстраивается образ: его «исповедь» перед семейством «простых» людей патриархального склада, Годневыми, воспроизводит отраженный облик лермонтовского героя в годы «мрачного семилетия»: «Даже из детства, о котором, я думаю, у всех остаются приятные и светлые воспоминания, я вынес только самые грустные, самые тяжелые впечатления... Мной ... обыкновенно располагали, как вещью ... за какой-нибудь полтинник должен был я бегать на уроки с одного конца Москвы на другой...».

Но унаследованное от прошлого — в различных неоднородных его проявлениях — проходит поверку новым временем: печоринское «подавленное обстоятельствами» честолюбие и чичиковское приспособленчество к обстоятельствам, породненное с «подлостью», соединяются, чтобы морально окончательно унизить и изувечить человека. Всепроникающим оказывается дух практицизма, о котором не раз говорит «от себя» автор, вставляя в текст публицистические и ораторские отступления: «Автор дошел до твердого убеждения, что для нас, детей нынешнего века, слава ... любовь ... мировые идеи ... бессмертие — ничто перед комфортом»; «...прежние барышни страдали от любви; нынешние от того, что у папеньки денег мало...»; браки превратились в «полуторговые сделки», что доказывает женитьба честолюбца-бедняка Калиновича на аристократке Полине, владелице «тысячи душ». Вывод автора неутешителен: «...рыцари переродились в торгашей, арены заменились биржами!».

Дух практицизма искушает Калиновича в облике князя Ивана — «демона-соблазнителя», склоняющего героя «продать себя» в обмен на удовлетворение самолюбия и прихотей богача. Не чужда практицизму — особенно поначалу — и героиня романа, «очень умненькая, добрая», но еще более

«самолюбивая» Настенька, которая больше сочувствует Калиновичу с его «эгоизмом», чем отцу с его «сладенькой миротворностью».

Но и Годневы, и Калинович потому и ненавидимы губернским обществом, что, независимо от исходных начал своих воззрений, от того, какая эпоха (Державина или Гоголя) воспитала в них понятие о чести, объединяются верой в нравственный идеал, в то, что «гораздо честнее отстаивать слабых, чем хвалить сильных».

При этом «настоящей правды» нет и в том воззрении на общество, которое свойственно старику Годневу, четверть века беспорочно прослужившему смотрителем училища: всюду он видит «простосердечие, добродушие и дружелюбие». Не вся «правда» заключена и в противостоящих таким иллюзиям «ожесточенных» обличениях Калиновича: он везде открывает «ненависть, злобу и зависть». Истина, как всегда у Писемского, — вне этих крайностей, в нравственном уроке, который дает Калиновичу Настенька: «...у меня ужасный отрицательный взгляд был на божий мир; но ... я поняла, что в каждом человеке есть искра божья, искра любви, и перестала не любить и презирать людей».

Несчастье Калиновича в том, что, по-печорински презирая блага, составляющие счастье властьимущих, он по-чичиковски служит им, чтобы достичь тех же презренных благ. Они нужны лишь для того, для чего «большому кораблю» необходимо «большое плаванье» — как дань, которую должно взять со «среды»: «...что выдвигается вперед: труд ли почтенный, дарование ли блестящее, ум ли большой? Ничуть не бывало! Какая-нибудь выгодная наружность, случайность породы или, наконец, деньги. Я избрал последнее: отвратительнейшим образом продал себя в женитьбе и сделался миллионером. Тогда сразу горизонт прояснился и дорога всюду открылась... Я искал и желал одного: чтоб сделать пользу и добро другим; за что же, скажите вы мне, преследует меня общественное мнение?»

В четвертой, заключительной части романа сокрушительные — и справедливые! — разоблачения нового губернатора Энска Калиновича, уличившего всех чиновников в систематических и безобразных злоупотреблениях, вполне выражают его «нравственную ненависть». Последовавшая затем отставка «с преданием суду» воспринимается как вопиющее беззаконие,

как горький упрек «либеральной» эпохе Александра Второго. Однако главное в романе — не «общественное мнение» и наказание им «зарвавшегося» честолюбца». Главное — крах рассудочной «арифметики» Калиновича, отчасти предвосхищающей «казуистику» Раскольникова. В логике рассуждений героя по поводу ценности людей и их поступков: «Он делал зло тысячам, так им одним и его семьей можно пожертвовать для общей пользы»; «И неужели они не знают, что в жизни, для того чтоб сделать хоть одно какое-нибудь доброе дело, надобно совершить прежде тысячу подлостей?» — заключена «ужасная ложь» (Ф.М. Достоевский), которая объективно оказывается равнозначной цинизму князя, развивающего теорию о «двух разрядах» людей.

Истину высказывают Настенька и неоднозначно представленный в романе сибарит Белавин: «Зло надобно преследовать, а добро все-таки любить», «все истинно великое и доброе, нужное для человека, подсказывалось синтетическим путем».

Смирение удалившегося от дел Калиновича перед судьбой не разрешает «нравственной запутанности», а его на много лет запоздавшее соединение с Настенькой не ведет к настоящему счастью. «Беспощадный» реализм Писемского снимает традиционность развязки, которую «старые повествователи» видели в «мирной пристани тихого семейного счастия». Идиллия — не для таких энергичных, нравственно сильных людей, как Калинович и Настенька. Брак, как «полнота счастья в ограничении»[1], приравнивается к исполнению долга перед собой и друг другом. Для деятельности же, для жизненной активности оба они не годятся — и потому в их соединении много печальной обреченности на еще памятную обоим, но уже отжившую любовь. Герои словно приговорены к обывательской жизни «статского советника и статской советницы», перспективой которой завершается роман «Тысяча душ». Финал жизни «человека, лишенного поступков», Павла Бешметева (если применить к нему определение, позднее данное М.Е. Салтыковым-Щедриным своему герою) и «беспокойного человека» Якова Калиновича уравнивает их в общежизненном итоге, делая одинаково не состоявшимися, не «выделавшими» своей судьбы.

---

[1] *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики: Пер. с нем. / Вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал.В. Михайлова. М., 1981. С. 265.

«ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА» (1859)

Словно следуя программе одного из бывших университетских друзей Калиновича, передового журналиста Зыкова, умершего в чахотке: «У нас в жизни простолюдинов и в жизни среднего сословия драма клокочет ... протест правильный, законный...», — Писемский обратился к драме из народного быта в пьесе **«Горькая судьбина»** (1859), разделившей с «Грозой» А.Н. Островского первую Уваровскую премию. И здесь нет «настоящей правды» ни на одной стороне, хотя явное сочувствие автора все-таки отдано крестьянину. Сложность коллизии в том, что жена мужика-«питерщика» Анания Яковлева Лизавета отдала свою любовь помещику не по принуждению, а по велению чувства. Барин Чеглов-Соковин не только не отказывается от обольщенной им крестьянки, но готов всегда быть рядом с ней без всяких сверхкорыстных видов, сознавая свою нравственную вину и не упрощая ситуации по меркам, принятым в его среде. Если на стороне влюбленных сила страсти, скрепленной рождением ребенка, то на стороне Анания — исконные нравственные устои, основанные на христианских заповедях: «Бог соединил, человек разве разлучает? Кто ж может сделать то?» Безумный поступок Анания — убийство младенца — является реакцией на принуждение властей и «мира» («окаянный, дикий народ») отдать жену и ребенка барину, приняв за них выкуп. Гордо звучат слова крестьянина, обращенные к посрамленному господину: «Я хотя, сударь, и простой мужик, как вы, может, меня понимаете, однако же чести моей не продавал...»

В финале драмы Ананий принимает «грех» на себя одного. Тем самым писатель разрешает конфликт в нравственно-христианском духе (Лизавета сознает себя «грешницей», «мир» прощает Ананию его вину). Даже если предположить, что такой финал был навеян беседой писателя с актером А.Е. Мартыновым, на что указывает П.В. Анненков, а также цензурными запретами (первая постановка пьесы состоялась лишь в 1863 г.), он более отвечает общей идее сочинения, чем первоначальный замысел Писемского: «По моему плану Ананий должен сделаться атаманом разбойничьей шайки и, явившись в деревню, убить бурмистра».

АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН

Иосаф в «Старческом грехе» высказывает задушевную мысль автора: «...свойство жизни вовсе не таково, чтобы она непременно должна быть гадка, а что, напротив, тут очень многое зависит от заведенного порядка». Ананий в качестве разбойника, как и любой другой «протестант», нарушитель эпического хода жизни, в глазах Писемского, не может нравственно победить — этике писателя одинаково чужды «невежество», «детский романтизм» и «цветки нашего нигилизма», которым противопоставлены начала моральные, а не общественно-политические. Сатира на «протестантов» присутствовала уже в «Тысяче душ», но особенно острой она стала в романе **«Взбаламученное море»** (1863), в общественном мнении надолго исключившем Писемского из разряда «передовых писателей».

Резкая критика николаевской эпохи соединилась с обличением «нигилизма», обусловив общий вывод романа: в нем «тщательно собрана вся ... ложь» современной России. Одновременно появляются фельетоны Писемского, направленные против демократического движения эпохи от некоего лица, надевающего сатирические маски «статского советника Салатушки» и «старой фельетонной клячи Никиты Безрылова». Писемский был преисполнен скепсиса относительно «шарлатанских» методов демократов-«детей», «фанфаронство» которых не только не спасет Россию, но еще более усугубит ее положение в эпоху кризиса. Окарикатуренные портреты «кумиров» молодого поколения — А.И. Герцена, Н.П. Огарева, Н.Г. Чернышевского — поставили «Взбаламученное море» в общий ряд с антинигилистическими романами Н.С. Лескова, В.П. Клюшникова и др. «Современник», «Искра» и менее радикальные издания, не задумываясь, обвинили писателя в обскурантизме, «балаганном глумлении», «тупой вражде к некоторым утешительным явлениям русской жизни».

Произведения Писемского второй половины 60—70-х годов показывают, что к «новым людям» с течением времени он стал относиться более сдержанно и не столь нетерпимо. В лучшем из сочинений этого времени — романе **«В водовороте»** (1870—1871) — женщина нового типа, Елена Жиглинская, не только не подвергается осмеянию, но и поставлена выше

других героев по уму и характеру. Это, однако, не отменяет общего недоверия Писемского относительно результатов благородных усилий таких людей. По справедливому замечанию М.М. Гина, героиня обречена, потому что «каждый, кто идет против течения, будет раздавлен». Сила порядка вещей заключает в себе такую непреложную «правду», перед которой должна отступить «правда» «беспокойных людей». Вследствие этого «высокие идейные устремления героев постоянно заслонены, отодвинуты на второй план и, в конечном счете, подавляются обычными человеческими чувствами... и обычными жизненными обстоятельствами... Это и есть водоворот...». В сущности, только более наглядной стала изначальная позиция писателя: «бытовое и личное оказывается сильнее идейного и общего»[1].

Эту же мысль несет и его драматургия («Бывые соколы», «Самоуправцы», «Поручик Гладков», «Милославские и Нарышкины»), в которой обращение к истории было призвано еще более актуализировать больные вопросы современности.

Сочинения последнего десятилетия (пьесы «Подкопы» («Хищники»), «Ваал», «Финансовый гений», роман «Мещане» и другие) проникнуты антибуржуазным пафосом, обличая новых «героев времени» в их нравственном оскудении и противопоставляя им героя-«рыцаря».

Закономерно, что в последние годы Писемский обратился к масонской теме, посвятив ей большой роман **«Масоны»** (1880). Внутреннее совершенствование человека как идея, проводимая масонством, открывало ему в этом движении высокие духовные ценности, противостоящие началам «вольтерьянства», с присущим ему духом ниспровержения «основ» и бесполезным вольнодумством. Любимый герой писателя, масон Егор Марфин, словно подытоживает все то, что писатель стремился выразить своим многолетним творчеством: «...мы — люди, для которых душа человеческая и ее спасение дороже всего в мире, и для нас не суть важны ни правительства, ни границы стран, ни даже религии».

К «чистому реализму» Писемского можно относиться поразному, его имя недаром окружает полемический ореол.

---

[1] *Гин М.* А.Ф. Писемский и его роман «Тысяча душ» // Гин М. Литература и время: Исследования и статьи. Петрозаводск, 1969. С. 150.

Очевидно, творчество Писемского не может не вызывать полемики: объективное уравновешивание крайностей побуждает читателя «взрывать» его собственным субъективно-заинтересованным отношением, вырабатывая свой, индивидуально неповторимый взгляд на вещи. Вместе с тем, и сама эта субъективность также была предположена Писемским, давшим право каждому «вмешиваться» в заведенный порядок и производить в нем благотворные, жизненно важные преобразования.

Проблема Писемского, не утратившая живой содержательности, — наиболее убедительное подтверждение чеховского суждения о писателе: «Это большой, большой талант...».

Основные понятия

«Чистый реализм», беллетристика, юмор, сатира, физиологический очерк, комическое, роман, повесть, антинигилистическая тенденция, «лишний человек».

Вопросы и задания

1. Подготовьте сообщение «Критика об А.Ф. Писемском» (А.В. Дружинин, Н.Г. Чернышевский). Почему критики противоположных эстетических позиций оказываются единодушными в оценке произведений Писемского?
2. Как в эстетической позиции и стиле Писемского обнаруживает себя следование пушкинской и гоголевской традициям?
3. Как понимал Писемский назначение «юмора» и «сатиры», в чем отличие его позиции от воззрений других представителей гоголевского направления?
4. Как современники Писемского характеризовали самобытность его художественного таланта? Укладывается ли определение его художественного метода в понятие «чистый реализм»?
5. Какое влияние оказали на становление Писемского детские годы, проведенные в глухой российской провинции?
6. Какое место первая повесть Писемского «Боярщина» заняла в ряду произведений 1840—1850-х годов?
7. Дайте характеристику типа «цельного», нерефлектирующего героя в творчестве Писемского (Савелий в «Боярщине», Иосаф Ферапонтов в «Старческом грехе»).
8. На каком основании можно считать образ «лишнего человека» Бешметева в повести «Тюфяк» предтечей Обломова?

9. Почему роман «Тысяча душ» считается центральным произведением в творчестве Писемского? Проанализируйте образ Я. Калиновича как «героя времени».

10. Расскажите об антинигилистических произведениях Писемского последнего периода.

Литература

Аннинский Л.А. Три еретика. М., 1988.

Венгеров С.А. А.Ф. Писемский. СПб., 1884.

Видуэцкая И.П. А.Ф. Писемский // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997. С. 189—209.

Гин М. А. Ф. Писемский и его роман «Тысяча душ» // Его же. Литература и время: Исследования и статьи. Петрозаводск, 1969. С. 137—163.

Могилянский А.П. Писемский. Жизнь и творчество. Л., 1991.

ГЛАВА 2
П.И. МЕЛЬНИКОВ-ПЕЧЕРСКИЙ
1818—1883

Имя Павла Ивановича Мельникова (Андрея Печерского) вызывает различные, противоречивые суждения. Поверхностный писатель, интересный читателю только этнографическими сведениями, чиновник по вопросам раскола, подчас вызывавший негодование у русской публики или тонкий художник, глубокий знаток истории и русского старообрядчества. Андрей Печерский нарисовал в своих произведениях яркий, своеобразный мир русского купечества и увидел в героях то, что вывело купечество на культурную арену своего времени, позволило продолжить лучшие культурные традиции России: при условии определенного материального благополучия именно в рамках этого сословия реализовали свои творческие возможности люди, вышедшие из простого народа.

ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ. ПЕРВЫЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРУДЫ

Личность П.И. Мельникова действительно сложна и не поддается однозначной оценке. Одну из интереснейших и точных характеристик Мельникову дал современник писателя А.В. Никитенко в своем знаменитом «Дневнике», запечатлевшем целую эпоху русской жизни (1858—1865): «...человек умный и очень лукавый, как кажется. Он принадлежит к типу русских умных людей кулаков»[1]. Там же А.В. Никитенко нарисовал образ Мельникова — замечательного рассказчика: «...плутоватое личико выглядывало из-за густых рыжеватых бакенбард. Он выбрасывал из своего рта множество разных анекдотов и фраз, бойкого, но не совсем правдивого свойства», и признается — «меня очень занимали рассказы (П.И.) Мельникова (Печерского). Это настоящий тип русского плутоватого бывалого человека. Но его приятно слушать, хотя надобно слушать осторожно, потому что он не затрудняется прилгать и прихвастнуть»[2]. Жизненный опыт писателя был велик, поэтому произведения Мельникова о народе, о русской истории, о старообрядцах, о купечестве, о провинциальном обществе привлекают и сейчас.

---

[1] *Никитенко А.В.* Дневник. В 3-х томах. Т. 2. М., 1955. С. 60.

[2] Там же. С. 550—551, 512—513.

В 1834 г. будущий писатель поступил в Казанский университет на словесный факультет. После окончания университета Мельников был оставлен на факультете для подготовки к профессорству, но за слишком вольное поведение был отправлен в Пермь (в 1838 г.), где поступил на службу старшим учителем истории и статистики в гимназию. Время, проведенное в Перми, писатель посвятил не только преподаванию, но и изучению приуральского края, знакомился с бытом русского народа, по его собственным словам, «лежа у мужика на полатях». В 1839 г. впечатления от пребывания в пермском крае воплотились в «Дорожных записках», опубликованных в журнале «Отечественные записки». Через год, однако, он вернулся в Нижний Новгород и продолжал там учительствовать. Именно в Нижнем Новгороде Мельников начал заниматься преимущественно русской историей, он внимательно изучал издания Археографической комиссии, сблизился со знатоком русского раскола архиепископом Иаковом. В 1841 г. министр народного просвещения граф С.С. Уваров, узнав о его исторических занятиях, назначил Мельникова член-корреспондентом Археографической комиссии и поручил разобрать архивы присутственных мест и монастырей нижегородской губернии. В 1842 г. по именному высочайшему повелению поручено было сделать разыскания, не осталось ли потомков Козьмы Минина, так как явилось множество потомков, рассчитывающих на милость Государя, но не было доказательств их действительного родства. Отчет об этих разысканиях был опубликован Мельниковым в «Отечественных записках» за 1842 г. Прямых потомков Минина он отыскать не смог, так как единственный сын Кузьмы Минина, Нефед, умер бездетным, но Мельников обнаружил ряд новых фактов об эпохе 1612 г. и, в частности, установил, что полное имя героя было Кузьма Захарыч Минин-Сухорук («Москвитянин» 1850, № 21, 1852, № 6).

Особо следует сказать о редакторской деятельности Мельникова. С 1845 по 1850 г. он был редактором «Губернских ведомостей», издаваемых в Нижнем Новгороде, практически все статьи для этой газеты он писал сам, а газета выходила два раза в неделю. Из значительных статей писателя этого периода следует назвать такие, как «Иван Петрович Кулибин» (1845), «Нижегородская ярмарка» (1846), «Духов монастырь» (1848), «Описание города Княгигина» (1849) и т. д. Ему удалось привлечь к изданию «Губернских ведомостей» некоторых писателей, например, В.А. Сологуба, археолога архимандрита Макария.

НАЧАЛО ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Литературную деятельность П.И. Мельников начал еще в 1839 г., публикуя статьи в журналах «Отечественные записки», «Москвитянин» и в «Литературной газете» («Дорожные

записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь», «Нижний Новгород и Нижегородцы в Смутное время», «Солнечные затмения, виденные в России до XVII столетия» и др.). Сделал попытку Мельников приблизиться к беллетристике, опубликовав в «Литературной газете» две главы из повести «Елпидифор Перфильевич». Попытка эта оказалась неудачной, и позднее писатель признавался: «Никогда не прощу себе, что я напечатал такую гадость, если бы можно было, я бы собрал все листки «Литературной газеты», не только на Кубани, но и по всей Великой, Малой и Белой России и все бы их в печку».

В 1849 г. происходит знаменательное для Мельникова событие, которое заставило его вновь обратиться к художественной литературе — он знакомится с В.И. Далем, поселившемся в это время в Нижнем Новгороде. Даль посоветовал Мельникову взять псевдоним Андрей Печерский, так как писатель жил на Печерской улице в доме Андреева; под влиянием Даля Мельников отправил в «Москвитянин» свое новое произведение — повесть «Красильниковы». Первый успех вдохновил писателя, вскоре вышли новые повести и рассказы «Поярков», «Дедушка Поликарп», «Медвежий угол», «Бабушкины рассказы» и др. Эти произведения печатались в «Современнике», «Русском вестнике» в 1857—1858 годах и сделали имя Андрея Печерского одним из самых известных. Однако самую большую известность Мельникову-Печерскому принесла знаменитая дилогия «В лесах», «На горах», опубликованная в «Русском вестнике» в 1771—1875 годы (первая часть дилогии) и в 1875—1881 годы (вторая часть). Это произведение завершило литературную деятельность писателя.

ТЕМА РАСКОЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ

Особое место в жизни и творчестве Мельникова занимало изучение раскола, как «книжное», так и непосредственное наблюдение над жизнью раскольников, с которыми он сталкивался во время поездок по России. Долгое время (с 1847 г.) он был правительственным чиновником, занимавшимся проблемами раскола. Следует отметить, что чиновничья деятельность Мельникова протекала при двух императорах: Николае I, с его

жестоким отношением к раскольникам, и при Александре II, который либерально относился к ним. Поэтому как чиновник, исполняющий государственные поручения, Мельников, вероятно, и не был последователен. Однако следует более внимательно отнестись к суждениям Н.С. Лескова, который также выполнял государственные поручения, связанные с изучением проблем раскольников. «...я по части раскола, — писал Н.С. Лесков, — представлял собою по преимуществу человека той самой школы, которою "политиканы" называли "мельниковскою", но которую, по справедливости, можно бы назвать историческою, научною»[1]. В революционно-демократических кругах раскольников пытались представить как оппозицию к существующей власти. Суть взглядов Мельникова (как и Лескова) состояла в том, что «раскол не на политике висит, а на вере и привычке». «Мельникову, — замечает Лесков, — а после и мне поставили в вину, что мы писали иначе, и на нас тогда было ожесточенное гонение, которое долго было в большой моде, и к этому ополчению охотно приставали многие собственно никогда раскола не изучавшие... Словом, я нес одинаковое с Мельниковым отвержение, но у меня было и свое разногласие с Павлом Ивановичем: мне не нравилось и не казалось справедливым его обыкновение относиться к чувствам староверов слишком по-чепурински, как говорится — "с кондачка". Приведите себе на память Патапа Максимовича Чепурина (в "Лесах" и "На горах"), который "как начнет про скитское житье рассказывать, то так разговорится, что женский пол вон да вон". В мельниковском превосходном знании раскола была неприятная чиновничья насмешливость, и когда эта черта резко выступила в рассказе "Гриша", я возразил моему учителю в статейке, которая была напечатана, и Павел Иванович за нее на меня рассердился»[2].

Проблемы раскола, характера русского человека древлего благочестия лежат в основе дилогии Печерского «В лесах» и «На горах». Дилогия Мельникова, разворачивающаяся в 1840—1850 годах, создана в 1870 г., и это во многом определяет основные темы и проблемы книги, ее художественное своеобразие. Проблема семьи (как дворянской, так и купеческой, крестьянской), вернее разрушения семейных отношений,

---

[1] *Лесков Н.С.* Собр. соч. в 11 т. Т. 11. М., 1958. С. 37.

[2] Там же. С. 36—37.

становится центральной в русской литературе. Об этом свидетельствуют появления таких романов как «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Подросток» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Господа Головлевы» М.Е. Щедрина, «Захудалый род» Н.С. Лескова, и многое другое. В основу сюжета дилогии Мельникова-Печерского положены события, происходящие в двух семействах — Патапа Максимыча Чапурина («В лесах») и Марко Данилыча Смолокурова («На горах»). Судьбы этих семейств тесным образом связаны с множеством иных: Лохматых, Залетовых, Колышкиных, Заплатиных и др. Это создает масштабную, обобщенную картину особого мира русского человека (старообрядца), доселе обойденную вниманием писателями XIX в.

Изображая вторую половину 40-х — начало 50-х годов, Мельников-Печерский видит в этом времени зарождение явлений и закономерностей, которые особенно болезненно обозначились в 70-е годы: уязвимость семьи, человеческих взаимоотношений в эпоху господства «тельца златого». Недаром Алексею Лохматому везде слышатся одни и те же речи: «деньги, барыши, выгодные сделки. Всяк хвалится прибылью, пуще смертного греха боится убыли, а неправедной наживы ни един человек в грех не ставит». Мать Манефа в беседе с рогожским послом определяет свое время еще строже: «Ныне, друг мой Василий Борисыч, ревностных-то по Бозе людей мало — шатость по народу пошла ... на Богу, мамоне всяк больше служит, не о душе, о кармане больше радеют... Воистину, как древле Израиль в Синайской пустыне — “Сотвориша тельца из злата литого и рекоша: сей есть бог”». Вторит ей и Василь Борисыч: «Ваше же слово молвлю: мамоне служат, златому тельцу поклоняются ... про них в Писании сказано: “Бог их — чрево”».

Служение мамоне рушит и мир семьи: в скитах оказывается Матрена Максимовна Чапурина (мать Манефа), выросла рядом с матерью, не ведая об этом, а затем пострижена против воли дочь Манефы Фленушка, мучает из-за денег свою жену Алексей Лохматый, а еще раньше губит Настю Чапурину, чем практически разрушает и надежды на счастливую будущность чапуринской семьи. Очень важен один нюанс в изображении Чапуриных: не от изначальной безнравственности ломается судьба Манефы, а от экономической, в сущности, причины (нежелания отца выдать дочь за бедного Стуколова), так же как

не расчет сводит Настю с Алексеем. Трусость Алексея, изменяющая отношение к нему Насти, вызвана не только качествами его характера, но и полной уверенностью в невозможности счастья с Настей из-за экономического неравенства в положении его семьи и Чапуриных. В конце концов нравственная гибель всей семьи Лохматых и физическая гибель самого Алексея определяется также пришедшими им в руки «бешеными», «легкими» деньгами. Боязнь лишиться половины капитала заставляет Смолокурова долго бороться с собой, с самыми темными своими мыслями при известии о возможности спасти из татарского плена брата. Капитал чуть не превращает в жертву сектантов и Дуню Смолокурову.

Кончается эпопея отнюдь не идеализацией хороших и честных купцов и их счастливых семей. Кроме описанного в финале разорения скитов, в романе звучит и другая тревожная нота, созвучная духу пореформенного времени: закончен торг, разъезжаются от Макария купцы, кто-то служит благодарственные молебны, а кто-то «прощается» с Главным домом ярмарки.

Можно предполагать, что падение нравов, описанное в конце эпопеи, имеет своим началом, с точки зрения автора и его главных героев, причины, появившиеся не вдруг. В начале первой части выведены автором отец и сын Снежковы, «образованные старообрядцы», «что давно появились в столицах, а лет двадцать тому назад стали показываться и в губерниях. Строгие рогожские уставы не смущали их. Не верили они, чтобы в иноземной одежде, в клубах, театрах, маскарадах много было греха». А Данила Тихоныч Снежков, красуясь перед Чапуриным, рассказывает о семье Стужина, опоре рогожских старообрядцев, у которого сыновья «во фраках ... щеголяют ... в этакой куртке с хвостиками», а дочери на бал едут в декольте, «по-французски так и режут, как есть самые настоящие барышни». Для Чапурина же расшатывание устоев жизни, обычаев, нравственности и веры — явления одного порядка. В одной из бесед с Колышкиным он говорит: «Ум, Сергей Андреич, в том, чтобы жить по добру да по совести и к тому же для людей с пользой». В этих словах Чапурина заключена суть народного понимания основ жизни. Еще в словаре В.И. Даля в определении слова «нрав» сказано, что «ум и нрав слитно образуют дух», т. е. то, без чего (наряду с плотью и душой) нет человека. В чапуринском же понимании ум как раз и выражается

в жизни, соответствующей нравственному закону добра и совести. И хотя писатель не скрывает «темных» сторон характера Чапурина (он крут на расправу, своеволен в семье, часто груб, а иной раз разудало весел), сокровенные его мысли перекликаются с услышанными Константином Левиным словами о старике Фоканыче, который «для души живет. Бога помнит». Как ни сложно сопоставлять образы дворянина Левина, размышляющего о жизни Фоканыча, и «темного» купца Чапурина, строй их мыслей определяется именно эпохой 70-х: не растеряться перед нашествием чуждой силы, не потерять в себе человека, найти нравственную опору жизни.

Недаром Мельников-Печерский передает в романе размышления-мечты Патапа Максимыча. На первый взгляд может показаться, что они схожи с мечтами Алексея Лохматого. У Алексея «только теперь ... и думы, только и гаданья, каким бы ни на есть способом разбогатеть поскорее и всю жизнь до гробовой доски проводить в веселье, в изобилии и в людском почете». Чапурин, размечтавшийся о богатстве, принесенном «земляным маслом» (золотом), видит совсем другую в существе своем картину: тут и богатство, и почет, и уважение, и дом в Питере, и заграничный торг, но как конечная цель богатства — другое: «Больниц на десять тысяч кроватей настрою, богаделен ... всех бедных, всех сирых, беспомощных призрю, успокою... Волгу надо расчистить: мели да перекаты больно народ одолевают... Расчищу, пускай люди добром поминают... Дорог железных везде настрою, везде...» Чапурин мечтает не просто о богатстве, а о заслуженном почете и добрых делах, для него неправедный путь — безнравственный обман.

На эту сторону личности Чапурина не принято обращать серьезного внимания, напротив, в его добрых делах (воспитание сироты Груни, помощь Колышкину, стряпке Никитишне, больному Смолокурову, а затем его осиротевшей дочери Дуне) часто видится безжизненная идеализация героя. Однако у Чапурина есть две особенности: он купец и старовер. Купечество же сыграло значительную роль в русской истории и культуре второй половины XIX в. — достаточно вспомнить имена Морозовых, Рябушинских, Бахрушиных, Третьяковых, Алексеевых, Щукиных, Солдатенковых.

Создавая эпопею из народной жизни, Мельников-Печерский опирается на традицию фольклора, древнерусской литературы, например, на популярный в старообрядческой среде сюжет

«Повести о Варлааме и Иосафе»[1]. Сюжет, образы, проблемы повести переработаны Мельниковым-Печерским и в одной из лучших его повестей «Гриша», опубликованной в 1860 г. В ней центральными становятся вопросы об истинных и ложных ценностях, религиозного сознания, так волновавшие как самого Мельникова-Печерского, так и его современников (Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, В.М. Гаршина и других).

Повесть «Гриша» носит подзаголовок «Из раскольничьего быта», но, безусловно, она выходит за рамки бытописания. Ее героем становится мальчик-сирота Гриша, живущий в доме богатой добродетельной вдовы, которая исповедует старую веру. Он служит странникам, находящим приют у вдовы. Весь Божий мир проходит перед героем, разнообразные люди появляются в его келейке. Первые два сюжетных узла можно определить как встречу отшельника с миром земным и грешным. Вначале стучит в окошко келейки девушка Дуняша, которая пытается искусить юного героя, но он шепчет молитвы, стоит на кремнях и битых стеклах, пытаясь прогнать мысли о девушке. Она — грешница, а герой — «праведник», но А. Печерский рисует земной, грешный мир исключительно поэтически. Автор не морализирует, он просто замечает: «А свежий воздух майской ночи потоками так и льется в отворенное Дуней оконце в душную келью стоящего на кремнях и стеклах постника»[2]. Затем судьба приводит в келью Гриши двух странников, Мардария и Варлаама — грешных людей, мечты которых состоят в том, чтобы сладко поесть да попить. Для этого они готовы на любые хитрости, однако они столь наивны в своих грехах, что не вызывают чувства неприязни. Но для Гриши встреча с земным, грешным миром пробуждает особые мысли и чувства. «Поднимала в тайнике его души змеиную свою голову гордость треклятая», — замечает Печерский. «Господи: есть ли человек праведен паче меня?.. Где же правая вера, где

---

[1] Повесть о пустыннике Варлааме и индийском царевиче Иоасафе — одно из самых популярных произведений мировой средневековой литературы, в том числе и древнерусской. К сюжетам и притчам обращались Шекспир в «Венецианском купце», Кальдерон в пьесе «Жизнь есть сон», Лопе де Вега, написавший драму «Варлаам и Иоасаф». В русской литературе сюжеты и образы древнерусской повести использовали В.А. Жуковский («Две повести»), А.Н. Майков («Три правды»), Л.Н. Толстой («Исповедь»), П.И. Мельников-Печерский («В лесах», «Гриша») и др.

[2] *Мельников П.И. (Андрей Печерский)*. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М., 1976. С. 292.

истинное учение Христово?» — задает герой «кичливый» вопрос[1].

Наконец перед Гришей появляется настоящий праведник, старец Досифей. Внешний облик этого героя нарисован в иконографической традиции: он высок, сгорблен, пожелтевшие волосы всклокоченными прядями висят из-под шапочки, его протоптанные корцовые лапти говорят о том, что пришел Досифей издалека. Взгляды Досифея широки и гуманны, он во многом повторяет речи Варлаама из древней повести. Варлаам свои наставления индийскому принцу заканчивает так: «Пусть умолкнут неразумные твои мудрецы, ибо пустословят они, рассуждая о Боге»[2]. Досифей же в заключение беседы с Гришей говорит: «Знай, что споры о вере — грех пред Господом. Все мы братья, все единого Христа исповедуем. Не помнишь разве, что Господь, по земле ходивши, и с мытарями ел, и с язычниками — никого не гнушался? Как же мы-то дерзнем? Святее, что ли мы его?»[3] Но Досифею не удается передать Грише свои человечные представления о жизни, его убеждения остались не поняты героем. «Сам Господь да просветит ум твой и да очистит сердце твое любовью, — сказал старец заклинавшему бесов келейнику и тихо вышел из кельи»[4].

Последний сюжетный поворот повести — это появление нового гостя, который губит душу отшельника, заставляет его совершить преступление, якобы, во имя веры. Имя этого гостя Ардалион, внешне он похож на беса — сухой, невысокого роста, с черными, как уголь, горящими глазами, кудрявый, с кошачьей походкой, он ест только из своей посуды, молится только своим иконам. Формально речь идет об одном из сектантов (кирилловце), но его образ гораздо более многопланов. В нем воплощено то зло, которое побеждает слабого и гордого человека, тем более, что его учение облачено в красивую легендарную форму. Он рассказывает о малом Китеже, Кирилловской горе, кирилловских старцах. Как в «Повести о Варлааме и Иосафе» за золотыми обивками ковчега скрываются смердящие кости, так и за красивыми речами Ардалиона проглядывают жестокость, изуверство, обман и нетерпимость.

---

[1] *Мельников П.И. (Андрей Печерский)*. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М., 1976. С. 293.
[2] Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 225.
[3] *Мельников П.И. (Андрей Печерский)*. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М., 1976. С. 308.
[4] Там же. С. 309.

Именно Ардалион толкает Гришу на вторичное крещение, дает ему новое имя Геронтий, заставляет совершить страшное преступление против добрейшей и благочестивой вдовы, которая его воспитала.

Таким образом, в повести речь идет не только о сцене из раскольничьего быта, но и о духовной гибели человека, добро и зло сражаются за человеческую душу, зло в данном случае побеждает, и человек оказывается не в силах распознать истинное и ложное. В извилистом пути героя повести П.И. Мельникова-Печерского угадывается и путь религиозного сознания русского человека; неслучайно это произведение имело определенный резонанс в русской литературе и, в частности, вызвало к жизни драматическую поэму А.Н. Майкова «Странник». Поэт своеобразно переосмысливает содержание повести, его привлекают только заключительные сцены произведения Андрея Печерского. Переход героя Майкова от «праведности» к преступлению происходит головокружительно быстро. Именно поэтому все внимание поэт концентрирует на том человеке, который разрушил жизнь героя. Не удивительно, что поэма Майкова, в отличие от повести Печерского, названа именно «Странник». Не характер Гриши, не размышления о личной вине человека за те изменения, которые произошли в его душе, а именно характер Странника становится в произведении Майкова центральным. Странник обладает незаурядными способностями убеждать, околдовывать людей. Подобный зловещий тип человека, красивыми словами заставившего поверить и пойти за собой доверчивого и чистого героя, волновал многих русских писателей. Несколько позже на эту тему будут созданы романы И.А. Гончарова «Обрыв», Ф.М. Достоевского «Бесы» и др.

В историю русской литературы П.А. Мельников-Печерский вошел не просто как писатель «далевской школы» и этнограф, но как яркий художник, мастер слова, как автор, идущий в ногу с эпохой, среди первых поднявший основную проблематику времени, а в чем-то и опередивший свой век.

Основные понятия

Очерк, раскол, раскольники, религиозное сознание, русский национальный характер, традиции древнерусской литературы, фольклоризм.

Вопросы и задания

1. Какова роль нижегородской газеты «Губернские ведомости» в формировании Мельникова-писателя?
2. Расскажите о П.И. Мельникове как исследователе русского раскола.
3. В каких произведениях писателя нашла отражение тема раскольнического движения?
4. Какова проблематика повести «Гриша»?
5. Почему повесть нельзя назвать только бытовой и этнографической?
6. Каково построение повести (содержательный и композиционный планы)?
7. В чем своеобразие проблематики дилогии Мельникова «В лесах», «На горах»?
8. Как соотносится проблематика дилогии Мельникова с проблематикой романов Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Лескова и др.?

Литература

Власова З.И. П.И. Мельников. В кн.: Русская литература и фольклор. 2-ая половина XIX века. Л., 1982.

Лотман Л.М. Мельников-Печерский. В кн.: История русской литературы. Т. IX. Ч. 2. М.; Л., 1956.

Миллер Орест. Русские писатели после Гоголя. СПб., 1886.

Соколова В.Ф. П.И. Мельников-Печерский. Очерк жизни и творчества. Горький, 1981.

ГЛАВА 3
А.Н. ОСТРОВСКИЙ
1823—1886

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

«...ЛУЧШАЯ ШКОЛА ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТАЛАНТА ЕСТЬ ИЗУЧЕНИЕ СВОЕЙ НАРОДНОСТИ»

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

Аутентичность слова художника (и в узком, и в широком смысле) собственным «корням» и исходящему от них «миросозерцанию» Островский считал обязательным условием подлинной художественности, воплощенной творческим гением. Потому так близки были ему заветы Пушкина, призвавшего «каждого быть самим собой»: «Он завещал искренность, самобытность... он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским». С точки зрения Островского, этим предполагался не особый, исключительный смысл, который обретало слово «русский» (по замечанию А.И. Журавлевой, для него данное понятие — «чисто деловое, точное, не нуждающееся ни в похвалах, ни в порицаниях»),

а в наибольшей мере соответствующие именно русскому миросозерцанию общечеловеческая широта, гуманность, корректирующая крайности, «пушкинская» способность «относиться к темам своих произведений прямо, непосредственно», без тенденции и идейно-эстетической предубежденности. «Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, — писал он в 1869 г. Н.А. Некрасову, — мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства».

Островский избрал театр как форму, которая, с одной стороны, наиболее полно отвечала природе его таланта: «Согласно понятиям моим об изящном, считаю комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и, признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать» (о пьесе «Свои люди — сочтемся»); с другой же — удовлетворяла устремлениям публики самого широкого, демократического толка: «...в настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью».

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

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДЕБЮТЫ. 1843—1847

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

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

От канонического физиологического очерка, характерного для раннего этапа существования «натуральной школы», **«Записки замоскворецкого жителя»** (1847) отличает особая теплота тона, нехарактерная для «объективного» бытоописательства в дагерротипных зарисовках купеческого быта, данных, к примеру, А. Лихачевым или П. Вистенгофом. Меняется, хотя и не очень явственно, сама функция изображения раздробленной, «калейдоскопической» действительности: олицетворенная «статистика» быта преображается в одушевленные жизнью картины, увиденные либо в окнах «сереньких домиков», либо в обратной проекции — из них. Точка зрения на мир, в конечном счете, приближается к той, которая устанавливается в пушкинских «Повестях Белкина», «Истории села Горюхина». Она — в явной и скрытой полемике со всевозможными

стереотипами, побуждающими видеть в Замоскворечье либо «волшебный мир, населенный сказочными героями тысячи и одной ночи», либо такую неприглядную «натуральность», подозревая которую, публика не захочет «выслушать моего рассказа». Игра с читателем (как позднее со зрителем) означает и ироническое высвечивание узко ограниченного воззрения, сформировавшегося в недрах самой этой публики: оно автоматически превращает реальное многообразие самобытной жизни в «общее место», художественность низводит к риторике. «А еще как увидит тебя какой-нибудь юмористический писатель, — замечает “наивный” повествователь по поводу незначительного чиновника Ивана Ерофеича, — да опишет тебя всего, и физиономию твою опишет, и вицмундир твой, и походку твою, и табакерку твою опишет, да еще и нарисуют тебя в твоей шинели в разных положениях, тогда уж вовсе беда — засмеют совсем».

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

Это, однако, не означает, что в «элементарном», по слову Н.Я. Берковского, внутреннем мире таких героев Островского нет невостребованных пока, но словно ждущих своего времени духовных потенций. Они и преображают замоскворецкий мир в «сказку», которая именно в соответствии с присущей этому миру «правдой» является также его законным подлинным обликом. Жесткая социальная детерминированность здесь, как и в последующих произведениях, осложнена внутренним прикосновением к «идеалу», явленному, однако, во всем своем убожестве, «элементарности». Самое его наличие ощущается именно вследствие воспринятой извне деформации — как сопротивляющийся и противостоящий ей, жизненно правомерный компонент. Он прорастает и в «мечтах» недалекого Ивана Ерофеича: «А вот, говорит, я узнаю дело хорошенько, так могу занять место повиднее. Потом, говорит, женюсь. Ты

видишь, какой я неряха, никакого у меня порядку нет. Некому меня ни остановить, ни приласкать. Иногда приходят такие мысли, для чего, мол, я живу на свете-то. А будь у меня жена-то молодая, стал бы я ее любить, лелеять, старался бы ей всякое угождение сделать. Да и о себе-то бы лишний раз вспомнил, почаще бы в зеркало взглядывал».

Индивидуальность Островского как художника с самого начала заявила о себе тем, что лишила «натуральность» изображения сентиментального ореола и в то же время сохранила в ней «идеальность», живое присутствие души. Тем самым был поставлен вопрос, вызвавший затем идейные разночтения и полемику вокруг произведений Островского и принятого им творческого метода, — вопрос о значимости незначительного, разрешаемый драматургом иными средствами, чем те, которые выдвинул «сентиментальный натурализм», с одной стороны, и славянофильская этическая концепция, с другой. Только театр, по убеждению молодого писателя, мог во всем объеме воссоздать — в сменяющейся череде «картин» и «сцен» — «одну бесконечную картину» русской жизни (И.А. Гончаров), равную по значимости роману. В ней рутинный, подчас губительный для человека мещанский быт не исключал прорастания в нем же живых и в своем роде немаловажных помыслов. Уже в ранних опытах Островского принципиально уравниваются «маленькие» и «большие» люди, а ирония по отношению к «стране», живущей «по преданию», смягчается умилением по поводу духа соборности, который объединяет в праздник купца-миллионщика и его «последнего работника» («истинная и смиренная набожность равняет все звания и даже физиономии»).

Нравоописательный очерк для Островского — литературная форма, в наибольшей степени лишенная условности, но не исключающая при этом «романной» многоплановости и проистекающих из нее потенциальных конфликтов. Так, в Кузьме, сыне богатого купца Самсона Савича Тупорылова, уже вполне дает себя знать противоречие, которое станет зерном конфликта многих пьес Островского, — противоречие между «силами», «раздирающими» душу чиновника: «одна сила внутренняя, движущая вперед, другая сила внешняя, замоскворецкая, сила косности, онемелости, так сказать стреноживающая человека». Характеристика «замоскворецкой» силы предшествует известной аттестации «темного царства»

Н.А. Добролюбовым — и по аналитической зоркости, и по масштабности обобщений: «Я не без основания назвал эту силу замоскворецкой: там, за Москвой-рекой, ее царство, там ее трон. Она-то загоняет человека в каменный дом и запирает за ним железные ворота... Она утучняет человека и заботливой рукой отгоняет ото лба его всякую тревожную мысль, так точно, как мать отгоняет мух от заснувшего ребенка. Она обманщица, она всегда прикидывается “семейным счастьем”, и неопытный человек нескоро узнает ее и, пожалуй, позавидует ей. Она изменница: она холит, холит человека, да вдруг так пристукнет, что тот и перекреститься не успеет».

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

ДРАМАТУРГИЯ РАННЕГО ПЕРИОДА. 1847—1851

Отставка Островского хронологически отмечает завершение первого периода его становления как драматурга — в целом этот период проходит под знаком Гоголя. Наследование гоголевских традиций и принципов «натуральной школы» во

многом обусловлено тем, что именно в них Островский нашел убедительное художественное развенчание безжизненных стереотипов, рожденных «риторической» тенденцией в литературе, — инерционных форм классицизма и романтизма. Особенно устойчивые в драматургии, эти формы казались начинающему автору совершенно не соответствующими духу народности, утверждающему простоту и непосредственность выражения. Комическое — как жизнетворный пафос литературы — отождествлялось им с сатирическим, «гоголевским направлением»: «Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладет и на художество особенный характер; назовем его характером обличительным». «Обличение» в данном случае становится художественной необходимостью, поскольку направлено на явления, «слишком узкие» по отношению к «идеалу общечеловеческому». Поэтому оно «заставляет быть нравственнее» и может быть определено как «нравственно-общественное направление» русской литературы.

Эти суждения, отражающие воззрения Островского на рубеже 40—50-х годов, помогают понять гражданский и общечеловеческий диапазон его «картин» и «сцен», локальных «драматических этюдов», в которых проще всего было увидеть «картину нравов». Именно «нетворческий» талант, состоящий в наблюдательности и «способности в общие черты возводить случаи, разбросанные в жизни», усмотрел в сочинениях молодого Островского («Утро молодого человека», «Неожиданный случай», отрывок из комедии «Бедная невеста») критик «Современника». Он настаивал на том, что, подражая Гоголю, писатель смог передать только то, что пришло к нему извне («дано ему жизнью»). Поэтому «обстановка» в приемной Семена Парамоныча Недопекина, новоиспеченного аристократа из купцов, в «Утре молодого человека» «спасает» пьесу — колоритом она напоминает гоголевские сцены «Утро делового человека» и «Лакейская», побуждая прочитывать «этюд» Островского в их ключе. Возможно, именно подчеркнутая ориентация автора на Гоголя помешала критику заметить, что герой Островского в своих потенциальных проявлениях не равен «амплуа» промотавшегося купчика, карикатурно подражающего аристократии, невежды и галломана. В традиции жанровых картин П.А. Федотова о таком герое можно было бы сказать:

«На брюхе — шелк, а в брюхе — щелк» (подпись художника к картине «Завтрак аристократа»). Островский, однако, расширяет понятие «обстановки» в такой степени, что «типаж» обретает собственную и по-своему неповторимую судьбу: зритель не может не ощущать за внешней бравадой героя скрытую неуверенность, сознание своей «полуобразованности», неловкость не только за настоящее, но и за прошлое, где в купеческих переулках остался и вовсе необразованный — по европейским меркам — но родной, взрастивший его мир.

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

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

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

«...НА "БАНКРУТЕ" СТАВЛЮ НОМЕР ЧЕТВЕРТЫЙ» (В.Ф. ОДОЕВСКИЙ)

Уже в раннем Островском пересеклись, таким образом, две ведущие линии «натуральной школы» — сатирическая и социально-психологическая. Центром их пересечения стала комедия **«Свои люди — сочтемся»** (1849), с которой начинаются признание и литературная слава Островского.

Лучшую из социально-бытовых комедий Островского не без основания связывали с гоголевской традицией: это «крупный комизм» (по выражению самого драматурга); ощущаемый как достоверный, отражающий житейскую фабулу сюжет (судебное дело, родившееся в «обстановке» купеческой жизни, — одно из тех, о которых постоянно извещают газеты); отсутствие положительного героя; «смех сквозь слезы», позволивший В.Ф. Одоевскому присвоить пьесе наименование «трагедии»

(в одном ряду с «Недорослем», «Горем от ума» и «Ревизором»). И здесь интрига «проста» и сводится к посрамлению носителя необузданной сознанием силы — в богатом купце Самсоне Силыче Большове. Подобно Городничему из «Ревизора», он корит себя в финале за слепоту и глупость: в погоне за богатством (которого у него и так было вдоволь) Большов не только объявил себя банкротом, но и передоверил состояние приказчику Подхалюзину, который, сделавшись зятем своего благодетеля, впоследствии отплатил ему черной неблагодарностью, буквально переняв этические мерки хозяина и став образцом уже для собственного приказчика, мальчика Тишки.

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

Впервые в этой пьесе в полной мере раскрылось языковое богатство народной речи, определившее неповторимый облик каждого, даже «незначительного» ее персонажа, создавшее непрерывное драматическое *речевое движение*. Комедия доказала обоснованность заключения Островского о том, что «...нет почти ни одного явления в народной жизни, которое бы не было охвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым

словом; сословия, местности, народные типы — все это ярко обозначено в языке и запечатлено навеки».

Степень социального и нравственного обобщения, представленного в пьесе, была настолько значительна, что перемена названия — с первоначального «Банкрут» на «Свои люди — сочтемся» — не только устраняла впечатление частного характера изображенного, но и отстраняла от плоского морализаторства, от ходячей морали, которая легко умещается в пословицу «Любишь кататься — люби и саночки возить». Новое название почерпнуто из эпизода, где соучастники готовящейся аферы, породнившись, говорят друг другу: «Свои люди — сочтемся». В этих словах — уже не готовая «пропись», а правда жизни этих людей, определяющая их суть, движущая их поведением.

В отношении социально-этической сгущенности смысла комедия явно не «вязалась сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел», согласно завету Гоголя. Она равно подпадала под обвинения так называемого бутурлинского Комитета и резолюцию Николая I: «напрасно печатано, играть же запретить...» (предполагалось, что купцы оскорбятся за свое сословие, что комедия имеет цели сугубо «обличительные»), — и уверения Островского (в официальном объяснении) в том, что его комедия преследует благонамеренные цели, одобренные «правдолюбивыми» купцами: «Купец Большов ... наказывается страшною неблагодарностью детей и предчувствием и страхом неизбежного наказания законного». Тем самым драматург в определенном смысле внес полемические коррективы в знаменитое гоголевское положение о «завязке драмы»: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь». Именно поруганное чувство Большова к дочери и зятю (пусть и не доразвившееся до «любви») — к тем, кого он, согласно патриархальной морали, привык считать близкими людьми, рождает драматизм высокого, не комического свойства, достигая кульминации в потрясающем публику возгласе: «Опомнитесь! Ведь я у вас не милостыни прошу, а свое добро. Люди ли вы?» Преображение заурядного самодура в «купеческого Лира», отмеченное еще современниками, по своей сути отвечало глубинным законам поэтики Островского. Опыт мещанской драмы «был осмыслен Островским в ее “высоком”, просветительском варианте (Лессинг, Шиллер)», в сложных «сближениях» с Шекспиром, раздвигающих границы русского шекспиризма (Л.М. Лотман).

«МОСКВИТЯНИНСКИЙ» ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА. 1852—1855

Важнейший этический вопрос, актуализировавшийся в преддверии эпохи 60-х годов, — вопрос о народном счастье и возможных (и допустимых) путях его достижения — определяет проблематику пьес москвитянинского цикла: комедий **«Не в свои сани не садись»** и **«Бедность не порок»**, народной драмы **«Не так живи, как хочется»**.

Если в первых пьесах Островского реальность потрясала неприкрытой бытовой «правдой», отстраняя «идеал» в область недостижимого, но именно поэтому и выдвигая его на передний план, то в пьесах данного времени «идеал» начинает играть первостепенную роль, поверять собой действительность как ее моральная мера, как живой и плодотворный в ней компонент. Переакцентировка — с разрушения стереотипов на традиционность и стабильность сознания — отмечена самим Островским в письме к М.П. Погодину от 30 сентября 1853 г.: «...направление мое начинает изменяться ... пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует... Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим». В данном заявлении значимо и то, что оно адресовано издателю журнала «Москвитянин», видному славянофилу М.П. Погодину, и то, что во главу угла поставлена проблема народа, вопрос о его человеческой и социальной судьбе. Молодые «москвитянинцы», к кругу которых принадлежал писатель, утверждали, что духовная сила нации заключена в купечестве, «положение которого в структуре русского дореформенного общества дает ему возможность действовать и развиваться, сохраняя самобытность своего национального и психологического облика, еще не исковерканного чуждой, внешней цивилизованностью дворянства».

Нравственная ценность протеста таких героинь, как Липочка («Свои люди — сочтемся»), выступавших — в погоне за «счастьем» — против деспотизма и самодурства вскормившей их среды, снижалась явственной равнозначностью этого протеста уродливым формам быта, его бесчеловечным законам и убогому духовному статусу. Ярой консервативности

противопоставлялись воинствующая «полуобразованность», претензии преобразовать косный быт посредством растиражированных и поверхностных «цивилизованных» форм.

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

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

Гордей Торцов объявляет войну родовому укладу, объединяющему его семейство и весь патриархальный мир в духовную целостность, и терпит поражение. Мода на «фициянта» в перчатках, европейскую мебель, дворянский «тон» не может заменить того, на что покушается развратный и «хищный» фабрикант Коршунов (в комедии «Не в свои сани не садись» — легкомысленный дворянин Вихорев). Торжествует исконная правда отношений, в силу которой свобода ограничивается нормами и счастье становится возможным только в пределах признаваемого нормальным — с патриархальной точки зрения.

Любовь Гордеевна осознает, что не может быть в душевном согласии с собой и Митей, если нарушит эти неписаные законы, а Авдотья Максимовна, дочь богатого купца Русакова («Не в свои сани не садись») в полной мере постигает свое падение, осмелившись переступить через начала нравственности ради страсти, олицетворяющей стихийные порывы «натуры». В свете реальной картины жизни москвитянинские пьесы с их счастливыми развязками социально недостаточно мотивированы, подчинены «случайным» факторам, на что проницательно указал Н.А. Добролюбов. Но с позиций, преобладающих над социальными, интуитивно ощущаемых каждым этических оснований, эти развязки закономерны и выражают то, чему «быть должно», что позволяет Максиму Федотычу Русакову провозгласить: «А я так думаю, что люди все одне-с».

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

Идея должного естественно находит претворение в фольклорном лиризме и фольклорных обобщениях, отличающих эти произведения (драматургия Островского вообще обнаруживает

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

ПРЕДРЕФОРМЕННЫЕ ПЬЕСЫ. 1856—1859

Атмосфера накануне реформы 1861 г. с особенной остротой и очевидностью высветила противоречия жизни, сделав невозможным эпическое созерцание: упование на высший промысел несло веру в «идеал», но не решало проблем существенности, не устраняло ее конфликтов. В эти годы создаются пьесы разных жанров: **«В чужом пиру похмелье»** и **«Доходное место»** — комедии, **«Воспитанница»** — «сцены из деревенской жизни», **«Гроза»** — драма. Тревожное ощущение отпадения собственной личности от общего и родового, невозможность

противостоять началам исторического обновления ведут героев Островского к самосознанию, к критическому осмыслению действительности (наметившемуся уже в выступлении Любима Торцова), побуждают к решительному нравственному выбору, предполагающему личную ответственность героя за совершенные поступки.

«Доходное место» и «Воспитанницу» при всем различии тематики объединяет идеализм главных героев: реальности они стремятся противопоставить свою меру ценностей и, вопреки суровой данности, выстроить соответствующее своей природе счастье. Сложное преломление грибоедовских традиций в образе молодого чиновника Жадова («Доходное место») предполагало «перевод» героя в разночинную среду, поверку его идейных принципов тяжелым и изнурительным вседневным трудом. В этих условиях «идеализм» особенно раскрывает свою негероичность, ставит его носителя в комически сниженные ситуации (по мнению С.А. Фомичева, определенную роль сыграла трактовка Чацкого в критическом разборе Белинского). Но отвлеченные истины бессильны только до тех пор, пока «являются готовым», не выстраданным знанием. «Книжные» речи Жадова после первой — несостоявшейся — развязки его конфликта с обществом обретают силу и убежденность правдоискательства, присущую в полной мере грибоедовскому герою: «Никакие блага не соблазнят меня, нет!». Разочарование в беспочвенных, но, безусловно, естественных для пробуждающейся души идеальных мечтах (сколь бы «элементарны» они ни были) оборачивается и для Нади, воспитанницы самодурной барыни Уланбековой, сначала отчаянием, а затем трагическим бунтом, «грозой душевной»: «Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко!» («Воспитанница»).

Впервые в небольшой комедии «В чужом пиру похмелье» (1855) прозвучало непривычное еще широкой публике слово «самодур» (почерпнутое, вероятно, из речи знакомых писателю костромичей). Определение, прикрепленное к конкретному лицу — купчине «Киту Китычу» (Титу Титычу Брускову), приобрело качество нарицательности, обозначив социально-типологическое явление, которое Островскому удалось передать во всей его колоритности и живом многообразии. «Самодур, — объясняет чиновничья вдова Агрофена Платоновна, — это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? тут

уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...». «Живучесть» Брускова оказалась столь велика, что драматург вывел его и в «сценах из московской жизни» более позднего времени — «Тяжелые дни» (1863), сохранив неизменной доминанту образа. «Никто мне ни указывать, ни приказывать не смеет, — заявляет этот герой. — Что хочу, то у себя дома и делаю».

В статье «Темное царство» (1859), обобщающей написанное Островским к этому времени, Н.А. Добролюбов включил в это понятие «существенные, характерные черты» русской действительности, увиденные с позиций «реальной критики». Центральное место среди них принадлежит «самодурству», обнимающему собой и бессмысленных деспотов, и их покорные жертвы. «Самодурство» приобретает у Добролюбова расширительный и однозначно обличительный смысл (сравнительно с авторской образной многозначностью). Им, в сущности, пронизано все, и это подтверждают созданные писателем «пьесы жизни»: «Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим, бессильным ропотом...»

«Воздух самодурства» становится наиболее удушающим в предреформенное время, когда конфликтность становится проявлением исторической необходимости, обретает трагический пафос, требует «решительной» развязки.

В «Доходном месте» с новой силой обнаружил себя конфликт «общественной комедии» — жанра, наиболее ценимого писателем, осмысленного им как в высшей степени актуальная разновидность современной драматургии. «В комедии, — передает современник слова Островского, — ... выводится взаимодействие социальных и общественных течений, коллизия личности и среды, которую поэтому хорошо нужно знать наперед, чтобы изобразить правдиво». Не случайно Толстой услышал в «Доходном месте» «сильный протест против современного быта», уже заявленный драматургом в «Банкруте». Пьесы Островского, предшествующие «Грозе», отличались «верностью современного значения», что, конечно, не отменяло проблемы «традиций», роли «народной правды». «Гроза» подтвердила итоговый вывод Н.А. Добролюбова: Островский «обладает глубоким пониманием русской жизни и великим уменьем изображать резко и живо самые существенные ее стороны».

«ГРОЗА» (1859)

В **«Грозе»** с наибольшей силой проявилось то «опережающее» знание, которое, в целом, было характерно для художественного метода Островского. Знание среды «наперед» предопределило социальную и нравственную необходимость развития основного конфликта. Его проекция в метафизической форме задана уже проникновенными стихами народной песни, которыми Кулигин открывает драму: «Среди долины ровные, на гладкой высоте...». Это своеобразный эпиграф к произведению (в аналогичной функции стихи выступают как зачин во многих письмах Островского), который создает настрой грустно-лирического и в то же время просветленного характера. В обобщенной форме намечается конфликт двух несовместимых по сути, но пересекающихся объективно миров: горячо любимой автором Волги, за которой открывается простор, угадываются невиданные сказочные «чудеса», и стесненного пространства Калинова, типичного провинциального города, образ которого Островский предвидел уже тогда, когда описывал стесненное «запретами» замоскворецкое «царство».

Путешествие драматурга в верховья Волги в 1856—1857 годах придало этим пространственным соотношениям реальную содержательность, предопределило выбор сюжета, правомерность которого впоследствии подтвердила действительность (спустя месяц после завершения «Грозы» в Костроме возникло громкое «клыковское дело», почти буквально воспроизводящее коллизию художественную, по наблюдению современника, — «в обстановке, характере, положениях и разговорах»).

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

Связующим звеном между двумя началами выступает просветитель из народа, «самоучка-механик» Кулигин, и в этом

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

Исполненные материальной грубой силы «отношения по имуществу», на которые обратил внимание Добролюбов, маскируются столпами калиновского «царства» различными и, в целом, примитивными способами — ссылками на социальные и нравственные догмы, на вековую традиционную мораль. Сама потребность в этих ссылках, объяснениях свидетельствует о том, что в Калинов проник внеположенный ему ветер перемен. Не случайно Дикой даже в наивысший момент проявления разнузданного самодурства (в сцене с Кулигиным — д. IV, явл. II) вынужден искать поддержки в бытующих в «темном царстве» предрассудках, прибегать к мотивациям: «Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами какими-то, прости господи, обороняться». И не одними лишь индивидуальными качествами Дикого объясняется его трусливое отступление перед каким-то незнакомым гусаром на переправе. Он потому-то и ругается без всякой меры, что в этом состоит единственное средство

самозащиты, ему известное. По проницательному замечанию Кабановой, Дикой «нарочно себя в сердце приводит», чтобы затем спрятаться в «сказочку» о том, как «в ноги кланялся» обруганному мужику, которому в пост не захотел отдать причитающегося за труд вознаграждения.

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

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

Отношениями притяжения—отталкивания связана с Кабановой ее дочь Варвара: та и другая, по сути, являются соучастницами одного всеохватывающего лицедейства. Если ханжество Кабановой состоит в том, что она отстаивает уже лишенный жизненных корней порядок вещей, то менее явное ханжество Варвары сводится к тому, что, всячески стремясь обходить этот порядок, она, таким образом, признает его законно

существующим, аморальность («А по-моему: делай что хочешь, только бы шито да крыто было») возводит в статус морали. Ее бегство из семейной «тюрьмы» на волю — результат не только естественного, стихийного свободолюбия, но и примитивного расчета как уродливой реакции на методическое воздействие «самодурных сил».

Свою долю свободы, по меркам «темного царства», получает и муж Катерины Тихон, о котором по-человечески нельзя не пожалеть. Тихон лишь в финале пьесы признает, что ханжество и самодурство разбивают любые доводы рассудка, любые чистые чувства. Слабый человек, он более всего стремится поддержать в себе забвение настоящего и ради этого готов сбежать как в беспробудный загул, так и в предательство, в ложь. Только глубокое потрясение от смерти жены пробуждает в Тихоне не получившие естественного развития нравственные импульсы. Его голос в защиту погибшей Катерины и шире — всех, кого материально или физически погубило «темное царство», — не означает, однако, преодоления обреченности внутри себя. Она становится еще неодолимей: «А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!»

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

Высшая, очищающая идея пьесы связана с Катериной, чья гибель, как разрешение драматургического конфликта, дала

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

Судьба Катерины выстрадана всем комплексом неожиданно настигших ее противоречий, главные из которых — в роковом несовпадении естественных порывов к счастью с нравственной незаконностью этих порывов; патриархального упования на правоту родовой общественной морали над личной судьбой и ясного осознания неправомерности, несостоятельности такой «правоты». Поэтому в судьбе героини друг за другом следуют нравственное, а затем физическое самоубийство: сначала бесполезное покаяние перед народом, который вместо нравственной силы обнаружил немоту и косность, затем — возвращение *к себе* путем фактической гибели, к состоянию, в котором,

подобно ангелам, можно светло взирать на землю («Глядела бы я с неба на землю и радовалась всему»).

Христианский аспект трагедии связан с понятием «греха», означающим ответственность всякого человека перед Богом. В этом смысле безгрешность, исполнение человеком своего христианского долга оказываются на одной чаше весов, в то время как языческая, плотская и «грешная» любовь «лежит» на другой и манит в «омут» (такая трактовка «любви» постоянно приравнивается Катериной к погибели, духовной смерти). С христианской точки зрения трагедия героини «Грозы» — «трагедия не столько обманутого чувства, сколько несостоявшейся святой» (Н. Ищук-Фадеева).

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

Добролюбов, не соглашаясь с точкой зрения Григорьева, продолжает развивать идеи, заложенные в «Темном царстве», пользуясь тем же методом «реальной критики». Ключевым понятием 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 1850—1860-х годов.

Споры вокруг «Грозы» вновь оживились в связи со статьей Д.И. Писарева «Мотивы русской драмы» (1864). Писарев во всем соглашается с Добролюбовым там, где речь идет о «темном царстве». Не подвергает он сомнению ни метод «реальной критики», ни социальную типичность героини. Однако оценка ее поступков, их человеческого и социального значения у Писарева полностью расходится с оценками Добролюбова и А.А. Григорьева. По мнению Писарева, тип Катерины не сыграл предначертанной ему в русской действительности переходного времени прогрессивной роли. Теперь на историческую

арену должен выйти «мыслящий пролетариат», вооруженный теорией и обширными познаниями. Только он способен возглавить движение жизни к лучшему, и с этой точки зрения Катерина — совсем не «луч света», а ее гибель нелепа и бессмысленна.

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

ПОСЛЕ «ГРОЗЫ». ДРАМАТУРГИЯ 60—80-х ГОДОВ

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

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

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

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

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

В конце 60-х и в 70-е годы драматург создает группу сатирических комедий: «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы». Эту группу пьес можно считать антидворянской тетралогией. В отношении дворянства Островский всегда занимал позицию, которая позволяла смотреть на данное сословие глазами народа или несущих в себе патриархальную мораль слоев купечества. Их видением мотивировались сатирическое изображение и нравственное неприятие дворян в пореформенных пьесах (Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», Чебаков в «Женитьбе Бальзаминова», Уланбекова в «Воспитаннице»). Оторванное от народных основ, «благородное» сословие после «катастрофы» стремительно утрачивает прежнее значение этически централизующего и гражданski значимого общественного слоя. Становясь

главным художественным объектом в пьесах Островского пореформенного времени, дворяне предстают растерянными, жалкими, несостоятельными, всеми средствами отстаивающими былое положение — положение ставших никчемными, но старательно не признающихся в том людей. Пассивная или активная позиция в этом случае одинаково безнравственны, поскольку служат приспособленчеству, потворствуя алчности и корысти.

Ироническая маска героя времени — быть удачливым приспособленцем, подлецом. Опыт дворянской культуры дает возможность превратить свое новое поведение в умственную игру, предложив обществу некий условный код, одинаково устраивающий и «овец», и «волков». Ум, просветительский пафос, романтическое негодование — все выставляется на продажу, включается в историю нового времени: «летопись людской пошлости» требует нового героя — трибуна-подлеца. Он способен говорить о чем угодно, потому что пламенное слово — в духе времени — становится разменной монетой, не более чем расхожей фразой. Комедия **«На всякого мудреца довольно простоты»** (1868) выделяется особенной остротой сатиры, поражающей мир московских бар и их новых прислужников — умных молодых людей дворянского сословия. Время словно заново переписывает «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Ревизора» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя, первую сатирическую комедию Островского «Свои люди — сочтемся».

Центр пьесы — бедный дворянин Глумов — существует как бы в двух реальностях: бытовой и литературной, взаимодействующих друг с другом. В бытовой реальности, становясь в угоду богачам и глупцом, и вольнодумцем, и льстецом, и ретроградом, и страстным влюбленным, Егор Глумов ловко использует тот литературный багаж, который составили ему принадлежность к дворянскому роду и природный ум в союзе с образованностью. Поэтому он всякий раз особенно убедителен для любого, с кем входит в общение ради собственных целей: каждый смутно сознает, что перед ним не человек, а фикция, и не реальная жизнь, а плод игры. Но каждый при этом ценит больше всего ее виртуозность и блеск, то, как игра может способствовать лично ему — воплощению его карьерных планов, укреплению затронутого гражданскими реформами статуса.

Глумов нужен всем именно в этом, универсальном качестве: Чацкого, отчаившегося «воевать» и благоразумно спрятавшего

свой «ум», а затем добровольно явившегося в лагерь Фамусовых и прикинувшегося Молчалиным и едва ли не Хлестаковым, для того чтобы, подобно Чичикову, «провернуть» аферу, сыграть свою игру. Комедия является сатирическим перифразом литературных мотивов, которые нашли актуальное применительно к современности, парадоксальное продолжение. Идея «своих людей», составивших не объявленное, но реально возникшее сообщество, делает разоблачение Глумова не существенным, а его поражение — словно бы мнимым, являя финал трагикомической «пьесы жизни». *Подлец* в ней — именно по причине подлости — изначально не мог ни победить, ни проиграть.

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

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

Драматизм актерской судьбы как центральной проблемы пьесы, позволяющей создать в ней особую структуру, нечто подобное «театру в театре», волновал Островского и в дальнейшем, предопределив сквозную тематику ряда сочинений:

«Комик XVII столетия» (1873), «Бесприданница» (1879), «Таланты и поклонники» (1881), «Без вины виноватые» (1883).

Образ идиллии, казалось бы, далекий от современности, возник в совершенно неожиданном художественном воплощении в «весенней сказке» «Снегурочка» (1873), фольклорно-символической по форме и написанной белым стихом. Трагедия гибнущего чувства, нивелирования индивидуальной воли и, в целом, личного начала явно диссонировала с безмятежным миром берендеев, окрашивала горькой иронией этот бесконфликтный, как будто счастливый мир.

Идиллия заключала в глубине драму, смысл которой мог быть уяснен лишь с помощью психологизации художественного исследования действительности. В 70—80-е годы в творчестве Островского на первый план выходит жанр *психологической драмы*: акцент перемещается на судьбы женщин, наиболее ранимых в борьбе с обстоятельствами, в конфликтах с людьми, не знающими нравственных законов, готовыми растоптать все самое святое: преданность, любовь, самопожертвование, бескорыстие и искренность. В этом жанре особенно заметна связь Островского с традициями психологической прозы. Драмы «Последняя жертва», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники» составили новое направление в отечественном театральном репертуаре, заложив начало поэтики, ведущей к театру А.П. Чехова. Среди психологических драм **«Бесприданница»** (1879) занимает такое же место, как «Гроза» в контексте социально-бытовой драматургии дореформенного времени, подытоживая эпоху в общественном и литературном развитии 60—70-х годов.

«ОНИ ПРАВЫ, Я ВЕЩЬ, А НЕ ЧЕЛОВЕК...»

Тема «горячего сердца» — сердца, гибнущего посреди людей, которые выслуживание ради денег предпочли «служенью красоте» («Снегурочка»), становится ведущей темой «Бесприданницы», получая новые психологические мотивации. И «Бедная невеста», и «Воспитанница», и «Гроза» в качестве главного лица уже выдвигали героиню, которую сложившиеся обстоятельства необратимо толкали к краю пропасти. В «Бесприданнице» метафорой, определяющей судьбу Ларисы, также является «обрыв» — в буквальном и переносном смысле

слова. Как и в «Грозе», героиня видит в гибели возможность избавления от невыносимых душевных мук: «Стоять у решетки и смотреть вниз, закружится голова и упадешь... Да, это лучше ... в беспамятстве, ни боли ... ничего не будешь чувствовать!»

Сходство «Бесприданницы» с «Грозой» — драмы разделяют двадцать лет — не внешнее и случайное, а внутреннее и закономерное. Первая же ремарка «Бесприданницы» кажется зеркальным отражением ремарки, открывающей «Грозу»: «Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове, на Волге. Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной ... в глубине низкая чугунная решетка, за ней — вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч.». Нечто похожее было в «Грозе»: «Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид».

«Бульвар сделали, а не гуляют», — говорит в «Грозе» Кулигин. «Бесприданница» начинается словами слуги Ивана: «Никого народу-то нет на бульваре» и ответной репликой буфетчика Гаврилы: «По праздникам всегда так. По старине живем...». Своеобразие композиции обеих пьес в том, что в каждой из них рядом с активными, действующими героями — прямыми участниками драмы — есть ряд статичных, созерцающих персонажей, своего рода «зрителей». В «Грозе» это Кулигин, Шапкин, «разные лица» на бульваре. В «Бесприданнице» не только Иван и 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 их социальная окраска. Прежние говорили о том, что «Литва ... на нас с неба упала», что от грозы, «кому на роду написано, так никуда не уйдешь». Новые говорят исключительно о деньгах, об их власти над людьми. Предугадывая драматический финал отношений Паратова и Ларисы, Кнуров замечает: «Кажется, драма начинается». Он и Вожеватов с самого начала наблюдали за судьбой Ларисы будто притаившиеся хищники, готовые в любой момент ухватить добычу. Даже и в сочувствии Ларисе они остаются хладнокровными дельцами, что наиболее точно сформулировал Вожеватов: «Что делать-то! Мы не виноваты, наше дело сторона».

«Зритель» изменился, но судьба любящей, правдивой натуры в холодном мире оказалась той же, обретя новую сложность

и трагизм, хотя и не столь уже высокого, героического свойства.

По «Бесприданнице», как точки отсчета, рассыпаны указания на прежние мерки, прежние нравственные ценности. Отказываясь от незаконных посягательств на обладание Ларисой, Вожеватов проявляет осторожность, но отнюдь не честность или 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 получил». «Патриархальное» воспитание не мешает Вожеватому впоследствии «разыгрывать» Ларису в орлянку и весьма вольно обращаться со знаменитым «купеческим словом». Он, не моргнув глазом, обманывает странствующего актера Счастливцева, по прозвищу Робинзон, уверяя, что для него «слово — закон, что сказано, то свято». Честь важна только в общении с нужными, в первую очередь, богатыми людьми: «Ведь я с вами дело имею, а не с Робинзоном», — говорит он Кнурову.

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

непосредственной реакцией на окончательный разрыв с Паратовым, но и общим неутешительным итогом всех ее жизненных исканий.

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

Подлинную реальность Лариса заменяет выдуманной действительностью, которая в ее мечтах ассоциируется с «сельским видом» за Волгой. Там, в воображаемой идиллии, не будет невыносимого положения бедной невесты, заманивающей богатых искателей; не будет «страшной, смертельной тоски» от сознания, что это положение постыдно и 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 подавляющей правды существенности. Убивает Ларису именно голая неприкрытая правда, которая вдруг обнажается посреди цыганского пения, любезных бесед, головокружительных фраз и любовных грез.

Это та правда, которую внезапно постиг и Робинзон — единственный из «зрителей», не совсем лишенный сердечности: «О варвары, разбойники! Ну, попал я в компанию!»

Страшное самосознание, к которому пришла Лариса: «Они правы, я вещь, а не человек... Наконец слово для меня найдено». Выстрел Карандышева (еще в явлении VI действия III как бы невзначай прозвучала его реплика: «...и этот пистолет пригодиться может») восстанавливает потерянные героиней целостность и спокойствие души. Странным образом оправдывается характеристика, данная Кнуровым: «Ведь в Ларисе Дмитревне земного, этого житейского нет... Ведь это эфир...»

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

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

Неоднозначен и блестящий Паратов, который издевается над Карандышевым, но с горячностью защищает достоинство бурлаков; раскаивается в том, что год назад жестоко обманул Ларису, но с помощью избитых способов «безбожно» вновь использует ее доверчивость. Прямо противоположны не только оценки, которые дают Паратову Карандышев и Лариса: «Сердца нет, оттого он так и смел» — «Я сама видела, как он помогал бедным, как отдавал все деньги, которые были с ним», но и самохарактеристики Паратова: «Что такое “жаль”, этого я не знаю. У меня ... ничего заветного нет: найду выгоду, так все

продам, что угодно» — «Я еще не совсем опошлился, не совсем огрубел; во мне врожденного торгашества нет; благородные чувства еще шевелятся в душе моей». Именно Паратову принадлежат слова, в которых заключена действительная правда об эпохе, объединяющей героев пьесы, — слова эти закономерно адресованы самому униженному из всех существу, Робинзону: «Применяйся к обстоятельствам, бедный друг мой! Время просвещенных покровителей, время меценатов прошло; теперь торжество буржуазии, теперь искусство на вес золота ценится, в полном смысле наступает золотой век».

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

«ОТЕЦ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ»

Говоря о своем значении для русской литературы и культуры, Островский в первую очередь имел в виду театр. Созданные им пьесы ставились и продолжают ставиться на сцене столичных и провинциальных театров, при жизни драматурга ими определялся репертуар Малого театра в Москве — его неслучайно именуют Домом Островского.

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

Основные понятия

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

Вопросы и задания

1. Какими причинами биографического и историко-литературного характера вызвано в творчестве Островского сатирическое направление, характеризующее ранний период его литературной деятельности?
2. Как понимал Островский назначение театра, какое содержание вкладывал в понятие «народный театр»?
3. Покажите близость ранних пьес Островского жанру нравоописательного очерка, традициям «натуральной школы» в целом. При этом отметьте своеобразие эстетической позиции драматурга сравнительно с общими началами «школы», обусловившее его творческую самобытность.
4. Дайте подробную характеристику каждого периода литературной деятельности Островского. Проследите его творческую эволюцию с точки зрения изменений в поэтике его произведений.
5. Подготовьте сообщение на тему «Островский в критике». Проанализируйте характер полемики относительно эстетической и социальной значимости драматургии Островского (Н.А. Добролюбов, А.А. Григорьев, Д.И. Писарев).
6. Что вкладывает Н.А. Добролюбов в основополагающее определение, характеризующее мир героев Островского: «темное царство»? Считаете ли вы это определение исчерпывающим?
7. Как проявились в драматургии Островского традиции предшествующей драматургии — Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя?
8. Как в «москвитянинском периоде» литературной деятельности Островского решается проблема положительного героя?
9. Покажите роль фольклорных элементов в драматургии Островского.
10. Раскройте смысл символики в поэтике пьес Островского («Гроза», «Лес» и др.).

Литература

Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

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

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

Журавлева А.И. Островский-комедиограф. М., 1981.

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

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

Карушева М.Ю. Славянофильская драма. Архангельск, 1995.

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

Лакшин В.Я. Александр Николаевич Островский. М., 1997.

Лотман Л.М. А.Н. Островский и драматургия его времени. М.; Л., 1961.

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

Ревякин А.И. А.Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949.

Скатов Н. Создатель народного театра (А.Н. Островский). — В его кн.: Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. М., 1981. С. 150—174.

ГЛАВА 4
А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН
1817—1903

А.В. Сухово-Кобылин известен, прежде всего, как автор драматической трилогии «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина».

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ. КОМЕДИИ «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО», «ДЕЛО» И «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»

Драматург принадлежал к старинному дворянскому роду, нечуждому художественным талантам. Одна из сестер Сухово-Кобылина, Елизавета Васильевна, была известной и популярной писательницей, выпускавшей романы и повести под псевдонимом Евгения Тур, другая — Софья Васильевна — первая женщина, обучавшаяся в Императорской академии художеств, ее работы были отмечены медалью Академии. Сам А.В. Сухово-Кобылин получил образование на философском факультете Московского университета, а затем продолжил его в Гейдельбергском и Берлинском университетах.

Появление пьес драматурга было связано с трагическими обстоятельствами. В 1850 г. Сухово-Кобылин был обвинен в убийстве француженки-любовницы Луизы Симон-Диманш. По этому делу следствие велось семь лет, и хотя впоследствии Сухово-Кобылин был оправдан, несколько месяцев ему пришлось провести в тюрьме. Печальный, если не сказать трагический личный опыт писателя отразился в пьесах, в которых судебная система русского государства представлена во всей неприглядности (это в большей степени относится к последним двум пьесам трилогии «Дело», «Смерть Тарелкина»).

Еще до ареста Сухово-Кобылиным была задумана первая из пьес — «Свадьба Кречинского». В ее основу положены

реальные события — наделавший много шуму скандальный случай, сильно взволновавший петербургское общество. Некий поляк красавец Крысинский, выдававший себя за графа и имевший вход в лучшее петербургское общество, но оказавшийся всего лишь лакеем польского князя, совершил подмену драгоценной булавки. Эти события и облик авантюриста легли в основу пьесы «Свадьба Кречинского». Однако Кречинский в пьесе Сухово-Кобылина не безродный лакей, щеголь и дамский угодник, а разорившийся дворянин, проигравшийся помещик, наделенный незаурядным умом игрока, который и заставляет его искать преступные пути решения своих проблем. «Все — ум, везде — ум! В свете — ум, в любви — ум, в игре — ум, в краже — ум! Да, да! вот оно: вот и философия явилась», — восклицает герой.

Не менее значительным героем «Свадьбы Кречинского» является Расплюев, введенный Сухово-Кобылиным также в пьесу «Смерть Тарелкина». Человек неизвестного происхождения, жалкий и одновременно простодушный негодяй Расплюев вызывает у читателя противоречивые чувства. Сухово-Кобылин был одним из первых русских писателей, который отразил психологию «маленького человека» (Расплюева) во всей ее неприглядности. Подобное отношение к героям такого типа станет характерным для произведений конца XIX в., например, для рассказов Чехова, а для литературы 1850-х годов это было необычно.

Вторая часть трилогии пьеса «Дело» появилась в 1861 г. «“Дело” есть плоть и кровь моя, я написал его желчью. Месть такое же священное чувство, как любовь. Я мстил своим врагам. Я ненавижу чиновников», — отмечал автор. В основу пьесы положена история судебных тяжб помещика Муромского, бывшего уже одним из действующих лиц предшествующей комедии. Безотрадная картина судебных несправедливостей представлена драматургом во всех физиологических подробностях. Представлена, например, физиология взятки, строго определены разновидности взятки: сельская, промышленная, уголовная или капканная. Сухово-Кобылин рисует чиновников всех мастей и уровней. Начальства в этой иерархии включают Весьма важное лицо и Важное лицо; Силы — правителя дел Варравина и коллежского советника Тарелкина, Подчиненности — чиновников Чибисова, Ибисова, Шило, Герца, Шерца, Шмерца и Омегу. Все остальные действующие лица пьесы

отнесены к ничтожествам, или частным лицам (Муромский, Атуева, Лидочка, Нелькин и др.). Особо выделен в списке действующих лиц — не лицо — слуга Тишка.

Создавая драму «Дело», Сухово-Кобылин использует традиции русского театра XVIII в., в частности, пьесы Капниста «Ябеда». Общими являются как сатирический пафос произведений, обличающих неправедность судий и суда, так и ряд художественных деталей, например, сцены с распечатанными конвертами, из которых выпадают ассигнации, хор чиновников в «Деле» и пенье судейских в «Ябеде» и прочие мотивы.

Последняя часть трилогии — «Смерть Тарелкина» (более поздний вариант «Веселые расплюевские дни», под этим названием пьеса была поставлена в 1900 г.). Сам автор определил жанр этого произведения как «комедия-шутка», в действительности же шуточного в пьесе мало. Это одна из наиболее мрачных пьес драматурга, сочетающих в себе черты трагической буффонады и политического памфлета. В «Смерти Тарелкина» гротесково, утрированно и пародийно используются мотивы второй пьесы трилогии: смерть Муромского, которой завершается «Дело», и мнимая смерть Тарелкина; слова Муромского: «Крюком правосудия поддевают они отца за его сердце и тянут ... и тянут ... да потряхивают: дай, дай ... и кровь-то, кровь-то, так из него и сочится»; — и слова Тарелкина: «Ценою крови — собственной твоей крови, выкупишь ты эти письма» и многое другое. Трагизм и фарсовость человеческой жизни доведены в последней пьесе трилогии Сухово-Кобылина до предела.

Пьесы, входящие в трилогию Сухово-Кобылина, различны по своему жанровому характеру, в них нет постоянных героев — семья Муромских представлена в первой и второй пьесах, Расплюев появляется в первой и третьей, Тарелкин и Варравин действуют во второй и третьей, но в то же время единство социальной темы, стилистической манеры объединяют пьесы и создают законченную картину русской жизни, как ее представлял автор.

Основные понятия

Комическое, сатира, буффонада, памфлет, фарс, комедия, публицистичность.

Вопросы и задания

1. В чем своеобразие характера Кречинского из пьесы «Свадьба Кречинского»?
2. Как в пьесе «Свадьба Кречинского» нашла выражение тема маленького человека?
3. Какова основная тема пьесы «Дело»?
4. Какие литературные традиции развивает Сухово-Кобылин в пьесе «Дело»?
5. Как можно определить жанр пьесы «Смерть Тарелкина»?
6. На каком основании возможно объединить пьесы Сухово-Кобылина в трилогию?

Литература

Бессараб Майя. Сухово-Кобылин. М., 1981.
Гроссман Виктор. Дело Сухово-Кобылина. М., 1936.
Гроссман Л.П. Театр Сухово-Кобылина. М., 1940.
Данилов С.С. Александр Васильевич Сухово-Кобылин. 1817—1903. Л.; М., 1949.
Пенская Е.Н. Проблема альтернативных путей в русской литературе. Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухово-Кобылина. М., 2000.

ГЛАВА 5

Ф.И. ТЮТЧЕВ 1803—1873

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

ИСТОРИЯ «ОТКРЫТИЯ» ПОЭЗИИ Ф. ТЮТЧЕВА В РУССКОЙ КРИТИКЕ

Долго и трудно шла поэзия Тютчева к русскому читателю. Виною тому — особые обстоятельства жизненной и литературной судьбы поэта.

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

Честь первооткрывателя Тютчева-поэта принадлежит Н.А. Некрасову. Он извлек из небытия подборку стихотворений, опубликованных к тому времени забытом пушкинском «Современнике» 1836 г., и в статье «Русские второстепенные поэты» (1849) еще раз публично «перечитал»

тютчевские строки, буквально открывая читателю глаза на художественное совершенство и глубину мысли стихов «Ф.Т.», сетуя попутно на авторское инкогнито. Наконец, в 1854 г. И.С. Тургенев опубликовал в некрасовском «Современнике» 111 стихотворений Тютчева. Так, спустя 35 лет после начала поэтической деятельности Тютчева наконец-то был прерван заговор молчания вокруг его имени и творчества. Столь долгое вхождение Тютчева в элиту русских поэтов наложило особый отпечаток на восприятие и критическую оценку современниками его творческого наследия. Во-первых, оно часто осмысливалось вне того историко-культурного контекста, в котором зарождалось и развивалось, ибо сам этот контекст был неизвестен и непонятен русскому читателю 1850-х годов. Во-вторых, этот «поздний», из эпохи 1850-х годов, взгляд на лирику поэта более раннего этапа приводил к естественным искажениям ее смысла и стиля, порождал желание многое «подправить» в стихах поэта, что нанесло существенный вред его стихотворному наследию. В частности, до сих пор не преодолены до конца последствия редакторской «правки» Тургенева, издавшего сборник «Стихотворений» Тютчева в 1854 г. с серьезными изменениями авторского текста. И, наконец, в-третьих, при жизни поэта так и не вышло собрание его сочинений, в котором автор принял бы непосредственное участие. Сам Тютчев не систематизировал свой архив, часто писал стихотворения на случайных клочках бумаги, без датировки и последующего авторского редактирования. Он даже не просматривал тексты, которые его друзья и родственники готовили набело для издания. Эти особенности творческой психологии поэта тоже долгое время затрудняли процесс понимания его поэтической мысли.

«У него не то что мыслящая поэзия, — а поэтическая мысль; не чувство рассуждающее, мыслящее, — а мысль чувствующая и живая», — так научно-точно и, вместе с тем, образно определял первый биограф поэта И.С. Аксаков существо тютчевского стиля. И выводил из этого суждения важное следствие: «От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли»[1]. Эта цитата обошла едва ли не все критические и литературоведческие работы о поэзии Тютчева, написанные в XX столетии. И все же оставаясь для многих исследователей программною, она до сих пор не нашла адекватного методологического инструментария. В каких теоретических категориях поэтики нужно описывать и доказывать аксаковскую формулу: «не чувство рассуждающее, мыслящее, — а мысль чувствующая живая»? Как понимать применительно к поэзии Тютчева это бесспорное единство в ней образа и мысли? Как отражается это единство на жанрово-стилевом своеобразии тютчевской лирики? Вот примерный круг вопросов, на которые предстоит дать ответ в настоящей главе.

---

[1] *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 107.

ПОЭТИЧЕСКАЯ КОСМОГОНИЯ Ф.И. ТЮТЧЕВА. ОСНОВНЫЕ КОНСТАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

В историко-литературной науке общим местом стала мысль о единстве и системности поэтической образности Тютчева. В современных исследованиях русской поэзии XIX в. эта системность получила свое закрепление в разработке эстетической категории «художественный мир». Под этой категорией понимается воплощенная в художественном тексте (совокупности текстов) система представлений о мире, сформировавшаяся в сознании человека, человеческой общности, нации, человечества в целом. По определению В.Е. Хализева, мир литературного произведения — это «художественно освоенная и преображенная реальность»[1]. Иными словами этот мир не тождествен реальному, он условен, поскольку создается с помощью вымысла и организуется согласно своим внутренним законам (отсюда его иногда называют «внутренним миром» произведения[2]).

Художественный мир тютчевской поэзии и есть именно такая условная модель бытия, посредством образного языка объясняющая его происхождение и структуру, воссоздающая жизнь его основных стихий, законы времени и пространства. К тютчевской поэзии больше, чем к какой-либо другой в XIX веке, применимо понятие мифопоэтического творчества, т. е. творчества, в основе своей содержащего художественный миф о Вселенной. В этой связи принято говорить о поэтической космогонии Тютчева. Так, давно замечено, что пейзажная лирика поэта — это больше, чем просто конкретно-чувственное переживание природы. Пейзажные образы Тютчева нередко представляют собой не просто природные реалии, но субстанциональные силы, стихии бытия. Образы воды, грозы, огня, ночи, дня, солнца, звезд, ветра, гор и т. п. являются в тютчевской лирике героями индивидуально-авторского мифа о Природе, в чем-то аналогичного созданиям античной философии

---

[1] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 158.

[2] *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8.

и литературы, в чем-то напоминающего натурфилософию Ф. Шеллинга и немецких романтиков, но определенно не сводимого к какому-то одному культурному источнику. Несомненно одно: перед нами особая, поэтическая вера в божественную одухотворенность мироздания, в богоподобность Природы — вера, сближающая мироощущение Тютчева с романтической традицией — творчеством иенских романтиков, И.-В. Гете, В.А. Жуковского, поэтов-любомудров... Поэтому, когда мы говорим об условности художественного мира Тютчева, следует помнить: он условен только для современного читателя; для самого же поэта этот мир безусловно реален:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...
(«Не то, что мните вы, природа...»,
середина 1820-х годов)

Логично задаться вопросом, что же это за миф и как он формирует целостность и системность художественного мира Тютчева? И хотя существует мнение, что вопросы эти праздные и что, мол, суть поэтического открытия Природы в творчестве Тютчева заключается вовсе не в создании собственной художественной мифологии, «не в системе мыслей, а в самом образе мыслителя»[1], думается, что важно и то, и другое. По крайней мере, усилия последних лет отечественных исследователей были направлены как раз на реконструкцию основного художественного мифа поэзии Тютчева.

В его основе, как показал Ю.М. Лотман, лежит фундаментальная оппозиция «Бытие — Небытие», которая может варьироваться в разных образно-тематических рядах: «Хаос — Космос», «Смерть — Жизнь», «Ночь — День», «Небо — Земля», «Океан (Бездна) — Человек», «Север — Юг»[2]. Члены этих оппозиций могут меняться местами. Например, в одних стихотворениях день, а значит, космос и жизнь, оцениваются как ложное бытие, т. е. как «небытие». День — «покров <...>

---

[1] История всемирной литературы: В 8 т. Т. 6. М., 1989. С. 345.

[2] *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С. 111 и др.

златотканный», он наброшен богами «над бездной» специально для слабого человека. Дневной покров поддерживает в человеке иллюзию жизни, предательски скрывая от него ночную первооснову мира, «бездну», которая рано или поздно заявит о себе и даст почувствовать человеку хрупкость его «дневного» существования («День и ночь», 1839). День часто оценивается как форма духовной смерти, жалкого прозябания, медленного «тления» человеческой жизни «в однообразье нестерпимом» («Как над горячею золой...», 1830). День (жизнь, космос, Юг) нередко ассоциируется у Тютчева с огнем, и в этом случае огонь выступает как сила губительная и разрушительная: «О, как лучи его багровы, // Как жгут они мои глаза!..» («Как птичка, раннею зарей...», 1830-е). В замкнутом пространстве человеческой жизни «огонь» и «свет» начинают уничтожать все живое. «Раскаленные лучи», «пламенные пески», «обгорелая земля» — вот атрибуты мира, который по странной ошибке называется жизнью («Безумие», 1830?)[1].

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

---

[1] О семантике образа огня подробнее см.: *Козырев Б.М.* Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М., 1988. С. 106—108.

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

Таким образом, хаос в тютчевской космогонии нередко сигнализирует о превращении раздора стихий в космос, т. е. в порядок, а растворение человеческого «я» в безличном хаосе означает не приобщение к небытию, а, наоборот, высший подъем духовных сил, упоение жизнью, сопричастность к полноте бытия. «Певучесть есть в морских волнах, // Гармония в стихийных спорах» — этой поэтической вере Тютчев, несмотря на все мучительные колебания и сомнения, останется предан на протяжении всего творческого пути.

В этой связи уместно сказать о культе стихии воды в художественном мире Тютчева. Его детально обосновал Б.М. Козырев[1]. Он отметил бесконечное разнообразие форм — от мирового океана до человеческих слез, в которых эта стихия может выступать в качестве первоосновы тютчевского поэтического мира. Недаром образы воды, как правило, сопровождают описание таких субстанциональных сил, как бездна, ночь, мировой хаос, и вместе с ними сигнализируют о первоначальной слиянности (сейчас бы мы сказали — синкретизме) всех элементов мироздания, в том числе и человека, которые впоследствии, в процессе космогонической эволюции выделились из породившего их хаоса, всеобъемлющего «животворного океана», обособились в своей отдельности и по закону мирового возмездия как нарушившие исходное единство Вселенной подлежат уничтожению и возвращению в породившее их материнское лоно хаоса.

Трагическая вина человека в художественном мире Тютчева и заключается в стремлении поставить свое «я» выше породившего это «я» целого, осмыслить свою индивидуальность и самоценность в качестве единственной реальности бытия. Эта «призрачная свобода» и приводит человека к разладу с природой, к забвению ее языка. И тогда ночь ему «страшна» («День и ночь»), и «дневное», «культурное» сознание человека пугается тех «бурь», того страстного желания слиться без остатка с «беспредельным», того напряженного вслушивания в завывания ветра, которое оно неожиданно открывает в мире своей

[1] *Козырев Б.М.* Письма о Тютчеве... С. 98—106.

же «души ночной» («О чем ты воешь, ветр ночной...»). И тогда день уже кажется «отрадным» и «любезным», а «святая ночь» лишь острее дает человеку почувствовать свое сиротство и неизбывное одиночество во Вселенной:

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

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

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

В этой связи необходимо поставить вопрос об эволюции художественного мира поэзии Тютчева. В ряде исследований, в частности в упоминавшихся уже работах Б.М. Козырева и В.В. Кожинова, предпринимались попытки условно разграничить поэзию Тютчева на два периода: ранний (1820—1830-е годы) и поздний (1850—1860-е годы). В раннем периоде путь к гармонии мироздания пролегал через жертвенную гибель конкретной человеческой индивидуальности во имя слияния ее с беспредельным. Главным предметом переживания лирического «я» были космические стихии, имевшие для этого «я» значение всеобщей необходимости, непреложной в своей трагической сути. Мироздание понималось то как

слепая, безличная сила, равнодушная к единичному человеку, то как суровая, но властно зовущая прародина, начало всех начал. Формула «Все во мне, и я во всем» из стихотворения «Тени сизые смесились...» могла оцениваться по-разному: то как благой закон бытия, то как выражение его безликости и аморфности. В художественном мире Тютчева, соответственно, преобладало тяготение к манифестации абстрактных аллегорий, к созерцанию «высоких зрелищ» мировых коллизий, роковой игры всеобщих стихий («Цицерон», 1830; «Как океан объемлет шар земной...», 1830 и мн. др.). Форма лирического повествования от безличного «мы» нередко доминировала над повествованием от «я».

В поздней лирике все громче начинает звучать личная, интимная тема. Например, в стихотворении «День вечереет, ночь близка...» (1851) ночь не воспринимается лирическим героем как нечто всесильное и подавляющее человеческое «я». Ночной пейзаж дан сквозь призму личностного переживания; он явно «очеловечен» и не воспринимается как метафизическая абстракция. Сам же образ возлюбленной дан на грани «двойного бытия». Она — «воздушный житель, может быть, // Но с страстной женскою душой». Формула «Ты со мной, и вся во мне» из стихотворения «Пламя рдеет, пламя пышет...» (1855) наиболее полно выражает пафос поздней тютчевской лирики и отчетливо противостоит формуле раннего творчества — «Все во мне, и я во всем». В стихотворении «Два голоса» (1850) между отрешенным олимпийским и смертным человеческим бытием устанавливаются уже отношения не столько жесткого подчинения, сколько диалога двух по-своему равноценных позиций, «двух голосов» одного и того же авторского сознания[1]. Структура конфликта в художественном мире позднего Тютчева становится все более подвижной, тяготеющей не к однозначной антитезе, а к сложному со-противопоставлению «голосов» человека и мироздания.

Однако подобные разграничения между ранней и поздней лирикой Тютчева, конечно, не следует понимать буквально. Речь может идти лишь о самой общей тенденции, доминирующей в том или ином периоде творчества; так как уже в раннем

---

[1] Блестящий анализ сложной полифонической структуры этого стихотворения см.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 152—161.

периоде художественный мир Тютчева тяготел к поэтизации именно пограничных состояний мира и человека, к переживанию «переходных» зон контакта двух «правд». Показательна в этом отношении любовная лирика поэта.

Замечено еще В. Брюсовым, что любовь в поэзии Тютчева — это больше, чем просто конкретно-психологическое чувство. Очень часто она выступает аналогом таких субстанциональных сил художественного мира, как хаос, ночь, беспредельное[1]. Взаимоотношения любящих — это те же отношения человека и инобытия, человека и хаоса: «...И роковое их слиянье, // И поединок роковой» («Предопределение», 1851—1852). Приобщение к стихии любви, растворение в душевной «бездне» другого нередко сопряжено со страданием, а порою — и с гибелью. Одновременное сосуществование «слияния» и «поединка» выражается в совмещении контрастных эмоций. Любовь приносит лирическому герою и его возлюбленной одновременно печаль и радость («Двум сестрам», 1830), тоску и блаженство («Из края в край, из града в град...», 1834), «блаженство и безнадежность» («Последняя любовь», 1852), наслаждение и страдание («Я очи знал, — о, эти очи...», 1852).

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

Но есть сильней очарованье:
Глаза, потупленные ниц,
В минуту страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья...

Для сравнения: «Словно тяжкие ресницы // Подымались над землею, // И сквозь беглые зарницы // Чьи-то грозные зеницы // Загоралися порою...» — таков мифопоэтический образ июльской грозовой ночи в стихотворении «Не остывшая от зною...» (1851). Лирического героя привлекают и красота

[1] *Брюсов В.Я.* Далекие и близкие: Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 8—9.

«пламенно-чудесной» страсти, и обаяние страсти разрушительной, «ночной». Выбор в пользу какой-то одной модели чувства не происходит. Противительный союз «но», с которого начинается вторая строфа, и форма сравнительной степени прилагательного «сильный» свидетельствуют только об ином, более интенсивном характере страсти в случае прорыва инобытия в «дневную» жизнь героев.

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

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

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Жанровая поэтика Тютчева также подчиняется закону «двойного бытия», в ней столь же интенсивно протекает синтез полярностей, что и на уровне ее мифопоэтики. Ю.Н. Тынянов убедительно доказал, что лирика Тютчева представляет собой поздний продукт переразложения жанровой основы высокой ораторской поэзии XVIII в. (торжественная ода, дидактическая поэма) и ее переподчинения функциям романтического фрагмента: «Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: “Видение” (“Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...”),

“Сны” (“Как океан объемлет шар земной...”), “Цицерон” и т. д. — все это микроскопические оды»[1]. Нередко всего одна сложная метафора или одно развернутое сравнение — эти реликты одической поэтики — сами по себе способны у Тютчева образовать завершенный текст («23 ноября 1865 г.»; «Как ни тяжел последний час...», 1867; «Поэзия», 1850; «В разлуке есть высокое значенье...», 1851). Афористичность концовок, ориентация на композицию эпиграммы с ее парадоксальной заостренностью мысли создают ситуацию, в которой компоненты одического мышления гораздо эффективнее реализуют заложенную в них художественную семантику. От архаического стиля XVIII в. поэзия Тютчева унаследовала ораторские зачины («Не то, что мните вы, природа»; «Нет, мера есть долготерпенью» и т. п.), учительские интонации и вопросы-обращения («Но видите ль? Собравшися в дорогу»), «державинские» многосложные («благовонный», «широколиственно») и составные эпитеты («пасмурно-багровый»; «огненно-живой», «громокипящий», «мглисто-лилейно», «удушливо-земной», «огнезвездный» и т. п.). Собственно, в русской поэзии 1820—1830-х годов Тютчев был далеко не первым, кто открыто ориентировался на затрудненные, архаические формы лексики и синтаксиса. Это с успехом делали поэты-любомудры, в частности С.П. Шевырев. Считалось, что такой «шершавый» слог наиболее приспособлен для передачи отвлеченной философской мысли. Однако у Тютчева, также принадлежавшего в начале поэтического поприща к окружению любомудров, весь этот инструментарий риторической поэтики нередко заключен в форму чуть ли не записки, написанной «между прочим», с характерными «случайными», как бы второпях начатыми фразами: «Нет, моего к тебе пристрастья», «Итак, опять увиделся я с вами», «Так, в жизни есть мгновенья», «Да, вы сдержали ваше слово» и т. п. Подобное сращение оды с романтическим фрагментом придает совершенно новое качество «поэзии мысли». В ней свободно начинает сочетаться жанровая память различных по своему происхождению стилевых пластов. Например, в стихотворении «Полдень» (конец 1820-х) мы видим сложное сочетание идиллической (Пан, нимфы, сладкая дремота), одической («пламенная и чистая» небесная «твердь») и элегической («лениво тают облака») образности. Создается ситуация диалога

[1] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 46.

различных поэтических эпох, возникают напряженные ассоциативные переклички смыслов на сравнительно небольшом пространстве пейзажной зарисовки[1].

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

Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой;
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой! <...> —

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

Несомненными чертами жанрово-стилевого новаторства отмечена и любовная лирика Тютчева, особенно поздняя, посвященная «последней любви» поэта — Елене Денисьевой. Все исследователи сходятся во мнении, что эта лирика представляет собой несобранный цикл, отмеченный единством новых тематических и сюжетно-композиционных решений. «Е.А. Денисьева, — отмечал биограф поэта Г. Чулков, — внесла в жизнь поэта необычайную глубину, страстность и беззаветность.

---

[1] *Шайтанов И.О.* Федор Иванович Тютчев: поэтическое открытие природы. М., 1998. С. 26—27.

И в стихах Тютчева вместе с этою любовью возникло что-то новое, открылась новая глубина, какая-то исступленная стыдливость чувства и какая-то новая, суеверная страсть, похожая на страдание и предчувствие смерти»[1]. «Денисьевский цикл» Тютчева, куда вошли такие стихотворения, как «Последняя любовь», «О, как убийственно мы любим...» (1851), «Она сидела на полу...» (1858), «Весь день она лежала в забытьи...» (1864) и др., с одной стороны, наполнен узнаваемыми штампами романтической любовной фразеологии («лазурь ... безоблачной души», «воздушный шелк кудрей», «убитая радость», «пасть готов был на колени», «скудеет в жилах кровь», «любишь искренно и пламенно», «святилище души твоей» и т. п.), причем чуть ли в вычурном вкусе Бенедиктова или даже жестокого романса, а с другой стороны, самим мелодраматизмом положений предвосхищает «погибельную», на грани жизни и смерти, любовную драму романов Достоевского. Еще Г.А. Гуковский, доказывая сходство «денисьевских» текстов с поэтикой прозаического романа второй половины XIX в., отмечал умение Тютчева «рисовать в коротком лирическом стихотворении сцену, в которой оба участника даны и зрительно, и с «репликами», и в сложном душевном конфликте». Отмечалась подробная (насколько, разумеется, это возможно в границах лирического рода) прорисовка «мизансцены», предметного фона, роль психологического жеста («Она сидела на полу // И груду писем разбирала, // И как остывшую золу, // Брала их в руки и бросала»)[2]. К этим наблюдениям следует добавить намеренную затрудненность стиха, метрические перебои («Последняя любовь»), создающие будничную интонацию, а также установку на диалогичность лирического повествования. Последняя, в частности, выражается в постоянных переходах от 3-го лица к 1-му, от 1-го лица ко 2-му в рамках одного и того же текста. Например, повествуя в стихотворении «Весь день она лежала в забытьи...» о своей возлюбленной в 3-м лице, лирический герой в финале дает реплику самой героини от ее лица: «О, как все это я любила!», а в последней строфе, словно откликаясь на слова умершей, неожиданно обращается к ней на «ты»: «Любила ты...» Отрешенно-созерцательный рассказ

---

[1] *Чулков Г.* Последняя любовь Тютчева. М., 1928. С. 40.

[2] *Гуковский Г.А.* Некрасов и Тютчев. К постановке вопроса // Научный бюллетень Ленинградского ун-та, 1947, № 16—17. С. 53.

о прошедшем в итоге приобретает черты страстного диалога с героиней: событие как бы вырывается из плена смерти и предстает совершающимся сейчас, на глазах читателя, во всей ослепительной силе и остроте переживаемой трагедии. Аналогичную смену планов и лиц повествования можно заметить и в других стихотворениях денисьевского цикла («В часы, когда бывает...», 1858).

Итак, поэзия Тютчева представляет собой своеобразное промежуточное звено между поэзией пушкинской эпохи 1820—1830-х годов и поэзией нового, «некрасовского» этапа в истории русской литературы. По сути, эта поэзия явилась уникальной художественной лабораторией, «переплавившей» в своем стиле поэтические формы не только романтической эпохи, но и эпохи «ломоносовско-державинской» и передавшей в концентрированном виде «итоги» развития русского стиха XVIII — первой трети XIX в. своим великим наследникам. Само «второе рождение» Тютчева, открытого Некрасовым в 1850 г. в списке «русских второстепенных поэтов», — факт почти мистический и, как все мистическое, глубоко закономерный. Он был открыт тем поэтом, стиль которого, прозаичный и «шероховатый», во многом подготовил в собственном творчестве. Но, по сути, такова уж судьба Тютчева, что он «умирал» и «рождался» в истории русской поэзии несколько раз. В следующий, уже после Некрасова, раз Тютчева откроет Вл. Соловьев в своей знаменитой критической статье 1895 г., причем откроет его уже как поэта-«мифотворца», увидевшего мир как живую «творимую легенду» и передавшего это ясновидческое знание своим потомкам. Так Тютчев на рубеже веков провозглашается уже родоначальником «символической школы» русской поэзии. И, кто знает, сколько еще «открытий» Тютчева ожидают отечественную культуру, ибо кладезь этот поистине неисчерпаемый...

Основные понятия

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

Вопросы и задания

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

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

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

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

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

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

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

Литература

Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.

Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. Кн. 1—2. М., 1990.

Коровин В.И. Произведения Ф.И. Тютчева. Поэзия. — В кн.: Ф.И. Тютчев. Школьный энциклопедический словарь. М., 2004.

Осповат А.Л. «Как слово наше отзовется...». М., 1980.

Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.

Скатов Н.Н. Некрасов и Тютчев (два цикла интимной лирики). В кн.: Н.А. Некрасов и русская литература. М., 1971.

Соловьев Вл. Поэзия Ф.И. Тютчева. В кн.: *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Толстогузов П.Н. Лирика Ф.И. Тютчева: поэтика жанра. М., 2003.

Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве. В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.

ГЛАВА 6
Н.А. НЕКРАСОВ
1821—1877/78

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

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

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

«СЫН ВРЕМЕНИ, СКУПОГО НА ГЕРОЯ...»

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

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

...Уходит он
И в гневе подданных тиранит.
Кругом проклятья, вопли, стон...
.....
Вот вечер — снова рог трубит.
Примолкнув, дети побежали,
Но мать остаться им велит;
Их взор уныл, невнятен лепет...
Опять содом, тревога, трепет!
А ночью свечи зажжены,
Обычный пир кипит мятежно,
И бледный мальчик, у стены
Прижавшись, слушает прилежно
И смотрит жадно /узнаю
Привычку детскую мою/...
.....
Тяжелый сон!..
Нет, мой восход не лучезарен —
Ничем я в детстве не пленен
И никому не благодарен.

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

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

Ранняя поэтическая концепция детства сохранила ясно выраженные романтические черты: мать — «затворница», безгласая страдалица,

натура, преисполненная высокой духовности; отец — тиран, «угрюмый невежда», грубый помещик-крепостник. Мысль о сословном «грехе», избавиться от которого недостает сил, и раскаяние, не ведущее к полному духовному освобождению от «ошибок отцов» (М.Ю. Лермонтов), тяготят ощущением причастности этому «греху»:

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

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

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

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

ПЕРВАЯ КНИГА СТИХОВ «МЕЧТЫ И ЗВУКИ»

Учеба Некрасова в Ярославской гимназии (с 1832 по 1837 г.) не была успешной. Но зато он читал «Корсара» Байрона, оду «Вольность» и «Евгения Онегина» А.С. Пушкина. Лирика, составившая тетрадь романтических стихов, имеющих все внешние признаки подражания В.А. Жуковскому, М.Ю. Лермонтову, В.Г. Бенедиктову, А.И. Подолинскому и популярным в широких кругах публики поэтам-эпигонам, в своей тайной глубине оставалась искренней и по сути соответствовала натуре юного поэта. Закономерным был его первый самостоятельный поступок: вместо вступления по настоянию отца в Дворянский полк Некрасов прибыл в Петербург затем, чтобы вполне отдаться литературному труду, призванию художника. Поэзия представлялась ему миром, где все противоречия бытия очищаются

и возвышают «дух», которому непросто преодолеть соблазны «тела» («Разговор»).

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

Сегодня, с исторической дистанции, становится очевидным, что значение сборника «Мечты и звуки» не следует ни преувеличивать, ни заведомо отрицать. Чтобы выяснить действительную его роль в судьбе Некрасова-художника, необходимо признать, что живой образ поэта далеко не совпадает с рамками социального стереотипа, созданного уже современниками и закрепленного позднейшим общественно-литературным сознанием. Не «вписываясь» в этот стереотип, «Мечты и звуки» надолго выпали из поля зрения литературоведов и лишь недавно по праву стали объектом тщательного научного изучения. Заслуживает внимания вывод исследователя о первом сборнике Некрасова как о «не случайной книге»: «Исторически ей суждено было стать сокрытым фундаментом дальнейшего развития некрасовской музы, а с нею и всей русской поэзии. Нашедший себе воплощение в раннем сборнике поэта нравственно-гуманистический пафос определил содержательность и его гражданской лирики, и покаянных мотивов, и поэтических поисков общенародной правды»[1].

«ПОВОРОТ К ПРАВДЕ»

В начале 40-х годов Некрасов пишет прозу. Он берет сюжеты из собственного опыта — из того, что довелось пережить за три тяжких петербургских года (герой-бедняк марает стихи чернилами, приготовленными из ваксы; ночует в артели нищих; испытывает унижения в качестве просителя «хорошего места» и т. д.). В современной ему литературе Некрасову

---

[1] *Пайков Н.Н.* Феномен Некрасова: Избр. статьи о личности и творчестве поэта. Ярославль, 2000. С. 37.

безусловно близко «гоголевское направление»: следуя ему, он декларирует только «правду», напрямую встретившись с проблемой ее творческого воплощения и необходимого для этого отбора литературных средств. Можно согласиться с одним из первых исследователей прозы Некрасова Г.А. Гуковским в том, что для воссоздания образа многоликой реальности начинающий писатель пользовался «осколками чужого творчества», «готовыми» стилями, но правомерна также и мысль ученого относительно того, что «пути обработки» этого материала «были свои»[1]. Став под знамена «натуральной школы» (чему способствовало личное знакомство с Белинским, состоявшееся, вероятно, в 1840—1841 годах), Некрасов по-своему подошел к проблеме «неприукрашенной действительности»: он не только показал ее без всяких «эстетических покровов» в духе установок «школы», но и осознанно сохранил эти «покровы», справедливо полагая, что одно «разобнажение» (Ап. Григорьев) еще не означает полноты изображения реальности во всей ее истине. В результате «физиологизм» бытовых описаний окрашивается тонами сентиментально-романтической патетики, а герои лишаются однозначности, выпадая из границ «амплуа», определенного средой.

Так, пошлый франт и обольститель Орест Сабельский («Жизнь Александры Ивановны», 1841) неожиданно обретает человеческую глубину, оказываясь способным к раскаянию и нравственному перерождению, подобно карамзинскому Эрасту (сходство имен не случайно) из «Бедной Лизы». И вместе с тем герой-романтик, близкий автору, из «Повести о бедном Климе» (1841—1848) вдруг иронически снижается, обнаруживая черты хлестаковщины.

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

---

[1] *Гуковский Г.А.* Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова. М.; Л., 1931. С. 375.

романтик, «разъедаемый» рефлексией, а цельные, чистые люди простого звания, такие как талантливая художница Параша или крестьянская девушка Агаша, преподающая нравственный урок герою-романтику.

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

В «собранье пестрых глав» некрасовской прозы многообразны формы юмора, восходящего к Гоголю. Как правило, они основаны на комической перелицовке эстетических и социальных шаблонов, обнаруживающих свою несостоятельность в пародийном отражении («Макар Осипович Случайный», «Без вести пропавший пиита», «Двадцать пять рублей» и др.)[1].

Проза раннего Некрасова выступает, таким образом, не только как творческая лаборатория, своей жанрово-стилевой палитрой предвосхитившая диапазон его лирического самовыражения; не только как важнейший биографический источник, но и как самоценное явление, определившее дальнейшее развитие Некрасова, в том числе и новаторский характер его поэзии, «неизбежностью» для которой становится «проза».

В Некрасове поражает энергия сопротивления обстоятельствам, рожденная осознанием значимости и самоценности всякого человеческого «я». Его не могут сломить ни неудавшаяся попытка поступления в университет, ни изнурительная работа в изданиях Ф.А. Кони и А.А. Краевского («Пантеон русского и всех европейских театров», «Литературная газета», «Отечественные записки») и др.

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

---

[1] См.: *Мостовская Н.Н.* Пародийность как примета стиля Некрасова // Вершинина Н.Л., Мостовская Н.Н. «Из подземных литературных сфер...»: Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля. Учебное пособие по спецкурсу. Псков, 1992. С. 74—80.

романтических мечтаний, выступая как опосредованная форма самоиронии, типологически близкая иронии романтической.

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

«ДА ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО ВЫ ПОЭТ — И ПОЭТ ИСТИННЫЙ?»

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

— Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный?»

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

«В дороге» раскрывает трагедию крепостных людей: ямщика, отрабатывающего оброк в столичном городе, и его жены Груши, которая тихо угасает среди непосильных для нее крестьянских трудов. Но истории ямщика и страдалицы Груши представлены не только как типические проявления общей народной доли, запечатлевшейся в слагаемых народом песнях. Так может показаться лишь вначале: склонный к рефлексии барин, уповая на легендарную «удаль» ямщика, надеется (отчасти сознательно впадая в самообман) с его помощью «разогнать» душевную тревогу, «скуку» («Песню, что ли, приятель, запой / Про

рекрутский набор и разлуку; / Небылицей какой посмеши...»). Взамен же он узнает от собеседника-крестьянина очень личную, неповторимую в своей конкретности, житейскую быль.

Композиция стихотворения — «с обрамлением» — представляет собой «рассказ в рассказе». И от этого, как справедливо замечает Н.Н. Скатов, «само страдание ... прочувствовано вдвойне или даже втройне: оно и от горя мужика, которого сокрушила “злодейка жена”, и от горя несчастной Груши, и от общего горя народной жизни». И хотя виновник несчастья Груши и ее мужа точно указан (господа из прихоти воспитали Грушу на дворянский манер, вместе с барышней, а затем вновь отправили ее в крепостное состояние: «Погубили ее господа, / А была бы бабенка лихая»), содержание стихотворения несводимо к какому-то одному, пусть даже и самому несомненному выводу. Читатель, благодаря всепроникающему авторскому взгляду, способен понять и невольную вину ямщика, не сознающего глубины происходящей рядом трагедии, и внеличностную, но все-таки вину «скучающего» барина, бессильного что-либо изменить, торопливо прерывающего наивное признание собеседника: «А, слышь, бить — так почти не бивал, / Разве только под пьяную руку...».

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

Понимаешь-ста, шить и вязать
На варгане играть и читать...

Иначе создается народный колорит в другой «удивительной песне» Некрасова — **«Огородник»** (1846). В этом лирическом повествовании о недолгой любви «хозяйской дочери» и простого крестьянина звучит та же мысль, что и в стихотворении «В дороге» — мысль о несовместимости человеческого счастья с противоестественными отношениями социального неравенства. Но в «Огороднике» тягостная мысль смягчается песенной интонацией, оставляющим впечатление приволья четырехстопным анапестом. Это первый лирический опыт Некрасова

в освоении фольклора. К.И. Чуковский отметил приемы, которые использует поэт, стремясь воссоздать народно-песенный колорит: «Тут и отрицательные параллелизмы:

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь...

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

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

Я примеру русского народа
Верен: *«В горе жить —*
Некручинну быть» —
И, больной работая полгода,
Я трудом смягчаю мой недуг...

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

АВТОР И ГЕРОЙ В ЛИРИКЕ НЕКРАСОВА 1850-х ГОДОВ

В эту пору тема народа перестает быть отчасти «этнографической» и приобретает черты самобытной художественности, характерные для лирики Некрасова в целом. О возникновении сложного слияния «народного» и личностного, индивидуального в стиле поэта Н.Н. Скатов говорит, анализируя

стихотворение «Гробок» (1850, из цикла «На улице»): «Начато как будто бы обычное повествование, есть взгляд на солдата со стороны. Но появилось слово “детинушка”, и на нем сомкнулись два мира в некое единство. “Детинушка” сказано о солдате, но это такое простое, народное, мужицкое слово, что оно становится уже как бы и словом от солдата. Автор вне героя, о котором рассказывает, но и с ним. Аналогичное “кручинушка” продолжит и закрепит эту интонацию. А во второй строфе, хотя там есть и собственно прямая речь, уже невозможно отделить героя от рассказчика: “А как было живо дитятко, то и дело говорилося...” Солдат ли это сказал, подумал, почувствовал или рассказывающий о нем автор».

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

Знаю: батька на сынишку
Издержал последний грош.

Так мог бы сказать об отце школьника его деревенский сосед. Но говорит-то здесь Некрасов: народные интонации, сам речевой склад народного языка родственно принял он в свою душу».

В стихах Некрасова этого времени ощутима не только установка на повествовательность, создающая впечатление подлинности и достоверности изображаемого, отсутствия границы между жизнью и литературой. Особый обостренный лиризм некрасовской поэзии основан на исходном столкновении вечного стремления к высоким человеческим ценностям и признания неизбежности пребывания в мире, где господствуют вещественные блага, где от них, от «прозы жизни», зависит судьба людей. Поэт показывает нам привычный городской быт почти без эмоций, с нарочитой сухостью и деловитостью, с натуралистическими подробностями. Но сами подробности являются оборотной стороной романтического пафоса — следствием отчуждения человека от идеала, вынужденного принятия им безыдеальной жизни. Создается иллюзия, что изображение

безлично и безразлично к стоящим за ним человеческим трагедиям:

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

В этом стихотворении, имеющем идиллическое название **«Утренняя прогулка»** (из цикла **«О погоде»**, 1858) леденяще бесстрастны не только предметы, но и люди, как будто утратившие все человеческое. Идущая за гробом бедняка-чиновника старуха рассуждает о том, что успела выпросить у покойника уже ненужные ему сапоги. На вопрос рассказчика, не жаль ли ей умершего, она, словно досадуя, отвечает: «Что жалеть? Нам жалеть недосужно...»

Мир воспроизводится не только в картинах, но и в звуках. Характерный некрасовский звучащий облик мира вопиющ по своей уродливой дисгармоничности. Звуки «раздирают ухо», от них «жутко нервам»:

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

Но и в этом мраке, сквозь «ужасный концерт» пробивается надежда и, чем страшнее действительность, тем ощутимее очистительная сила рвущихся на волю чувств, не убитых до конца «бесчеловечным» веком. Они не только усиливают отчаяние и повергают в состояние глубокой душевной неудовлетворенности, но и вызывают животворные слезы раскаяния и утешения, смягчают не проходящую в сердце тоску. Вдруг оказывается, что старуха на убогих похоронах безвестного чиновника в глубине души совсем не бесчувственна: «Я взглянул на нее — и заметил, / Что старухе-то жаль бедняка...» Неизменно утешает (и «утишает») в стихах и поэмах Некрасова родная природа — ее нивы, дубровы, проселки, деревенские

тихие ночи («Саша», «Рыцарь на час», «Железная дорога», «Тишина» и др.).

Акцентированная буквальность описаний сливается, не утрачивая контрастности, с глобальными по степени обобщения метафорами. Это словно бы все тот же романтический идеал, но уже «проросший» в действительность и в ней утративший свою былую лучезарность: «О, пошлость и рутина — два гиганта...» (1855—1856).

«СТИХОТВОРЕНИЯ Н. НЕКРАСОВА»

В 1856 г. вышла вторая книга лирики Некрасова, которая принесла ему известность в самых широких общественных кругах. С этой книги, объединившей лучшее из написанного за семнадцать лет, начинается его слава народного поэта. Сборник открывался программным стихотворением **«Поэт и гражданин»**, которое продолжало пушкинскую и лермонтовскую традицию драматизированной диалогической формы, демонстрирующей пересечение отдельных мнений («Разговор книгопродавца с поэтом» А.С. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М.Ю. Лермонтова). У Некрасова выведенный «вовне» диалог явно имеет черты исповедальности, обнажающей неразрешенную драму в истерзанной противоречиями душе поэта. Двуголосие, которое не распадается, но и не склоняется к победе лишь одного голоса, уже было испытано Некрасовым в раннем стихотворении «Разговор». Теперь, в «Поэте и гражданине», сталкиваются установка на многоголосие и открытая тенденциозность социального звучания: пафос гражданственности победительно действует на погрязшего в рутине жизни, а когда-то героически настроенного преобразить ее Поэта. Но итога все же нет и не может быть (стихотворение заканчивается многоточием), а сама проблема, данная уже заглавием, представляется Некрасову заведомо трагической. Гражданин с болью признает, что должно отказаться от призвания быть художником «в годину горя»: «Когда свободно рыщет зверь, / А человек бредет пугливо». Поэту необходимо разрешить сомнение: «Пускай ты верен назначенью, / Но легче ль родине твоей...» — но, как хорошо понимает автор стихотворения, в глубинах души которого развертывается самый

спор, — что бы ни выбрал Поэт, он не будет вполне удовлетворен своим выбором. Как позднее сформулировал Некрасов мучительное для него противоречие между жизнью и поэзией:

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

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

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

Классическая основополагающая тема русской лирики — тема назначения поэта и поэзии — с ранних пор рассматривалась Некрасовым в двуединстве житейского и идеального, гражданско-патетического и бытового. Бытовая сцена (наказание крестьянки на Сенной площади в Петербурге) в какой-то миг теряет натуралистическую достоверность и преображается в гражданский символ — символ кровной связи поэта с собственным народом и его судьбой («Вчерашний день, часу в шестом...», 1848). Образ Музы в поэзии Некрасова традиционно аллегоричен, но это аллегория особого типа, обладающая постоянными, характерно некрасовскими признаками: Муза — «родная сестра» терзаемого народа и поэта («Вчерашний день, часу в шестом...», «Музе», 1876), «печальная спутница печальных бедняков» («Муза, 1852), любящая — «ненавидя» («Блажен незлобивый поэт», 1852), «Муза мести и печали» («Замолкни, Муза мести и печали!», 1855). Она принимает страдания за то, что крепит союз между поэтом и «честными сердцами»: «Не русский — взглянет без любви / На эту бледную, в крови, / Кнутом иссеченную Музу...» («О Муза! Я у двери гроба!», 1877).

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

«ЕСЛИ ПРОЗА В ЛЮБВИ НЕИЗБЕЖНА...»

В 50-е годы наивысшего драматизма достигает лирика любви, соединяя социальность и психологизм, «прозу» и «поэзию» чувства. Сострадание Некрасова угнетенным обретает наивысшую концентрацию в теме женской судьбы — идет ли речь о простой крестьянке («В дороге») или обитательнице «петербургских углов» (**«Когда из мрака заблужденья...», «Еду ли ночью по улице темной...»**). К женщине поэт относится не с позиций эстета, пылкого возлюбленного или романтического юноши: он видит в ней существо, наиболее забитое, беззащитное, приниженное обществом, бесправное — по сравнению с мужчинами, которые все же имеют преимущества при тех же социальных условиях. Гуманизм Некрасова имеет глубокие драматические корни: вместе с Г.И. Успенским он мог бы возразить тем, кто видит в женщине лишь «красоту тела», воплощенное совершенство, наконец, «гения чистой красоты»: «Все это ужасная неправда для человека...» («Выпрямила», 1885).

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

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

И Настя Крюкова, и Сонечка Мармеладова своим положением обречены на то, чтобы не иметь дома, не чувствовать себя

полноправными даже в семье, не питать надежд на счастливую любовь. Некрасов, наперекор общему мнению, с гордостью провозгласил, что для него «дитя несчастья» выше и достойнее всех «богинь любви»:

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

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

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

«Панаевский» цикл, занявший достойное место в русской любовной лирике, передает свободно текущую речь обычного человека — но человека, искренне и мучительно размышляющего,

страстно влюбленного, боящегося нецеломудренным словом нарушить то счастье, которое создается глубоким и сильным чувством. Каждое стихотворение цикла — фрагмент не прекращающегося диалога с любимой и за каждым стоит реальная, насыщенная действительным содержанием, неисчерпаемая в своих многообразных проявлениях жизнь. Давно замечено, что эти стихи имеют вид не начатой и не законченной, а словно бы продолженной речи: «Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...», «Так это шутка? Милая моя...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «О письма женщины, нам милой!..», «Давно — отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Тяжелый крест достался ей на долю...». «Поэт не страшится обнажить свою неправоту, — пишет В.И. Коровин, — и такой же отважной искренности ждет от любимой женщины. В стихотворениях Некрасова любовь — драматическое столкновение двух сильных и неуступчивых характеров...». «Гармоническим, подлинно пушкинским аккордом» назвал стихотворение «Прости» (1856), которым «заканчивается вся эта история нелегкой, проходившей в борениях любви», Н.Н. Скатов.

ПОЭМЫ Н.А. НЕКРАСОВА

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

В том же году поэт закончил поэму **«Саша»** — о замечательной русской девушке, духовное становление которой происходит на глазах читателя. В Саше противопоставляется единство интеллектуально-духовного и телесного немощности, бледности интеллигента Агарина. Действительно, оппозиция, заявленная еще пушкинским «Евгением Онегиным», здесь получает авторскую переакцентировку: ирония применительно к герою, «разбудившему» Сашу, выступает сильнее («Тонок и бледен. В лорнетку глядел...», «Любит он сильно, сильней

ненавидит, / А доведись — комара не обидит!»); с другой стороны, слияние Саши с национальной почвой осмыслено как отказ от легковесно идиллического отношения к родине («Жизни кругом разлитой ликованье / Саше порукой, что милостив бог... / Саша не знает сомненья тревог»), как «прорастание» в нее до самых глубин, до действительных ее корней, обещающих «пышную жатву».

Ориентацией поэмы на романный жанр (подкрепленной внешним сходством «лишних людей» — Агарина с Рудиным и одновременным выходом в свет романа Тургенева и некрасовской «Саши») не до конца объяснимы оригинальные черты ее поэтики. Наряду с романной панорамностью, свободой, вариативностью «всевозможных сюжетов» в поэме ощутима опора на традицию, на субстанциональные устойчивые представления, сконцентрированные в неоднородном единстве ее состава (как писал применительно к героям «Онегина» Н.Я. Берковский, «в одном — “культура”, в другом — “природа” и почва»). Ю.Н. Тынянов обратил внимание на то, что поэма написана в «старой балладной форме»: Некрасов «ввел в классические формы баллады и поэмы новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы “натурального” фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему». Ученый пришел к выводу, что «смешением форм создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная в наши дни».

ПРОИЗВЕДЕНИЯ «БОЛЬШОЙ ФОРМЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ 60—70-х ГОДОВ

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

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

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

Герой Некрасова чаще всего страдает и сознательно идет на жертву.

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

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

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

«Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча...» —

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

«Славно, дядя, ты торгуешься!
Что невесел? Ох да ох!»
— В день теперя не отплюешься,
Как еще прощает бог:
Осквернил уста я ложию —
Не обманешь — не продашь! —
И опять на церковь божию
Долго крестится торгаш.

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

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

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

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

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

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

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» (1865—1877)

Всю жизнь волновал поэта и замысел всеохватного эпического произведения — поэмы **«Кому на Руси жить хорошо»**. Сам Некрасов называл поэму «эпопеей современной крестьянской жизни». Следовательно, каковы бы ни были конкретные социальные реалии, они непременно возводятся к общему и, преимущественно, к фольклорному началу, к былинному преломлению реалий русской жизни. И здесь Некрасов прибегает к архаизованным формам: такое вступление, как «пролог», характерно для древней и средневековой литературы. И, вместе с тем, оно почти не встречается в литературе нового времени. Сказочность пролога, когда семь крестьян-правдоискателей решаются пуститься в великое путешествие по Руси, мотивирована реальной социальной необходимостью: познать пореформенную Русь во всех проявлениях ее нового бытия, на сломе крепостничества и свободы — подчас еще не осознанной и не прочувствованной свободы народной жизни:

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

Вопрос о счастье, вынесенный в заглавие поэмы, — это вопрос не столько благополучия, материального довольства и процветания, сколько внутренней гармонии и миропорядка;

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

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

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

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

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

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

Вместе с тем, среди крестьян есть и подлинно «счастливые» — это те, которым удалось (если воспользоваться словами Гриши Добросклонова) «в рабстве спасти свое сердце»: Яким Нагой, Ермил Гирин, Савелий, богатырь святорусский, Матрена

Тимофеевна Корчагина. В истязающих душу и тело человека условиях крепостного права каждый из них сумел «спасти», как самую большую драгоценность, живое сердце. Каждый из них воплощает лучшие крестьянские качества: Яким Нагой — достоинство и гордость за свое сословие, за всех «униженных» и «обиженных»; Ермил Гирин — честность и совестливость, позволившие ему заслужить народную любовь; Савелий — непокорность духа: «Клейменый, да не раб!»; Матрена — неукротимую силу душевного протеста против обстоятельств, способность победить, преодолеть их, сохранив дом и семью: «...Домом правлю я, / Рощу детей...». Представителем всех «несчастных» и «счастливых» в поэме является сын дьячка села Вахлачина Григорий Добросклонов. Его бесспорное счастье — в выборе доли «народного заступника», готовящей ему суровое испытание в будущем и причисляющей его к «избранным» — к тем, кто «рабам земли» должен «напомнить о Христе»:

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

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

Рать подымается —
Неисчислимая!
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

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

«Я ЛИРУ ПОСВЯТИЛ НАРОДУ СВОЕМУ...»

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

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

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

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

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

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

Современный этап изучения уникального некрасовского наследия ставит больше вопросов, чем предлагает ответов. Место и значение Некрасова в истории национальной культуры и самосознания далеко не осмыслены — а между тем читатель находит в его произведениях и типе личности самые многообразные отражения собственных исканий: от гражданских устремлений до подвижничества в области религиозно-христианского служения, от необходимости познать реальный, «практический» смысл действительности до потребности, в условиях той же действительности, сохранить высокую значимость духовных идеалов.

Основные понятия

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

Вопросы и задания

1. Покажите на примерах, как усложняется образ «лирического героя» в поэзии Некрасова в связи с соединением в ней народно-эпического и индивидуального начал.
2. Что имел в виду Ю.Н. Тынянов, говоря о «прозаизации стиха» как о ведущей черте поэтического стиля Некрасова?
3. В чем своеобразие раскрытия любовной темы в лирике Некрасова (сопоставьте «панаевский цикл» с лирикой любви в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета).
4. Опираясь на фундаментальное исследование К.И. Чуковского «Мастерство Некрасова», покажите связь некрасовской поэтики с устным народным творчеством (лирика, «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»).

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

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

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

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

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

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

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

Литература

Аникин В. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М., 1973.

Бойко М. Лирика Некрасова. М., 1977.

Евгеньев-Максимов В.Е. Жизнь и деятельность Н.А. Некрасова: В 3-х т. М.; Л., 1947—1952.

Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж, 1964; 2-е изд. Ижевск, 1978.

Коровин В.И. Русская поэзия XIX века. М., 1983.

Краснов Г.В. «Последние песни» Н.А. Некрасова. М., 1981.

Лебедев Ю.В. Некрасов и русская поэма 1840—1850-х годов. Ярославль. 1971.

Мостовская Н.Н. Храм в творчестве Некрасова // Русская литература. 1995. № 1. С. 194—202.

Пайков Н.Н. О поэтической эволюции раннего Некрасова (1838—1840) // Н.А. Некрасов и русская литература второй половины XIX — начала XX веков. Ярославль. 1982. С. 3—23.

Розанова Л.А. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Комментарий. Л., 1970.

Сапогов В. А. Анализ художественного произведения: Поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Ярославль. 1980.

Скатов Н.Н. Некрасов: Современники и продолжатели. Л., 1973.

Чуковский К. Мастерство Некрасова. М., 1971.

ГЛАВА 7

А.А. ФЕТ
1820—1892

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

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ФЕТА И ЕГО ПРОИСХОЖДЕНИЕ. ПРОГРАММНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ И СТАТЬИ

Формула «Фет — поэт чистого искусства» настолько прочно вошла в ценностный обиход советского литературного обывателя, настолько прочно укоренилась в школьных и вузовских учебниках по русской литературе, что понадобились напряженные усилия литературоведов, чтобы вытравить из этого штампа идеологический оценочный смысл, заложенный в него еще революционно-демократической критикой рубежа 1850—1860-х годов, и представить художественный мир этой поэзии в его подлинном виде. Но вот парадокс. Даже сегодня, когда Фет назван «одним из тончайших лириков мировой литературы»[1], а в его таланте усматривают то «бетховенские черты», то «своеобразное моцартианство», близкое к гению Пушкина[2], в ряде работ можно встретить обвинения Фета то в «эстетическом сектантстве»[3], то в «воинствующем эстетизме»[4], а то и в «цинично-шовинистическом пафосе» отдельных стихотворений[5].

---

[1] *Благой Д.Д.* Мир как красота // Фет А.А. Вечерние огни. М., 1971. С. 551.

[2] *Скатов Н.Н.* Лирика А.А. Фета: (истоки, метод, эволюция) // Русская литература. 1972, № 4. С. 80.

[3] Там же. С. 90.

[4] *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 37.

[5] *Кулешов В.И.* // Вопросы литературы. 1975, № 9.

Причем, как правило, все эти обвинения звучат не столько по адресу Фета-поэта, сколько по адресу Фета — критика и публициста. Сложилось даже негласное правило отделять одно от другого: мол, «программные» выступления Фета гораздо слабее и, как следствие, тенденциознее, чем та же «программа», но воплощенная в художественную плоть его поэзии. Поэтому и статьи Фета по вопросам искусства, как правило, всегда цитируются лишь в отрывках, выборочно и сопровождаются стыдливыми оговорками комментаторов.

Между тем есть все основания полагать, что Фет явился создателем своей, вполне оригинальной эстетической системы. Эта система опирается на совершенно определенную традицию романтической поэзии и находит подкрепление не только в статьях поэта, но и в так называемых стихотворных манифестах, и прежде всего тех, которые развивают крут мотивов, восходящих к течению «суггестивной» поэзии («поэзии намеков»). Среди этих мотивов пальма первенства, несомненно, принадлежит мотиву «невыразимого»:

Как беден наш язык! — Хочу и не могу. —
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
Напрасно вечное томление сердец,
И клонит голову маститую мудрец
Пред этой ложью роковою.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

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

Вся первая строфа «Как беден наш язык...» — это сжатый пересказ тютчевского манифеста. Для сравнения: «Как сердцу

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

«Мудрецу» противопоставляется «поэт» — одна из любимых антитез Фета:

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

Здесь вновь знакомая реминисценция — теперь уже из «Невыразимого» Жуковского. Сравним: «Хотим прекрасное в полете удержать, // Ненареченному хотим названье дать — // И обессиленно безмолвствует искусство...» И опять цитирование поэтического первоисточника оборачивается внутренней полемикой с ним. Вместо «обессиленно безмолвствует», наоборот, «хватает на лету и закрепляет вдруг». Если в художественном мире автора «Невыразимого» творчество Поэта является бледным и несовершенным слепком творчества «природного художника», т. е. самого Творца (напомним, что в природе Жуковский по установившейся романтической традиции видит «присутствие создателя»), то в художественном мире Фета акценты расставлены точно наоборот. Власть Поэта поистине безгранична. «Крылатый слова звук» способен удержать в полете» прекрасное, «закрепить» его на лету, т. е. отлить его в ясные, пластические формы. Недаром слово Поэта сравнивается с летящим за облака орлом Юпитера и наделяется, следовательно, поистине магической, божественной властью над духовными процессами, протекающими как в сфере человеческой психики («темный бред души»), так и в сфере природной жизни («трав неясный запах»). Так Фет реабилитирует

поэтическое слово, ставит его выше и божественного языка «дивной природы» (Жуковский), и языка философии, «мысли» (Тютчев), прежде бывших для большинства европейских романтиков недосягаемыми образцами творчества. Ибо только Поэту в материале слова подвластно дотворить до пластических, законченных форм «невыразимое», что не в состоянии была сделать ни аналитическая мысль «мудреца», ни «божественная душа» природы. Фет ставит перед поэзией поистине грандиозные, можно сказать, всемирные задачи. Здесь нет даже и намека на самодавлеющее любование словом, на поверхностное украшательство жизни. А, значит, нет и того, что именуется эстетизмом в собственном смысле этого термина. «Крылатый слова звук» призван в поэтическом мире Фета улучшить мир, сделать его гармоничнее, помочь пробить дорогу Красоте и явить ее духовному взору человека во всем блеске и совершенстве образной формы. Так в эстетике Фета создаются предпосылки для зарождения концепции «теургического» («пересоздающего» или «преображающего») творчества, в дальнейшем получившей детальное обоснование в статьях Вл. Соловьева и А. Белого. Это, в свою очередь, означает, что наши представления о Фете как поэте «неуловимых душевных ощущений», «тонких», «эфирных оттенков чувства» — представления, сложившиеся еще в лоне критики «чистого искусства»[1], нуждаются в серьезной корректировке.

Эстетика Фета не знает категории невыразимого. Невыразимое — это лишь тема поэзии Фета, но никак не свойство ее стиля[2]. Стиль же направлен, в первую очередь, как раз на то, чтобы как можно рациональнее и конкретнее, в ясных и отчетливых деталях обстановки, портрета, пейзажа и т. п. запечатлеть это «невыразимое». В программной статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) Фет специально заостряет вопрос о поэтической зоркости художника слова, вольно или невольно полемизируя с принципами суггестивного стиля Жуковского. Поэту недостаточно бессознательно находиться под обаянием чувства красоты окружающего мира. «Пока глаз его не видит ее ясных, хотя и тонко звучащих форм, — он еще не поэт»[3]. «Чем эта зоркость отрешеннее, объективнее (сильнее), даже

[1] *Боткин В.П.* Стихотворения А. А. Фета // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 482, 491 и др.

[2] История Всемирной литературы: В 8 т. Т. 7. М., 1991. С. 86.

[3] *Фет А.А.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 146.

при самой своей субъективности, тем сильнее поэт и тем вековечнее его создания». Соответственно, «чем дальше поэт отодвинет <...> от себя» свои чувства, «тем чище выступит его идеал», и, наоборот, «чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и бренней его выражение»[1]. Вот эта способность объективировать свои переживания прекрасного, слить их без остатка с материально насыщенной средой и позволяет с известной долей условности определить творческий метод Фета как «эстетический реализм».

ЛИРИКА ФЕТА 1840—1850-х ГОДОВ. ЧУВСТВО КРАСОТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СПОСОБЫ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ

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

---

[1] *Фет А.А.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 148.

Эти особенности художественного мира уже вполне определились в двух первых поэтических сборниках Фета — «Лирическом пантеоне» (1840) и «Стихотворениях» (1850). Еще более рельефно они стали заметны в итоговом собрании стихотворений 1856 г., подготовленном Фетом при непосредственном редакторском участии И.С. Тургенева. Пожалуй, первым поэтическим циклом, с наибольшей художественной выразительностью воплотившим культ красоты в творчестве Фета, стали его «Антологические стихотворения». В 1840—1850-е годы этот лирический жанр переживал в России поистине свое второе рождение в поэзии А.Н. Майкова и Н.Ф. Щербины, что объясняется исчерпанностью традиции «бунтарского» романтизма с его аффектированной страстностью и гипертрофией чувства. Фет чутко уловил веяния эпохи и вполне вписался в традицию антологической лирики, противопоставив «священному безумию» романтического поэта простоту и простодушие тона, возвышенный слог, статуарность и пластичность изображения, гармоническую уравновешенность и созерцательность чувства. Очень часто предметом антологического стихотворения становилось описание античных статуй и картин на мифологические темы и сюжеты. Такова знаменитая «Диана», признанная современниками Фета подлинным и непревзойденным шедевром в антологическом роде:

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

«Признаемся, мы не знаем ни одного произведения, где бы эхо исчезнувшего, невозвратного языческого мира отозвалось с такой горячностью и звучностью, как в этом идеальном, воздушном образе строгой, девственной Дианы», — восторгался критик В.П. Боткин[1]. Подчеркнем лишь, что «эхо» слышится во многом благодаря и строгим интонациям александрийского стиха, и строго выверенному подбору эпитетов. Фет мастерски

[1] *Боткин В.П.* Стихотворения А.А. Фета.., с. 489.

передал мысль о произведении пластического искусства как удивительном чуде соединения жизни и смерти, статики и динамики. «Продолговатые, бесцветные» (т. е. безжизненные) глаза и — «высоко поднялось открытое чело»; «дева» «чуткая и каменная» и т. п. — подобными оксюморонными сращениями пронизан весь сюжет стихотворения. В результате читатель не успевает уловить миг, когда камень вдруг оживает, а потом вновь незаметно застывает в выразительной немоте... Эта пульсирующая пластика описания, размывающая грань между движением и остановкой, и создает образ красоты, преображающей мир.

В художественном мире Фета искусство, любовь, природа, философия, Бог — все это разные проявления одной и той же творческой силы — красоты. Вот почему лирика Фета сложнее, чем у какого-либо другого поэта, поддается тематической классификации на пейзажную, любовную, философскую и т. п. Тематической определенностью она не обладает. Эмоциональное состояние лирического «я» стихотворений Фета тоже не имеет ни четкой внешней (социальной, культурно-бытовой), ни внутренней биографии и вряд ли может быть обозначено привычным термином лирический герой. Выдающийся знаток поэзии Фета, создатель его первой научной биографии Б.Я. Бухштаб точно замечал: «Мы можем сказать о субъекте стихов Фета, что это человек, страстно любящий природу и искусство, наблюдательный, умеющий находить красоту в обыденных проявлениях жизни и т. п., но дать более конкретную — психологическую, биографическую, социальную — характеристику его мы не можем»[1].

Действительно, о чем бы ни писал Фет — о разлуке или свидании, ничтожестве или величии человека, ненастном вечере или тихом утре, — доминирующим состоянием его лирического «я» всегда будут восторг и преклонение перед неисчерпаемостью мира и человека, умение ощутить и пережить увиденное как бы впервые, свежим, только что родившимся чувством. Вот стихотворение, каждое четверостишие которого начинается со слов «Я жду» («Я жду... Соловьиное эхо...», 1842). Можно подумать, что герой ждет возлюбленную. Однако эмоциональное состояние лирического «я» в этом, как и в других стихотворениях Фета, всегда шире повода, его вызвавшего. И вот на

[1] *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 89.

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

Современники часто любили указывать на «случайностное» происхождение сюжетов многих стихотворений Фета, их зависимость от внешнего, часто необязательного повода. В некоторых своих высказываниях Фет и сам давал основание к такому толкованию его творчества. «...Брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты», — говаривал он своему другу, поэту Я.П. Полонскому еще в пору их студенческой молодости[1]. Неудивительно поэтому, что связи между отдельными образами стихотворения у Фета порой весьма прихотливы и не подчиняются привычной логике метафорических сцеплений. Подобные композиционные неувязки нередко становились предметом язвительных пародий. Вот, например, пародия Д. Минаева, известного поэта «Искры»:

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

Те же из современников, которые пытались с доверием отнестись к творческому почерку Фета, оправдывали его

[1] *Полонский Я.П.* Мои студенческие воспоминания // Ежемесячные литературные приложения к «Ниве». 1898. № 12. С. 661.

фрагментарные композиции влиянием поэзии Г. Гейне. Позднее, уже в советском литературоведении, «неясность» стихов Фета стали объяснять их близостью к музыкальным композициям, когда поэт ощущал охватившую его полноту чувств и мыслей как внутреннюю музыку. Наконец, заговорили об «импрессионизме» лирики Фета. Согласно этой точке зрения, стремление воплотить в сюжете цепь мгновенных, сиюминутных впечатлений и порождало отрывочность накладываемых образов-«мазков» — по аналогии с техникой картин Клода Моне и Камиля Писсарро с их знаменитой «пульсирующей» гаммой тонов, передающей все оттенки световоздушной среды. «Пульсирующей» композицией стихов Фета, по мнению сторонников этой точки зрения, обусловлена и знаменитая установка на безглагольный синтаксис, передающий своеобразный «поток сознания» лирического «я». В тексте он оставляет след в виде коротких фраз, иногда серии назывных предложений (классические примеры: «Шепот, робкое дыханье...», 1850; «Это утро, радость эта...», 1881). Неоднократно обращали внимание и на устойчивое тяготение Фета к воплощению смутных душевных движений. Действительно, поэт часто сам подчеркивает бессознательность описываемых состояний с помощью характерных слов-сигналов: «не помню», «не знаю», «не пойму» и т. п. О том же свидетельствует обилие в стихах неопределенных «что-то», «как-то», «какие-то» и т. д. «Где-то, что-то веет, млеет...», — так начинается известная пародия Тургенева на Фета. Иррациональность, алогизм внутреннего мира поэт любил подчеркивать и посредством совмещения контрастных эмоций. Например, «грустный вид» берез «горячку сердца холодит» («Ивы и березы», 1843, 1856); «траурный наряд» березы «радостен для взгляда» («Печальная береза...», 1842); одна рука в другой «пылает и дрожит», и другой «от этой дрожи горячо» («Люди спят; мой друг, пойдем в тенистый сад...», 1853) и т. п.

Особо следует сказать о роли метафоры и эпитета в создании импрессионистической образности лирики Фета. В этих поэтических тропах необычайно отчетливо отразилось стремление Фета к синтетическому, целостному восприятию мира — не одним, а словно сразу несколькими органами чувств. В результате эмоция выглядит нерасчлененной, совмещающей несовместимые состояния психики: «душистый холод веет» (запах и температура); «ласки твои я расслушать хочу»

(осязание и слух); «вдалеке замирает твой голос, горя...» (звук и температура); «чую звезды над собой» (осязание и зрение); «и я слышу, как сердце цветет» (слуховые и цветовые ощущения). Возможны и более сложные комбинации самых разных проявлений психики: «уноси мое сердце в звенящую даль» (зрение, звук, пространственно-двигательные ощущения); «сердца звучный пыл сиянье льет кругом» (звук, температура, свет, осязание) и т. п. Столь же необычны олицетворения Фета, в которых человеческие качества и свойства могут приписываться таким предметам и явлениям, как воздух, растения, цвет, сердце, например: «устал и цвет небес»; «овдовевшая лазурь»; «травы в рыдании»; «румяное сердце» и др.

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

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

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

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

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

И все же, несмотря на эти признаки «импрессионистической» техники, поэзия Фета вряд ли может быть прямо соотнесена с аналогичными явлениями в западноевропейской живописи. Лирика Фета столь же «импрессионистична», сколь и удивительно пластична в своей зримой вещественности и конкретности. Взять, к примеру, фетовский пейзаж. Давно замечено, что он часто напоминает наблюдения фенолога. Поэт любит изображать времена года не просто в устойчивых приметах, а в переменных климатических сроках и периодах. Изображая позднюю осень, Фет отметит и осыпавшиеся розы, и отцветший горошек, и покрасневшие с краев кленовые листья, и «однообразный свист снегиря», и «писк насмешливой синицы» («Старый парк», 1853 ?). Столь же колоритны признаки дождливого лета: слегшие на полях травы, невызревшие колосья, ненужная, забытая в углу коса, унылый петуший крик, предвещающий скорую непогоду, «праздное житье»... («Дождливое лето», конец 1850-х годов). Сами названия стихотворений красноречиво свидетельствуют о внимании Фета к погодным приметам: «Жди ясного на завтра дня...» (1854), «Степь вечером» (1854), «Первая борозда» (1854), «Туманное утро» (1855—1857), «Приметы» (середина 1850-х годов) и т. д. Есть и стихотворения, посвященные отдельным растениям, деревьям, цветам: «Осенняя роза» (1886), «Роза» (1864), «Сосны» (1854), «Ива» (1854), «Одинокий дуб» (1856), «Георгины» (1859), «Первый ландыш» (1854), «Тополь» (1859). И удивительное разнообразие животного мира! Одни названия птиц говорят об этом: лунь, сыч, черныш, кулик, чибис, стриж, перепел, кукушка, воробей, ласточка, снегирь... Русская поэзия до Фета, где обращено внимание лишь на традиционные образы птиц с их устоявшейся символической окраской (орел, ворон, соловей, лебедь, жаворонок), поистине не знала такого энциклопедического свода пернатых существ, такого любовно-внимательного и бережного отношения к особенностям их

существования и повадкам. Даже условный образ ворона в стихах Фета, как еще заметил Б. Бухштаб, поражает точным описанием, сделанным словно не поэтом, а натуралистом-орнитологом: «Один лишь ворон против бури // Крылами машет тяжело...»

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

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ ФЕТА. ВЫПУСКИ СБОРНИКА «ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ» (1882—1890)

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

Личная и творческая судьба Фета складывается трудно. Печать «незаконнорожденности»[1], тяготеющая над поэтом с детских лет болезни и смерти родственников, неудавшаяся литературная карьера (в начале 1860-х годов революционно-демократическая критика повела настоящий крестовый поход против «чистого искусства», и Фет был отлучен от «Современника», где печатался на протяжении 1850-х годов) — все это

[1] См. об этом: *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990. С. 4—13.

не способствовало хорошему общественному и личному самочувствию. В мироощущении «певца Красоты» нарастают пессимистические настроения.

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

Человек в поздней лирике Фета томится разгадкой высших тайн бытия — жизни и смерти, любви и страдания, «духа» и «тела», высшего и человеческого разума. Он сознает себя заложником «злой воли» бытия: вечно жаждет жизни и сомневается в ее ценности, вечно страшится смерти и верит в ее целительность и необходимость. Образ лирического «я» приобретает некоторую обобщенность и монументальность. Закономерно изменяется пространственно-временная характеристика поэтического мира. От цветов и трав, деревьев и птиц, луны и звезд духовный взор лирического «я» все чаще обращается к вечности, к просторам Вселенной. Само время словно замедляет свой ход. В ряде стихотворений его движение становится спокойней, отрешеннее, оно устремлено в бесконечность. Космическая образность, безусловно, сближает позднюю лирику Фета с художественным миром поэзии Тютчева. В стиле автора «Вечерних огней» нарастает удельный вес ораторского, декламационного

начала. Напевную интонацию стихов 1850-х годов сменяют риторические вопросы, восклицания, обращения. Они нередко отмечают вехи в развертывании композиции, подчиненной строго логическому принципу (например, «Ничтожество»). Б.Я. Бухштаб фиксирует появление в поздней лирике Фета тютчевских ораторских формул, начинающихся с «Есть», «Не таково ли», «Не так ли», торжественной архаической лексики, знаменитых тютчевских составных эпитетов («золотолиственных уборов», «молниевидного крыла»)[1].

Свой трагический пессимизм поздний Фет стремится заковать в броню отточенной поэтической риторики. Уже не поэтическим «безумством» и «лирической дерзостью», как раньше, а системой логических формул и доказательств, зачастую взяв в свои союзники А. Шопенгауэра (над переводом его знаменитого труда «Мир как воля и представление» поэт работал в 1870-е годы), лирический герой стремится побороть свой страх перед смертью и бессмысленностью существования, обрести внутреннюю свободу (см. *«Alter ego»*, 1878; «А.Л. Бржеской», 1879; «Не тем, Господь могуч, непостижим...», 1879). Одним из самых «страшных» и парадоксальных стихотворений «Вечерних огней», несомненно, является знаменитое «Никогда». Фет прибегает к несвойственному ему приему гротеска, изображая воскрешение лирического «я» к «вечной жизни» в мире, в котором давно потух божественный огонь. Эта экзистенциальная ситуация (на грани жизни и смерти) осознается человеком как несомненная аномалия бытия и порождает серию неразрешимых вопросов:

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

Эффект аномальности происходящего усилен намеренным контрастом между фантастичностью самой ситуации и протокольно-документальным стилем ее описания. Ненормальное подается как обычное, повседневное явление, что лишь подчеркивает основной пафос стихотворения: «вечная жизнь» вне

[1] *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества... С. 117.

живой изменяющейся природы страшнее смерти. Л. Толстой в письме к Фету, восхищаясь остротой постановки проблемы («вопрос духовный поставлен прекрасно»), вместе с тем оспаривал саму атеистическую идею стихотворения: «Для меня и с уничтожением всякой жизни, кроме меня, все еще не кончено. Для меня остаются еще мои отношения к богу, т. е. отношения к той силе, которая меня произвела, меня тянула к себе и меня уничтожит или видоизменит»[1].

Впрочем, одной из действенных сил, помогающих лирическому герою поздней лирики Фета преодолеть смерть, является любовь. Именно она дарует герою воскресение и новую жизнь. Евангельские мотивы и образы проникают в любовный цикл. «Свет» любви уподобляется божественному свету, который, не побеждая «мрака», как известно, и во тьме светит. В стихотворении «Томительно-призывно и напрасно...» (1871) лирический герой, бредущий по пустыне жизни на призывный свет возлюбленной, сравнивается с Христом, ступающим «по шаткой пене моря» «нетонущей ногой». Сами образы мерцания, трепетания, светотени, огня занимают исключительно важное место в «преображающей» символике «Вечерних огней». Огонь (и его производные — луч, свет, блеск и т. п.) для Фета — стихия очистительная, надчеловеческая и человечная одновременно. Огонь проявляет божественное в тленном («Этот листок, что иссох и свалился, — // Золотом вечным горит в песнопенье...» — «Поэтам», 1890) и, напротив, земное — в божественном («Под сенью ласковых ресниц // Огонь небесный мне не страшен» — «Ты вся в огнях...», 1886). Огонь — сила, несущая обновление через гибель и страдание, и этим примиряющая героя с ними («Ракета», 1888).

Поэзия А.А. Фета — высший взлет и одновременно завершение классической традиции романтической поэзии XIX в. в России. По сути, она исчерпала возможности той линии «психологического» романтизма в лирике, родоначальником которой принято считать В. А. Жуковского. В лице Фета эта лирика впитала в себя все лучшие завоевания романтической школы, значительно обогатив и трансформировав их достижениями русской реалистической прозы середины XIX в., в том числе и очерково-документальной прозы «натуральной школы». Одновременно

[1] *Толстой Л.Н.* Переписка с русскими писателями. В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 43.

поэзия Фета подготовила будущее возникновение и развитие символизма в русской поэзии рубежа веков. Несмотря на всю неоднозначность восприятия поэзии Фета идейными вождями русского символизма (например, Д.С. Мережковским), для многих зачинателей движения, таких как В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, лирика Фета во многих отношениях оставалась предтечей «великой области отвлечений, области мировой символизации сущего», которая и составила главное художественное открытие «новой поэзии» XX в.

Основные понятия

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

Вопросы и задания

1. По статьям и программным стихотворениям А.А. Фета (добавьте к проанализированным в данной главе следующие тексты: «Муза», 1854; «Музе», 1857; «Псевдопоэту», 1866; «Музе», 1882; «Одним толчком согнать ладью живую...», 1887; «Поэтам», 1890 и др.) сформулируйте основные положения его эстетики. Насколько совпадают они с программными положениями критики «чистого искусства», посвященной Фету (см. статьи В.П. Боткина «Стихотворения А.А. Фета», 1857 и А.В. Дружинина «Стихотворения А.А. Фета», 1856)?

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

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

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

5. Как изменились содержание и стиль лирики Фета 1870—1880-х годов? Можно ли назвать ее «философской»? Какие стихотворения, на Ваш взгляд, несут на себе явный отпечаток идей пессимистической

философии А. Шопенгауэра и можно ли говорить безусловно о «пессимистическом» пафосе поздней лирики Фета?

Литература

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

Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета. В его кн.: Литературная критика, публицистика, письма. М., 1984.

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

Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета. В его кн.: Литературная критика. М., 1983.

Ермилова Е.В. Некрасов и Фет. В кн.: Некрасов и русская литература. М., 1971.

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

Скатов Н.Н. Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция). В кн.: Далекое и близкое. М., 1981.

Скатов Н.Н. Некрасов и Фет. В его кн.: Современники и продолжатели. М., 1973.

Чичерин А.В. Движение мысли в лирике Фета. В его кн.: Сила поэтического слова. М., 1985.

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

ГЛАВА 8
А.Н. МАЙКОВ
1821—1897

Старинный род Майковых сыграл значительную роль в истории русской культуры. В XVI в. эта семья была представлена выдающейся фигурой духовного писателя Нила Сорского; в XVIII в. — театральными деятелями Иваном и Аполлоном Майковыми, популярным и оригинальным писателем Василием Майковым; в первой половине XIX в. был известен живописец Н.А. Майков — отец будущего поэта. Во второй половине XIX в. в русскую литературу вошел не только поэт Аполлон Николаевич Майков, но и замечательный критик Валериан Майков, авторитетный литературовед Леонид Майков.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ А.Н. МАЙКОВА

Формирование литературного таланта А.Н. Майкова начинается в 1830-е годы, большую роль в этом сыграло окружение поэта. Близкий друг семьи и учитель словесности будущего поэта И.А. Гончаров так описывает обстановку дома Майковых: «Он, т. е. отец А.Н., жил, как живут или, если теперь уже не живут так, то как живали артисты, думая больше об искусстве, любя его, занимаясь им, и почти ничем другим. Дом его, лет 15—20 и более назад, кипел жизнью, людьми, приносившими сюда неистощимое содержание из сферы мысли, науки, искусства. Молодые люди, музыканты, живописцы, многие литераторы из школы круга 30-х и 40-х годов, все толпились в необширных, не блестящих, но приютных залах его квартиры, и все, вместе с хозяевами, составляли какую-то братскую семью, где все учились друг у друга, обменивались занимавшими тогда русское общество мыслями, новостями науки, искусств».

Факты внешней биографии поэта просты. Первые стихотворения Майкова появляются в домашних рукописных альманахах «Подснежник», «Лунные ночи»(1836—1839). Успех и признание пришли к Майкову во время его обучения в Петербургском университете (с 1837 г.) — в то время появляются

стихи в основном в антологическом роде. В 1842 г. поэт отправляется в путешествие по Европе (Франция, Италия, Чехия), которое продолжалось до 1845 г. По возвращении в Петербург начинается служба в Департаменте государственного казначейства, в библиотеке Румянцевского музея (до перенесения его в Москву), в комитете иностранной цензуры.

В автобиографии Майков написал: «Вся моя биография не во внешних фактах, а в ходе и развитии внутренней жизни, в ходе расширения моего внутреннего горизонта, в укреплении взгляда на жизненные вопросы, нравственные, умственные, политические, во внутренней работе ума над впечатлениями и наблюдениями в жизни, в осмыслении приобретаемых и постоянно увеличивающихся знаний. Все прочее — вздор, труха, формуляр». Следовательно, биография Майкова — внутренняя биография, история развития личности, в которой, с точки зрения самого поэта, формируются, в первую очередь, нравственные, затем интеллектуальные (философские), а на этой основе и политические убеждения.

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ПОЭТА

Как и для многих литераторов второй половины века (А.Н. Островского, И.А. Гончарова, Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского и др.), чье духовное становление приходилось на конец 40-х — начало 50-х годов XIX столетия, центральной проблемой творчества А.Н. Майкова являлась проблема истории, судьбы России, проблема преемственности исторического времени, проблемы разнообразных национальных культур, их взаимосвязей.

В произведениях Майкова появляется своеобразная философия истории. Она сформулирована в авторской записке по поводу драматической поэмы «Два мира» (1872; 1881): «События веков я старался вообразить себе по аналогии с тем, что прожил и наблюдал на своем веку, а переживаемая нами историческая полоса так богата подъемами и падениями человеческого духа, что внимательному взору представляет богатый материал для сравнения с далекими минувшими эпохами. Открывается удивительная аналогия явлений — не роковая

последовательность внешних законов, а нечто живое, вечно действующее в самой сущности духа человеческого. Таким образом, настоящее поясняет мне минувшее и наоборот». Историческое время определяется, с позиции Майкова, не внешними, социальными законами, а некой постоянной Божественной искрой, которая живет в человеческом духе. Понять дух времени, дух того или иного народа составляет центральную задачу поэта, именно поэтому в творчестве Майкова очевиден большой интерес к культурам разных народов. Названия циклов стихотворений говорят сами за себя: «Века и народы», «Из славянского мира», «Новогреческие песни», «Подражания древним», «Из восточного мира», «Страны и народы» и многое другое.

АНТИЧНЫЙ МИР В ТВОРЧЕСТВЕ А. МАЙКОВА

Среди разнообразных культурных миров большое внимание в творчестве Майкова уделено античному миру. Антологические стихи включаются поэтом в разнообразные циклы («В Антологическом роде», «Подражания древним», «Из восточного мира», «Элегии», «Камеи» и др.) и относятся преимущественно к 1840—1850 гг.

Молодой поэт развивает традиции антологической лирики, заложенные К.Н. Батюшковым, А.А. Дельвигом, А.С. Пушкиным. Один из первых биографов Майкова, М.Л. Златковский, создававший биографию поэта под его собственным наблюдением, отмечал: «Любопытно, что на его первые поэтические опыты Бенедиктов не имел влияния. Влиял более Батюшков и, впоследствии, Пушкин; не байронический Пушкин, не автор «Кавказского пленника», а Пушкин позднейших лет». П.А. Плетнев отмечал иные традиции антологической поэзии А.Н. Майкова и писал Я.К. Гроту о первой книге стихов начинающего поэта: «Кажется, я читал идеи Дельвига, переданные стихами Пушкина». Таким образом, в восприятии современников с ранней антологической лирикой Майкова связаны три имени: Батюшков, Дельвиг, Пушкин.

Поэзия Батюшкова во многом определила развитие русской антологической поэзии XIX в. Особая пластичность форм,

скульптурность и, как отмечено Батюшковым в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык», «возможное совершенство, чистота выражения, стройность в слоге, гибкости, плавности, ... истинность в чувствах» являются неотъемлемыми чертами антологических стихотворений поэта. Кроме того, для поэта-романтика характерно жанрово-тематическое разнообразие антологических стихотворений — от сентиментальной элегии и морального изречения до исторических элегий. Как и у его литературного предшественника, античные образы А. Майкова отличаются пластичностью, поэт уделяет особое внимание «чистоте выражения», его антологические стихотворения воплощены в разнообразных жанрах (элегии, подражания древним и др.). Но принципиально отличают антологию Майкова от антологии Батюшкова взгляд на античность, настроение, с которым изображен древний мир. Для сравнения можно обратиться к двум стихотворениям с одинаковым названием «Вакханка».

Материалом для стихотворения Батюшкова послужил эпизод из поэмы Парни, в котором автор изображает одно из любовных приключений Венеры, одевшейся вакханкой и увлекшей молодого пастушка. В произведении Батюшкова вместо богини, зовущей к себе молодого пастушка, рисуется преследование вакханки одним из участников празднества, эпизод превращен в изображение триумфа мощной языческой страсти, поэтом передана энергия вакхического торжества. Стихотворение Майкова с аналогичным названием включено в цикл «В Антологическом роде». Не вызывает сомнения, что оно написано под впечатлением произведения Батюшкова, так как близки образные ряды двух стихотворений. Но если Батюшков создает энергичное, передающее движение стихотворение, полное эротизма («Я за ней — она бежала легче серны молодой»), то произведение Майкова умиротворенно и спокойно гармонично («Движеньем утомлен, я скрылся в мрак дерев», «Как тихо все вокруг!»). Поэт рисует утомленную, заснувшую вакханку, вокруг которой царит атмосфера тишины. Состояние покоя, тихой гармонии характеризует основное настроение стихотворений в антологическом духе. И в этом Майков оказывается ближе А.А. Дельвигу, в поэзии которого действие идиллий разворачивается на лоне умиротворенной, гармоничной природы.

Видно, самого молодого поэта, начавшего свое творчество в мятежную лермонтовскую эпоху, покойное состояние духа

тревожило, так как в ряде стихотворений («Дума», «Раздумье» и др.) он пытается придать своим чувствам мятежный, бурный характер.

Жизнь без тревог — прекрасный светлый день;
Тревожная — весны младыя грозы,
Там — солнца луч и в зной оливы сень,
А здесь — и гром, и молнии, и слезы...
О! дайте мне весь блеск весенних гроз
И горечь слез и сладость слез!
(«Дума», 1841)

Тем не менее, мироощущение Майкова в целом спокойно и гармонично.

С антологическими стихотворениями Дельвига произведения Майкова сближает также и то, что в его поэзии сливаются воедино современность и античность. Как и Дельвиг, Майков насыщает антологические стихотворения русскими реалиями («Зимнее утро», «Прощание с деревней» и др.).

Несмотря на то, что сравнение антологических стихов Майкова с поэзией Батюшкова, Дельвига правомерно, возникает вопрос: в чем же собственно оригинальность Майкова? Во-первых, молодой поэт имеет право на учебу у великих мастеров. Сам выбор образцов свидетельствует о таланте, вкусе молодого поэта. Во-вторых, при создании стихотворений в антологическом духе Майков использует средства разнообразных изобразительных искусств. В одном ряде стихотворений он предстает как живописец («Сон», «Картина», «Вакханка»), использующий богатую цветопись; в другом — как скульптор («Венера Медицейская», «Мраморный фавн»), создающий объемный образ, в третьих — как автор барельефов («Барельеф», цикл «Камеи»), представляющий полуобъемное изображение. Эта черта поэтики А.Н. Майкова характерна не только для его антологических стихотворений, но и для всего творчества. Поэт и критик начала XX в. И.Ф. Анненский писал: «Преобладание живописных элементов его поэзии над музыкальными и, может быть, вообще зрительных восприятий над слуховыми, сказалось у него ясностью и отчетливостью изображения и выражения, нелюбовью ко всему искусственному, вычурному, расплывчатому, недосказанному...»

В антологических стихотворениях присутствуют христианские мотивы («Пустынник», «Магдалина», «Конец мира»),

которые представлены в античных формах. Это связано, в определенной степени, с живописной традицией середины XIX в. А. Майков, обладавший большим художественным талантом и долгое время работавший как художник в мастерской отца, известного живописца Академии художеств, впитал принципы религиозной живописи в стиле неоклассицизма, изображавшей библейские сюжеты в античной манере.

ЛИРИЧЕСКИЕ ДРАМЫ «ТРИ СМЕРТИ» И «СМЕРТЬ ЛЮЦИЯ»

Одной из наиболее волнующих поэта эпох стала эпоха перехода от античного времени к христианскому. На тему данного исторического времени написаны «Олиф и Эсфирь», лирические драмы «Три смерти», «Смерть Люция», драма «Два мира». Поэт признавался: «...меня поразила картина столкновения древнего греко-римского мира, в полном расцвете начал, лежащих в его основании, с миром христианским, принесшим с собою совсем иное начало в отношениях между людьми».

Эти драмы представляют своеобразную дилогию, первая часть которой была написана в 1852 г., а вторая — через 11 лет, в 1863 г.

Сюжет, положенный в основу произведения, взят из античной истории. Поэт Лукан, философ Сенека и эпикуреец Люций приговорены Нероном к казни за участие в заговоре. В каждом из героев в критический для их судьбы момент проявляются лучшие человеческие качества, автор далек от того, чтобы рисовать низменные страсти, которые могут овладеть человеком в трагической ситуации. Герои различно ведут себя перед смертью. Поэт Лукан, автор известной поэмы «Фарсалия», и слаб, и силен духом. Он боится смерти, пытается спасти свою жизнь, но в момент, когда узнает о гибели женщины (Эпихариды), под пытками не выдавшей никого, вновь обретает мужество. Философ Сенека размышляет о смерти, в его монологах появляются мотивы христианства. Майков был знаком с преданием, будто Сенека тайно исповедовал христианство и находился в общении с апостолом Павлом.

Быть может... истина не с нами!
Наш ум ее уже неймет.
И ослабевшими очами
Глядит назад, а не вперед,
И света истины не видит,
И вопиет: «Спасенья нет!»
И может быть, иной приидет
И скажет людям: «вот где свет!»

Однако центральным персонажем драмы является знатный римлянин, эпикуреец Люций; в его характере в наибольшей степени проявлен дух Рима. Специально заостренная ситуация (герои обречены на смерть) позволяет выявить человеческую сущность героев, но Майков, следуя исторической правде, еще более обостряет действие, он проводит каждого из героев через выбор смерти: согласно приказу Нерона, они должны самостоятельно уйти из жизни. Финал жизни Сенеки и Лукана одинаков, они смиряются со своей участью, принимают яд и тихо уходят из жизни. Люций же выбирает особый путь. Подобно героям «Пира во время чумы» Пушкина, он устраивает пир, во время которого должен исполнить приказание императора. Пир и смерть Люция становятся предметом изображения второй части дилогии. Пришедшие на пир преследуют разные цели: кто-то приходит полюбопытствовать, кто-то получить наследство, кого-то привлекает роскошный обед. Есть лишь несколько верных друзей Люция (например, сатирик Ювенал), которые, не боясь гнева Нерона, пришли проститься с другом. Майков вводит в действие целый ряд эпизодических персонажей — 1-й и 2-й риторы, всадник, квестор, провинциальный претор, молодые патриции, евнух Митрилл и другие, которые позволяют представить Рим во всем многообразии его грехов и пороков. В первой части дилогии приведено стихотворение Лукана, в котором нарисован безобразный образ смерти — мухи, слетающиеся на труп. Этот образ соответствует трагическому и безотрадному мировоззрению позднего Рима. Именно этот образ получает полное развитие в сцене приема гостей в доме Люция. Глубину развращенности римского общества рисует следующая сцена. Среди гостей наиболее ярки два гостя — это оборванные философы, скептик и циник, которые ведут себя в соответствии со своими воззрениями. Так, циник предлагает тост за Нерона, звучащий в невероятной форме:

Хвала ему,
Что всех он душит вас и давит!
...Что же
Не пьете? Бунт? На что похоже?
Пить так «за кесаря» — уж прост
И слишком гол выходит тост,
Без смысла тост все дело рушит!...
Кричите ж все: за то, что душит...
Несколько голосов
За то, что душит...
Циник
И давит нас!..
Все (кроме Люция)
И давит нас!..
Люций
Все пьют! Невыносимо!..
Циник (ответный тост)
Граждане Рима!
Теперь позвольте, пью за вас!
За вас, сынов достойных Брута!
Вот он, вот статуя его!
Брут! С пьедестала своего
Воззри и радуйся! Минута
Ей-ей торжественна! Ура
Вам, мужи чести и добра!

В авторском комментарии по поводу той сцены Майков писал: «По поводу этого тоста некоторые мне замечали, что никакое общество не может так глубоко пасть, чтобы принять его. Оставляя отвечать за меня Тацита и Светония, я напомню только одно: что это то самое общество, которое перенесло, например, назначение лошади Гелиогабаловой в сенаторы. Со стороны лучших людей протест был один: самоубийство».

Глубокий кризис языческого мира подтвержден выбранной темой — темой смерти, точнее, самоубийства героев. Видя глубину развращенности государства, Люций восклицает: «о Рим, о, Рим! Нет! Жить нельзя!» Но оказывается, что в этом умирающем, порочном мире, в котором жить нельзя, рождаются и растут новые силы, способные его возродить, но уже в новых формах. Среди друзей Люция появляются двое христиан — Лида и Марцелл. Но Люций не может отрешиться от старых

представлений, он находится во власти предубеждений, твердо укоренившихся понятий старого Рима, ему важно «быть в глазах его героем». Он полон аристократической спеси и считает только патрициев солью земли («...солнце озаряет верхушки гор...»). Люций не может встать на одну доску с рабом, гордость, развитый ум настоящего римлянина не позволяют ему понять христиан. Желая убедить друга, Лида и Марцелл показывают герою римские катакомбы:

Под старым Римом, Рим уж новый
Преобразить его готовый,
Во всеоружии стоит!
Там нет рабов! Там нет богатых!
Там друг пред другом все равны!
Там нет презренных и проклятых!
Там падшие обновлены!

Но Люций не может преодолеть своих предубеждений, его позиция трагична, но она заслуживает уважения. Если первоначальные причины, по которым герой не может принять христианство, — разум и гордость, то затем появляются и другие причины: это чувство исторической сопричастности Люция со старым миром:

И ты, ты смеешь отказаться
Ото всего, чем ты с пелен,
Вспоен и вскормлен! Оторваться
Ото всего, с чем ты рожден!

Люций любит свой мир, гордится его прошлым, надеется на его будущее, но не может представить будущее Рима принципиально иным — христианским. Заканчивает свою жизнь Люций словами: «Кто прав из нас ... другие скажут! Нам не узнать уж ... никогда!» Но то, что выглядит неразрешимым вопросом для Люция и формально представлено как открытый финал, разрешено и в истории, и в сознании читателя, и в сознании автора. Христианский мир, которого так бежал Люций, победил.

Античность в лирической драме представлена не в изящном, антологическом стиле, а становится предметом религиозно-философских, исторических размышлений. Не случайно среди

действующих лиц драмы самые разнообразные философы — Сенека, Лукан, эпикуреец Люций, скептик, циник, неоднократно упоминается Платон, переданы ранние христианские воззрения. История в произведениях представлена достоверно и точно, каждый фрагмент текста может сопровождаться подробными историческими комментариями. Майковым нарисован старый, умирающий мир и новый, только родившийся. Острая переломная эпоха, трагичность человека, живущего в переходное время, нарисованы поэтом, и это роднит произведение Майкова с трагедиями Пушкина («Борис Годунов, «Маленькие трагедии»), но, в отличие от своего гениального предшественника, Майков дает лишь иллюзию незавершенности, открытости финала, в действительности позиция его проявлена четко. Новое историческое время (1850—1860) требовало определенности мировоззренческих позиций. Темой произведения стала поздняя античность, но в то же время драма оказывается чрезвычайно актуальной в 1860-е годы — предреформенные и пореформенные. Уход одного мира, начало новой эпохи, невозможность многих увидеть ростки нового в настоящем, трагичность судеб людей, живущих в переломное время, мечта о возрождении духовной жизни, о христианском мире — эти черты присущи и эпохе 1860-х годов.

ТРАГЕДИЯ «ДВА МИРА»

В 1871 г. поэт вновь обращается к полюбившейся ему теме в трагедии «Два мира». Во вступлении к трагедии он писал: «В “Смерти Люция” — герой-эпикуреец; но мне этого показалось мало. Герой должен был вмещать все, что древний мир произвел великого и прекрасного: великий римский патриот, могучий духом и воплотивший в себе всю прелесть и все изящество греческой образованности». Более сложная задача стояла перед художником и в осмыслении христианского мира, «не только в отвеченном представлении, а в живых осмысленных образах, в отдельных личностях».

«Какое-то внутреннее неудовлетворенное чувство не давало мне успокоиться, и я не пропускал ничего, что могло познакомить меня ближе с духом, образом и историей первых христиан, главное, почерпая сведения уже не из вторых и третьих

рук, а ища прямо в литературе, во главе которой стоит Святое Евангелие. Так мало-помалу без ведома для меня самого, с какою целью я это делаю, у меня накопился материал...»

Общий план трагедии «Два мира» таков: произведение состоит из трех частей (или актов); первая часть — из двух сцен — «преддверие христианскому миру и преддверие миру языческому»; вторая часть — вводит «в самый христианский мир, имевший свой центр в Риме, в катакомбах»; третья часть — пир Деция, явление к нему друзей, христиан Марцелла и Лиды, и смерть его.

Майков избирает для своей драмы вольную форму, которую критики, да и сам поэт определил и как лирическую трагедию. «Всякая драма, трагедия занимается лицами, требует героев; и тут есть два героя: Деций и Лида; но узел, связывающий отношения этих лиц, захватывает столько других лиц и узлов, в трагедии так много эпизодов, рассказов, побочных маленьких драм, что она обращается из трагедии лиц в трагедию людских масс, именно — массы христиан и массы язычников» — писал Н.Н. Страхов в статье «Внутренний смысл поэмы “Два мира” и внешняя ее форма». Майков рисует пеструю, мозаичную картину, в которой яркими штрихами нарисованы христианский и языческий миры; «...нам следовало бы задаться не вопросом, — продолжает критик, — что тут изображено, а, наоборот, вопросом, что не изображено. С одной стороны, сенаторы, временщики, философы, гетеры, разврат, рабство, эгоизм, жестокость, ненависть; с другой стороны — рабы, дети, матери, раскаявшиеся грешники и грешницы, любовь, смирение, прощение, самоотвержение». Христианский мир представлен множеством разнообразных лиц, это греки — Дидима, Главк, Миниппа, римляне — Лида, Марцелл, варвары — Дак и Гет, сириец — Иов и другие. Но при всем различии в судьбах и характерах в этих героях есть нечто общее — это любовь, смирение, ожидание второго пришествия Христа, готовность принять мученическую смерть за веру, т. е. поэтом нарисованы ведущие черты ранних христиан. Существенным является и то, что среди персонажей-христиан нет главных лиц, так как, согласно Писанию, «и последние бывают первыми». В трагедии Майков намечает основные типы христиан, в которых, как в зародыше, проявляются черты будущего католического и православного мировоззрения и которые воплощают разнообразные типы святости.

Римлянин Марцелл, прообраз папы, представляет «разумное» начало в христианстве, в его мировоззрении начало научно-богословского направления христианского учения, которое в дальнейшем скажется в деятельности блаженного Августина.

Грек Главк — «поэт, певец», не знавший «страстям ... преграды с детских лет» и преображенный любовью к женщине, воспринимает христианское учение с его поэтической стороны, и его можно считать предшественником поэта христианства Иоанна Дамаскина.

Сириец Иов, бывший когда-то царем, ныне раб, ясновидец, в наибольшей степени одарен мистическим пониманием мира, вера дана ему «по откровению». Его сопровождают видения, он прислушивается к внушениям свыше. Эти черты проявятся в таких христианских подвижниках-мистиках, как в Ефреме Сирине, в Макарии Египетском, в Кирилле Александрийском и в самом апостоле Павле — бывшем гонителе христиан и обращенном по «откровению свыше».

Грек Эвмен понимает христианство как жизнерадостное, гуманное учение, которое призвано укрепить счастье на земле, а Аркадий видит в нем, прежде всего, социальную сторону, средство для духовного развития и единения людей.

У женщин (Мениппа,Камилла, Лида и др.) вера приходит из потребностей сердца.

Не менее разнообразны и типы, в которых воплощено языческое мировоззрение: Галлус, Гиппарх — воплощают римский космополитизм; Фабий, Энний — консерваторы, Хоридим и Циник — философы. Но в отличие от христианского мира, в котором нравственно и духовно все едины, над всеми героями языческого Рима возвышается Деций, воплощающий языческое (как противоположное христианскому) мировоззрение. Ведущими чертами языческого мировоззрения для Майкова являются противоречивость, раздвоенность сознания, духовная зависимость от своего времени, гордость и обоготворение человека. Все это как нельзя более ярко воплощено в главном герое. Деций противоречив: он и чтитель Катона, и приверженец цезаризма; поклонник греческой культуры, вольнодумец в религии и защитник рабства и веры в вечный Рим; эпикуреец и стоик одновременно. Деций — дитя своего времени, а отношение к духовной зависимости от времени у Майкова определенно выразилось в одном из стихотворений:

Дух века ваш кумир; а век наш — краткий миг.
Кумиры валятся в забвенье, в бесконечность...
Безумные! ужель ваш разум не постиг,
Что выше всех веков — есть Вечность!..
(«Дух века ваш кумир...»)

Гордость главного героя не знает границ. Он гордится своим миром, его государственным устройством в первую очередь (Центр — кесарь; от него прошли Лучи во все концы земли...) Картина возникновение языческой власти представлена Децим ярко:

...той порой,
Когда стихии меж собой
Боролись в бурном беспорядке,
Земля, меж чудищ и зверей,
Меж грифов и химер крылатых,
Из недр извергла и людей,
Свирепых, диких и косматых...
...
Да первый тот, кто возложить
На них ярмо возмог, тот разом
Стал выше всех, как власть, как разум!
Кто ж суеверье их презрел
И мыслью смелою к чертогам
Богов их жалких возлетел,
Тот сам для них уже стал богом...

Роковая остановка, бесплодность языческого мира выражена и в философии Циника:

Уж дальше моего нейдет
Ум человеческий; по малу
Свой цикл свершил, пришел к началу,
И больше некуда вперед.

В 1882 г. Академия наук за драму «Два мира» присудила Майкову пушкинскую премию. Одним из самых значительных откликов на произведение была статья Н.Н. Страхова «Внутренний смысл поэмы “Два мира” и внешняя ее форма», в которой отмечено: «Что изображают “Два мира”? Тот огромный нравственный перелом, то колебание человеческой совести, которое совершилось, когда мир языческий уступал свое место

миру христианскому. Трагическая гибель целой цивилизации, неспособной вместить в себе новые начала, и появление новой жизни, отрицающей основы старого мира, — этот великий контраст навсегда остается образцом человеческого прогресса и повторяется в различных формах и размерах в каждую эпоху. Но в наши дни, как уже давно и много раз было сказано, есть нечто особенно напоминающее эпоху древнего переворота. Очевидная дряхлость некоторых форм нынешней цивилизации и неутолимое брожение умов приводили многих к мысли, что нас ждет впереди такое же великое потрясение ... в колебаниях современной мысли, очевидно, повторяются элементы прежнего перелома. Как на самое отрадное из этих повторений, укажем не некоторые, хотя стоящие на втором или даже на третьем плане, но все же заметное оживление чисто-христианских начал, т. е. тех начал, от которых одних и можно и должно ждать обличения мировых язв и умиротворения нашей жизни. Наш поэт, изображая своих древних христиан, отвечает прямо на это возрождающееся религиозное чувство».

ОБРАЗЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. МАЙКОВА

В поэтическом наследии Майкова большое место занимают образы европейской культуры и истории (циклы стихотворений «Очерки Рима», «Из странствований», «Неаполитанский альбом», «Страны и народы», «Новогреческие песни» и др.). Одним из важных поэтических циклов, который складывался на протяжении всей творческой жизни поэта, с 1840 по 1880-е годы, является цикл «Века и народы» из 16 стихотворений. В основу построения цикла положен живописный принцип вольного соединения сцен из жизни разных веков и народов, но мозаичная пестрота складывается в картину истории, культуры, духовных исканий и заблуждений европейских народов.

Европейскую историю, в том числе и русскую, Майков начинает со времен сыновей библейского Ноя. Цикл открывается стихотворением «Иафет» (1840). Иафет — один из трех (Сим, Хам, Иафет) сыновей библейского Ноя. В этом и в других стихотворениях отражена история и культура далеких потомков Иафета.

Одной из ярчайших и трагических личностей европейской (итальянской) истории является Джироламо Савонарола («Савонарола» 1851) — монах, считавший себя верным католиком, но ведшим ожесточенную борьбу с папой, отлученный от церкви, но объявивший отлучение недействительным. На протяжении многих веков эта личность вызывала многочисленные споры. Одни видели в нем человека великой святости, учености, одаренного пророческим духом, красноречием, другие, напротив, — фанатичного монаха, врага великой культуры Возрождения, который хотел вернуть Флоренцию к Средним векам. В основу стихотворения положено событие 1497 г., за год до смерти Савонаролы, — так называемый эпизод сожжения «суеты». Во время традиционного итальянского карнавала, имевшего языческие корни, дети, подготовленные Савонаролой, с пением духовных песен ходили по городу, стучали в двери богатых и бедных, просили то, что они называли «суетой» или «анафемой». То были непристойные рисунки и книги, карнавальные маски и шутовская одежда. Собрано было множество предметов, которые послужили для устройства празднества, задуманного Савонаролой. В последний день карнавала произошло религиозное торжество — сожжение «суеты». На площади Синьории во Флоренции была выстроена огромная пирамида, на которой была разложена вся «суета», собранная во время карнавала. Чудовищное изображение карнавала было поставлено на верху пирамиды. Все это было торжественно сожжено. Через год на этом же месте был казнен сам Савонарола. Трагичность Савонаролы, искренне, горячо отстаивающего христианские убеждения и забывшего только об одном — истинно светлом духе христианства, нарисована Майковым с большой художественной силой:

Христос, Христос! Но, умирая
И по следам Твоим ступая,
Твой подвиг сердцем возлюбя,
Христос! он понял ли тебя?

Любовь — это та основа, на которой строятся жизнь, человеческие взаимоотношения и должна строиться история человечества. Духовное насилие противно любящему христианскому мировоззрению Майкова:

...Доминиканца ж лик суровый
Был чужд любви, и сам он пал
Бесплодной жертвой...

В коротком стихотворении «Савонарола» ясно выразились идейно-художественные убеждениями Майкова — его любовь и уважение к науке, искусству, к древней античной цивилизации, беспристрастность в оценках и гуманный христианский взгляд на происходящее.

«Клермонтский собор»[1] — стихотворение Майкова, имевшее широкий общественный резонанс. Н.А. Добролюбов — критик, имевший принципиально иные художественные и общественные взгляды, — отмечал: «...маленькая поэмка Майкова под названием “Клермонтский собор” — прекрасная вещь и имеющая тоже современный интерес».

Стихотворение Майкова представляет живописную картину собора европейских народов. Мир европейских культур уподоблен поэтом пестрому «лугу, засеянному цветами». «Тяжелый шваб и рыжий брит», «богатыри со всей земли» слушают рассказы очевидцев о страданиях паломников и о поругании святынь. Это зарождает в них мысль и желание завоевать Палестину и вырвать Гроб Господень из рук мусульман. Рассказ Петра Пустынника, вырвавшегося из плена, об ужасах рабства у мусульман играет определяющую роль в решении собора. Воссоздавая мировоззрение средневекового человека, поэт рисует ряд видений, знаков, которыми сопровождался собор в Клермонте («виден крест был в небе», «поднимались кровавые зори на востоке»). Если первая часть стихотворения исторически точно и детально воспроизводит атмосферу Клермонтского собора, то вторая часть обращена к современным событиям и представляет собой не объективное историческое повествование, а размышления автора об истории крестовых походов, истории взаимоотношений латинских и славянских народов.

Вот так латинские народы
Во имя братства и любви
Шли в отдаленные походы.
...Тогда в рядах священной рати
Не ополчались мы войной.
Отдельно, далеко от братий
Вели мы свой крестовый бой.

---

[1] Клермонт Ферран — город во Франции, в котором состоялся 7 церковный собор в 1095 г., принявший решение о первом безоружном крестовом походе.

У русского народа, с позиции Майкова, была своя роль в отстаивании общих христианских ценностей. Поэт работал над стихотворением во время Крымской кампании и был глубоко поражен, что европейские страны (Англия, Франция) — братья, как он их называет в стихотворении, — выступили на стороне мусульманской Турции против России. Ф.М. Достоевский в письме от 18 января 1856 г. писал: «Как хорошо окончание, последние строки в вашем Клермонтском соборе! Да! разделяю с Вами идею, что Европу и назначение ее окончит Россия».

ИСТОРИЯ РОССИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. МАЙКОВА

Размышлениями о прошлом, настоящем и будущем России проникнуто все литературное творчество А.Н. Майкова. Помимо одного из центральных циклов «Отзывы истории», которое включает 31 произведение, этой же теме подчинены стихотворения из циклов «Юбилеи», «Страны и народы», «Века и народы», «Дома», «Из славянского мира», перевод «Слова о полку Игореве», поэма «Княжна», перевод «Из Апокалипсиса», рассказы для детей о русской истории и многое другое.

Совет «напитаться историей Руси, той Руси, которую нам создала ее история — Руси самодержавной, Руси христианской» Майков получил от В.А. Жуковского еще в 1851 г. через А. Плетнева.

Майков обращается к истории России в определенный момент жизни России, в 1854 г., во время трагических событий Крымской войны. Патриотические чувства заставили поэта внимательнее отнестись к историческому прошлому, но это был лишь первый шаг в художественном постижении Майковым судьбы России. Большое влияние на взгляды Майкова, по его собственному признанию, оказал Ф.И. Тютчев. «...знакомство с Ф.И. Тютчевым и его расположение ко мне, все скрепленное пятнадцатилетнею службою вместе и частыми беседами и свиданиями, окончательно поставило меня на ноги, дало высокие точки зрения на жизнь и мир, Россию и ее судьбы в прошлом, настоящем и будущем и сообщило тот устой мысли, на коем стою и теперь и на коем воспитывал свое семейство. Этот устой дал мне при этом еще одно благо: полную

независимость и свободу мысли от посторонних влияний. Напротив, сам вывел многих из мрака и шатания. Таким образом, завершился период исканий правды в философии, религии, политике. Нравственная евангельская правда одна с малолетства не была поколеблена, плюс некоторые рыцарские фамильные предания. Когда все это установилось и отошло на задний план, тогда только началось настоящее творчество, в связи отчасти с непредвиденными событиями жизни, отчасти с ходом внутренней работы мысли». «Формула» исторических воззрений поэта, данная в этом письме, проста и глубока одновременно — это «нравственная евангельская правда ... плюс рыцарские фамильные предания».

Обращение к историческим темам в поэзии Майкова обусловлено тем, что центральные основы жизни — евангельская правда и фамильные рыцарские предания — утрачиваются, а это приводит к ожесточению сердец в современном мире («Бабушка и внучек»), разрушению монастырей («Упраздненный монастырь»), утрате чистоты веры, наивности восприятия мира, а на смену им приходят суесловие и разглагольствования о проблемах веры («Странник», «Два беса»). Позиция Майкова, считавшего, что духовное развитие определяет историческое развитие, приводит его к мысли о необходимости просвещения. Поэт ставит перед собой задачу понять современное время, исходя из исторического опыта, и не только понять, но и пытаться воздействовать на него определенным образом. В связи с этим тезис о Майкове лишь как о поэте чистого искусства оказывается несостоятельным.

История осмыслена поэтом как неразрывная нить, связывающая прошлое и настоящее. Преемственность, последовательность исторической жизни становятся темой творчества зрелого Майкова и, в частности, в цикле «Отзывы истории». Само название цикла заставляет задуматься, какое влияние имеют события давнего времени на современность и будущее, как отзывается прошлое в настоящем. Идея преемственности развивается в поэтическом цикле в трех основных планах — это преемственность сильной государственности, преемственность национальных гениев и непреходящее эмоциональное, интуитивное чувство родины. Открывает цикл и определяет его характер стихотворение «Емшан», в котором перелагается известный рассказ из Волынской летописи о половецких князьях-братьях Отроке и Сырчане. Майков утверждает в этом

стихотворении, что чувство родины не разумно, оно идет не от рассудка, а от сердца, от воспоминаний, звуков, запахов. Певец, призванный вернуть Отрока, «поет о былях половецких, Про славу дедовских времен И их набегов молодецких». Но ни песни, ни напоминания о доблестях предков не могут заставить Отрока захотеть вернуться на родину. Только живое, сильное, малое впечатление (запах степной травы) способно пробудить утраченное чувство родины.

Взаимосвязи разных времен устанавливаются в стихотворении «В Городце в 1263 году», в котором перед смертью Александру Невскому открывается видение будущего России — возникновение Петербурга, основание Александро-Невской Лавры. Преемственная связь устанавливается между двумя государственными мужами — князем Александром Невским и Петром I. О преемственности в деле государственного строительства речь идет в стихотворении «У гроба Грозного». Майков считает необходимым напомнить о русских святых, о великих православных государях и вступающему на престол императору Александру III в «Кантате, исполнявшейся на парадном обеде в день венчания на царство Е.И.В. Государя императора Александра Александровича».

Завершает цикл стихотворение, в котором центральная тема раскрывается на современном материале — «Суд предков».

Стихотворение имеет ярко выраженную сюжетную линию. Перед смертью старый князь Андрей просит сына отмолить его грехи. Сын, глядя на умирающего отца, думает:

Ну, что же? Вот
Два века тут лицом к лицу!
Какая ж между ними связь?
Давно душой я чужд отцу,
Давно всем чужд мне старый князь!

Два поколения «отцов» и «детей» давно друг другу чужие, связь поколений, существовавшая долгие века, вдруг оказывается разорванной. Для Майкова в этом виноваты сами «отцы», утратившие связь со своим народом, со своими историческими корнями, увлекшиеся поверхностным «европеизмом». Старый князь, по словам сына, был «Во Франции — легитимист; Здесь недовольный камергер, Спирит, ханжа и пиэтист И *belesprit a la* Вольтер». Обрыв исторической традиции, отмеченный в литературе конца XIX в., многими писателями был воспринят

трагически (И.А. Гончаров. «Обрыв»; Ф.М. Достоевский. «Бесы» и др.). Для Майкова этот «обрыв» традиции не был катастрофичен. Восстановить утраченную связь для поэта было возможно.

Просьба старого грешника («Когда умру, приди, читай, Псалтырь ты в церкви надо мной») пробуждает воспоминания о сходных мотивах в творчестве В.А. Жуковского, в повести Н.В. Гоголя «Вий»; но Майков, развивая сюжет, не идет по «готическому», страшному сценарию, и содержание произведения приобретает иное звучание:

И князь внимательней глядит
Во мрак по нишам и углам...,

но в углах храма таятся не страхи, ужасы, а стоят хоругви, герой видит княжеское место,

...где
Под балдахином, с их гербом,
От предка павшего в Орде,
Преемственно, сын за отцом,
Стоял старейший в роде...

Впервые к князю Сергею приходят мысли о своей связи с предками. Неожиданно перед ним проходит видение — суд предков над умершим отцом:

Суд предков — за душу свою
Ответишь Богу, мол, а нам
Поведай, как служил царю
Хулы не нажил ли отцам.

И оказывается, что хула роду — воспитание сына, не знающего предков, отколовшегося от родовой традиции. Постепенно для молодого князя прошлое, глубина времен становится

Уже не мертвый и пустой,
А чем-то целым и живым,
Какой-то силой роковой,
Которой все уже давно,
Что нас волнует и крушит,
Разрешено, умирено...

Обрыв исторической традиции для Майкова может быть восстановлен, как может быть побеждена и смерть.

Необходимо отметить характерную как для цикла «Отзывы истории», так и для всего творчества поэта черту — постоянное обращение к теме смерти («В Городце в 1263 году», «У гроба Грозного», «Ломоносов», «В Айя-Софии», «Суд предков» и др.) и решение этой темы с христианских позиций.

Простое перечисление произведений, написанных на тему смерти, занимает большое пространство: «Три смерти», «Борьба со смертью», «В темном аде», «Череп», «Кладбище», «На смерть М.И. Глинки», «Два гроба», «Милых, что умерли» и др. Цикл «Новогреческих песен» начинается знаменитой «Колыбельной песнью» («Спи, дитя, мое усни»), прослеживает всю жизнь человека от колыбели, последние же стихотворения посвящены смерти: «Чужбина», «Борьба со смертью», «Ад», «В темном аде, под землею», «Опустели наши села», «Покатилась звезда на востоке». Тем не менее, заканчивается цикл знаменательным стихотворением «Христос Воскресе». Для Майкова

...смерть — не миг уничтоженья
Во мне того живого «я»,
А новый шаг и восхожденья
Все к высшим сферам бытия...

Умирает Александр Невский и «словно как свет над его просиял головой — // Чудной лицо озарилось красой». В истории страны смерть одного из великих деятелей России не имеет фатальных последствий, так как существует преемственность поколений. В стихотворении «Ломоносов» умирает Петр, но рождается новый гений — Ломоносов.

Но не вотще от Бога гений
Ниспосылается в народ.
Опять к нему своих велений
Истолкователя он шлет.

Таким образом, преемственность определена Божественным Провидением. Подобно тому, как Ф.И. Тютчев видел в волне проявление вечных законов жизни, также и Майков видит в исторической жизни ту же природу — вечность, неуничтожимость.

С темой побежденной смерти и конца земной истории связан и большой поэтический труд Майкова — перевод Апокалипсиса. Перевод фрагмента Апокалипсиса был выполнен Майковым

в 1868 г. Обращение к Апокалипсису, с конца 60-х годов, стало знаком времени. Мотивы Апокалипсиса звучали в поэзии Полонского («Сумасшедший», «Тишь и мрак», «Заступница»), в прозе Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского и других. Изучалась проблема искусствоведением и филологической наукой, в частности, в работе Ф.И. Буслаева «Русский лицевой апокалипсис».

Майков переводит центральный эпизод из Апокалипсиса с IV по X слова, т. е. видение Иоанну сидящего на престоле, затем снятие с книги 7 печатей, а затем появление семи трубящих ангелов и конец времени. Этот композиционно завершенный эпизод объединен у Майкова единой мыслью, итог которой звучит в последней фразе перевода: «Что времени отсель уже не будет». Переведенный фрагмент Апокалипсиса подводит итог всемирной истории, «созидающего времени», и, таким образом, тема Апокалипсиса как бы завершает огромную и многообразную тему исторического времени в творчестве Майкова.

А.Н. Майкову также принадлежит один из наиболее удачных переводов «Слова о полку Игореве». Серьезная, научная работа над переводом продолжалась в течение четырех лет, которые сам поэт назвал «вторым университетом» по филологическому факультету. Опубликована работа была в 1870 г. с предисловием и комментарием переводчика. В причинах обращения Майкова к переводу «Слова» есть и случайное и закономерное. Закономерным являются тот интерес, уважение, которые испытывал поэт к русской истории, древней культуре России. Серьезное изучение старообрядчества, обращение к такому памятнику древней литературы, как «Повесть о Варлааме и Иоасафе», цикл стихотворений «Отзывы истории», рассказы для детей о русской истории — все это свидетельствует о том, что появление перевода «Слова о полку Игореве» было закономерным. Но был и элемент случайности, может быть, кажущийся. В черновике письма к М.Л. Златковскому, работавшему над биографией поэта, Майков пишет: «Напал на него случайно: старшему сыну в гимназии пришла пора его проходить; думаю, памятник чудесный, дай, сам с ним прочту — и начал разбирать по екатерининскому тексту, изд. Пекарским, без знаков препинания, написано все сплошь в одну строку. Стал делить на части, руководясь единственно ходом творчества самого певца. Прочел, восхитился построением — но для справки в темных местах взял русские переводы, черт

возьми! Все не так делят и понимают, дробят памятник, он является чем-то бессвязанным, глупыми отрывками...» Таким образом, перевод первоначально был предназначен сыну-гимназисту. И черновики предисловия Майков озаглавливает: «Вместо предисловия. Моему сыну» — и пишет далее: «Хотелось бы мне, милый мой Коля, чтобы ты хорошенько понял драгоценнейший памятник нашей старины — “Слово о полку Игореве”. Не зная, как объяснить тебе его хорошенько и передать, как я его понимаю, — я решился перевести его на нынешний наш язык». В результате, перевод был предназначен, конечно, не только ребенку, но читателю простому, «неискушенному», и в этом сказалась та определенная просветительская миссия, которою возлагал на себя Майков. Внимание к воспитанию детского художественного вкуса, формированию детского мировоззрения очень важно для позиции Майкова. Не случайно детские хрестоматии, учебники (особенно для младшей школы) до сих пор наполнены стихотворениями Майкова. В свое время по предложению Достоевского Майков написал ряд рассказов для детей по русской истории.

Вероятно, из этой особенности адресата происходят и своеобразные черты самого перевода «Слова». Если в другом, столь же серьезном труде, переводе «Апокалипсиса» поэт ни на йоту не отступает от текста подлинника, то, переводя «Слово», он считает возможным сделать текст более доходчивым. Но в обоих переводах Майков остается верным своему главному принципу — перевести, как ему советовал Достоевский, «без слов от себя» («наивно, как можно более наивно»). В письме к историку Константину Николаевичу Бестужеву-Рюмину при пересылке перевода поэт пишет: «Как я старался во всем этом сохранить тон, чтобы не было претензии... Близко к сердцу мне дело, а не мое маленькое “я”».

Для того, чтобы создать перевод точный, научный, отражающий современные представления о древней литературе, Майкову пришлось пройти «второй университет» по филологическому факультету под руководством ученых, которые с разной степенью доброжелательности отнеслись к этому труду. Круг научных консультантов широк — Ф. Буслаев, А. Афанасьев, К. Бестужев-Рюмин, А. Гельфердинг, Мстислав Прахов, И. Срезневский и др. Как это следует даже из простого перечня имен исследователей, во время работы над переводом «Слова» поэт находился под влиянием представителей мифологической

школы. И взгляды мифологической школы сказались в большой степени в предисловии и в комментариях Майкова. Позднее, когда перевод уже был завершен, Майков стал более осторожен во взглядах.

Одной из центральных идей поэзии А.Н. Майкова, в том числе и исторической, является, как уже отмечалось, идея преемственности, и, конечно, Майков представляет «Слово» не как уникальный, одинокий памятник древнерусской литературы, а как звено в непрерывной цепи русской культуры. Автор «Слова» основывается, с позиции Майкова, и на фольклорной, и на литературной традиции. А в свою очередь «Слово» является непосредственным предшественником современной литературы. Поэт писал: «В заключении не могу отдать отчета в одном впечатлении, которое я вынес, долго занимаясь «Словом о полку Игореве». Несмотря на семь веков, отделяющих нас от его певца, — он чрезвычайно близок к нынешней нашей литературе. Его поэма — точно зародыш, таящий в себе все лучшие качества последней. В этих образах князей — Осмомысла Галицкого, от престола которого грозы текут по землям, Всеволода Суздальского, что «мог бы Волгу веслами раскропить, а Дон шеломами вылити», Романа, что в замыслах возносится высоко, как сокол ширяясь на ветрах, высматривая добычу, — слышится что-то родственное державинским изображениям екатерининских орлов. В описании битв тоже. Во всем же здоровом тоне поэмы, в этом кованом языке, на который древность наложила какую-то свою, особую, вековую печать, в этой поэзии действительности — как бы чувствуется пушкинская стройность, определенность, сдержанность и меткость выражений. Далее, эти описания природы, эта жизнь степи, в ее мрачном виде, вся эта прелестная идиллия бегства Игоря, эти «дятлы тёктом путь к реке казуют», вся речь Игоря к Донцу — как он лелеял князя на серебряных берегах своих, — во всем этом таится как бы зародыш лучших страниц Тургенева..., а этот сарказм, полный любви, — не ожил ли в Гоголе? Чувствуется, несмотря на перерыв многих веков, один и тот же гений в творчестве русских людей тогда и ныне».

Заслуживают внимания и наблюдения Майкова о характере ритма в «Слове»: «...поэма, очевидно, писана, и писана мерною прозой, приспособлявшеюся, вероятно, к пенью, по образцу, может быть, церковных канонов и псалмов, только на другие

мотивы... Мне кажется, что если читать “Слово” нараспев, то мы более всего подошли бы к настоящему делу».

Суждения поэта о жанровой природе древнерусского памятника («не ясно ли тут знакомство с “похвальными словами” византийской литературы, как со “словами” святых отцов, так и светскими?») нашли подтверждение во взглядах исследователя И.П. Еремина («Жанровая природа “Слова о полку Игореве”»).

Заслугой перевода «Слова» А.Н. Майковым является обоснованное композиционное членение текста, почти полностью (за исключением частных деталей) совпадающее с делением текста, выполненного в научном переводе Д.С. Лихачева.

Перевод А.Н. Майкова (художественный текст, предисловие, комментарии) — не только факт истории литературы, но по-прежнему важный поэтический и научный труд.

Творчество А.Н. Майкова разнообразно и многогранно. Автор стихотворений в антологическом духе, философских стихотворений, исторических драм, поэм, интересный прозаик, переводчик, А.Н. Майков долгое время рассматривался только в одном аспекте — как поэт «чистого искусства», автор антологических стихотворений. Однако это не единственная и, вероятно, не главная сторона творчества великого русского поэта. Поэт, прозаик, переводчик, А.Н. Майков создал цельную картину мира, в которой представлена была своя, оригинальная и в то же время органически вписывающаяся в современную историческую эпоху, художественно-историческая концепция.

Основные понятия

Историзм, антологическая поэзия, цикл произведений, драматический род, драма, трагедия.

Вопросы и задания

1. На основе какой поэтической традиции появляются антологические стихотворения А. Майкова?
2. В чем своеобразие антологической лирики А. Майкова?

3. Какова проблематика лирических драм поэта «Три смерти» и «Смерть Люция»?

4. Какова историческая эпоха, описанная в произведениях «Три смерти», «Два мира»?

5. Какова система действующих лиц трагедии «Два мира»?

6. Как вы объясняете название трагедии «Два мира»?

7. В каких произведениях А. Майкова нашли отражение история и культура Европы?

8. Каковы были взгляды поэта на историю России? В чем их своеобразие?

9. Назовите центральные поэтические циклы А. Майкова, посвященные истории России.

10. Какие переводы А. Майкова вам известны?

Литература

Златковский М.Л. А.Н. Майков. Биографический очерк, составленный ко дню юбилея его полувековой литературной поэтической деятельности. СПб., 1888.

Коровин В.И. Поэт Аполлон Майков. — В кн.: А. Майков. Стихотворения. М., 1980.

Мережковский Д.С. Вечные спутники. СПб., 1910.

Степанов Н.Л. Ап. Майков. В кн.: История русской литературы. Т. 8. Ч. 2. М.; Л., 1956.

Языков Д.Д. Жизнь и труды А.Н. Майкова. Материалы его литературной деятельности. М., 1898.

Ямпольский И.Г. Из архива А.Н. Майкова. В кн. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976.

Ямпольский И.Г. Из архива А. Н. Майкова. В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978.

Ямпольский И.Г. Поэты и прозаики. Л., 1986.

ГЛАВА 9
Я.П. ПОЛОНСКИЙ
1819—1898

Творчество Я.П. Полонского весьма многообразно как в жанровом, так и в содержательном отношении. За сорок с лишним лет писательской деятельности (его первый поэтический сборник «Гаммы» вышел в 1844 г.) Полонский написал и опубликовал огромное количество стихов, несколько поэм, а также очерки, рассказы, повести, романы, пьесы и даже либретто для опер, успел выпустить собрание своих сочинений в десяти томах (в 1885 г.), до конца дней работал над стихотворной эпопеей «Свежее предание», задуманной в подражание «Евгению Онегину», а также обширной поэмой «Братья» (два последних произведения так и остались незавершенными). Поэтический триумвират «Майков — Полонский — Фет» в восприятии читателей 1880-х годов составлял неразрывное целое и считался классическим бастионом «чистого искусства», своего рода академическим образцом «пушкинской школы» русского стиха...

Однако всесильное время расставило все по своим местам. И сейчас, по прошествии века, в общем можно констатировать, что вклад Полонского в русскую поэзию измеряется не томами им написанного, а лишь книжкой избранной лирики. Если говорить еще конкретнее, то и из этой небольшой книжки самыми ценными, оставшимися «на слуху» у последующих поколений следует считать немногие стихотворения, написанные в жанре баллады, а также городского и цыганского романса — «Затворница», «Колокольчик», «Последний вздох», «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит»)... Все они стали народными песнями. И это недаром, потому что именно в них Полонский сумел сказать свое, неповторимое слово, пусть и негромкое, но удивительно обаятельное в своей задушевной и очень простой интонации, по которой его не спутаешь ни с кем из русских классиков XIX в.

ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ Я.П. ПОЛОНСКОГО

Расцвет поэтического таланта Полонского пришелся на 1850—1860-е годы, когда в русской литературе шел процесс активного идейного размежевания литературных сил на

«правые» и «левые» течения, велись ожесточенные споры между сторонниками «гоголевского» (сатирического, демократического) и «пушкинского» (созерцательного, эстетически отрешенного от «злобы дня») направлений. По врожденной мягкости и уступчивости своего характера Полонский старался не вмешиваться в идеологическую полемику, целиком не примыкая ни к «отрицательному» лагерю, ни к лагерю «чистого искусства». Он называл себя «человеком сороковых годов», считал себя «идеалистом», понимая это слово в духе раннего Белинского, — т. е. поборником идей «Добра, Красоты и нравственного совершенствования». Эта размытость и абстрактность общественно-литературной платформы не раз позволяла критикам упрекать Полонского в «неясности миросозерцания». Однако за этой «неясностью» скрывались удивительная целомудренность и поэтический такт, печать «какой-то, иногда неловкой, но всегда любезной честности и правдивости впечатлений», как точно отметил И.С. Тургенев в рецензии на сборник Полонского «Снопы» (1871).

У Полонского можно найти сильные «гражданственные» строки, выдержанные в некрасовском духе, вроде такого альбомного признания:

Писатель, если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия.
Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражен,
Когда поражена свобода.
(«В альбом К. Ш...», <1864>)

«Любезная честность» этих пафосных стихов отводит поэту роль пассивного «эха» настроений и страстей эпохи, непосредственного выразителя «массового» сознания своего времени. Это уже не пушкинский Пророк, идущий всегда впереди и потому «не в ногу» со своим временем, личность «исключительная» и «посвященная» в тайны мироздания, отделенная от «толпы», а именно тип творческого сознания, находящегося в прямой зависимости от стихии ее «страстей и заблуждений», своего рода «художник толпы»:

Невольный крик его — наш крик,
Его пороки — наши, наши!
Он с нами пьет из общей чаши,
Как мы отравлен — и велик.
(«Блажен озлобленный поэт...», 1872)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЛОНСКОГО. «ПОЭТИЗАЦИЯ ОБЫДЕННОГО». ОСОБЕННОСТИ БАЛЛАДНО-РОМАНСОВОГО СТИЛЯ

Творчество Полонского представляет собой такой этап развития русского художественного сознания, когда в нем наметился решительный поворот к реабилитации ценностей не элитарной, а обиходной, житейской морали, внимание и уважение к радостям и страданиям «простых людей», принадлежащих к той части «низовой» культуры, которая в представлении «интеллигента» всегда брезгливо ассоциировалась с такими определениями, как «мещанская» или «обывательская». Добрую половину своей жизни проскитавшись по «чужим людям», учительствуя и не имея ни своего пристанища, ни постоянной, дающей прочное материальное и социальное положение должности, Полонский, как никто другой, чувствовал культуру дома, семьи, но дома, исполненного уюта, покоя, благополучия. Стихам Полонского присуща особая теплота, домашность интонаций, словно поэт делится с читателем самым сокровенным и заветным:

У меня ли не жизнь!.. Чуть заря на стекле
Начинает с лучами морозом играть,
Самовар мой кипит на дубовом столе,
И трещит моя печь, озаряя в угле,
За цветной занавеской кровать!..

У меня ли не жизнь!... Ночью ль ставень открыт,
По стене бродит месяца луч золотой...
(«Колокольчик», 1854)

Такого рода стихи, на первый взгляд, напоминают известную пушкинскую традицию, которая именуется «поэтизацией

обыденного». В самом деле, даже сочетание примелькавшихся поэтических штампов («...Заря на стекле Начинает лучами с морозом играть...»; «бродит месяца луч золотой») с выразительными деталями самой будничной обстановки (самовар, дубовый стол, цветная занавеска, потрескивающая дровами печь) словно заимствовано Полонским из знаменитого пушкинского «Зимнего утра»:

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Все так — преемственность налицо. Однако «поэтизация» «поэтизации» рознь. В лирике Пушкина образ дома хотя и не лишен атмосферы уютной повседневности, однако вовсе не ограничивается идеализацией простых, «патриархальных» ценностей жизни частного человека. Образ «кобылки бурой» тут же превращается в финале стихотворения в полный романтического огня и страсти образ «нетерпеливого коня», а будничный мотив катанья в санках неожиданно предстает лирическим порывом в глубину зимних просторов, открытием бескрайних горизонтов... Пространство дома как бы на глазах читателя расширяется, распахивается вовне, оно нерасторжимо связывается в сюжете стихотворения и со стихиями ночной бури и с торжеством преображенной солнечным сиянием успокоенной зимней природы. «Конечное» поэтизируется Пушкиным лишь постольку, поскольку является частью «бесконечного», от которого оно не отгораживается глухой стеной, а, наоборот, с тревогой или с радостью, но обязательно ищет контакта, вступает с ним в диалог («Зимний вечер», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Пора, мой друг, пора!.. Покоя сердце просит...» и др.).

Не то у Полонского. Образ дома, «уголка» также часто возникает в его художественном мире в окружении то бескрайних, унылых пространств бесконечной дороги («Дорога», <1842>), то холодной зимней ночи, с ее «пасмурным призраком луны» и «воем протяжным голодных волков» («Зимний путь», <1844>), «мутным дымом облаков и холодной далью» («Колокольчик»), то посреди разбушевавшейся морской

стихии («Качка в бурю», 1850). И всегда этот дом представляется своего рода счастливым островком простого человеческого счастья, уюта, довольства, — островком, невесть как сохранившимся в окружающем его океане бед и страданий, посреди неустроенного и такого неуютного, равнодушного к человеку мира:

Свет лампады на подушках;
На гардинах свет луны...
О каких-то все игрушках
Золотые сны.
(«Качка в бурю»)

Недаром чаще всего, как и в только что процитированном стихотворении, образ дома дается через традиционно романтические мотивы сна, воспоминания, грезы. Для лирического героя это нечто простое, естественное и одновременно такое далекое и недостижимое. «Пробуждение» в таких сюжетах, как правило, для героя означает утрату мечты и возвращение в холодный и бесприютный мир:

Что за жизнь у меня! И тесна, и темна
И скучна моя горница; дует в окно.
За окошком растет только вишня одна,
Да и та за промерзлым стеклом не видна
И, быть может, погибла давно!..

Что за жизнь!.. полинял пестрый полога цвет.., —

так завершается сон лирического героя «Колокольчика». Зародившись в пространстве «дома», мечта героя, описав круг, в этом же пространстве и погибает. Композиционное кольцо лишь резче подчеркивает эту замкнутость идеала в сфере «конечного», отсутствие прочной и благой связи между своим «уголком» и «большим миром» в поэзии Полонского, проблематичность выхода в «бесконечное». Впечатление «замкнутости» и трагической отгороженности усиливается из-за подчеркнутого внимания поэта к отдельным деталям домашней обстановки, которые словно срослись с романтическим образом «уголка», став его своеобразной поэтической эмблемой. Такова знаменитая «занавесочка» — характернейший атрибут романтической мечты и в этом, и в некоторых других стихотворениях Полонского. Собственно, по одной этой детали уже можно

проследить эволюцию мечты лирического героя: если в начале это — «цветная занавеска», то в момент краха — «полинял пестрый полога цвет».

Таким образом, называя Полонского «поэтом обычного», всегда нужно иметь в виду, что это была поэтизация, как правило, в рамках «конечного». «Деревушка», «знакомая лачужка», «она», «русая головка», «погибшее, но милое создание», «покой, привет и ужин», «скамья в тени прозрачной», «в окошке расцвели цветы // И канарейка свищет в клетке», «рукав кисейный», мелькающий «сквозь листы // Китайских розанов», «трепет милых рук», «простодушная любовь», «злая молва» — вот выбранный из разных стихотворений ряд образов, которые можно считать знаковыми для художественного мира Полонского. Подчас могучее вдохновение уносит лирического героя прочь «от земли», и тогда воображение рисует ему величественный образ его «нового храма», в котором

Нерукотворен купол вечный,
Где ночью Путь проходит Млечный,
Где ходит солнце по часам,
Где все живет, горит и дышит...
(«К демону», 1842)

И все же подобный образ романтической мечты неорганичен для художественного мира поэта. Он явно вторичен и подражателен. Как-то не очень веришь этому переходу от «лачужки», «канареек» и «китайских розанов» в заоблачные выси Вселенной. В «небе» лирическому герою неуютно, и здесь он чувствует себя явно «не в своей тарелке». Гораздо привычнее для него мир его идиллического «уголка». Но сила таланта Полонского заключалась в том, что даже в «приземленном», будничном мире ценностей частного человека он умеет видеть и находить трагизм необычайной силы, подлинную драму человеческих чувств, тем самым раздвигая узкие рамки домашнего мирка, освещая его светом высокой поэзии. Недаром Наташа Ихменева — героиня романа Достоевского «Униженные и оскорбленные» — дала такую оценку стихотворению «Колокольчик»: «Какие это мучительные стихи <...> и какая фантастическая, раздающаяся картина. Канва одна, и только намечен узор, — вышивай, что хочешь». Устами своей героини Достоевский подметил самую «фирменную» черту стиля Полонского: умение посредством экономно отобранных, но

точных и выразительных деталей (пейзаж, интерьер, портрет, жест и т. п.) очертить всю судьбу героев, создать емкий психологический подтекст, через немногое сказать о многом:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом,
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном.
Там огонек, как звездочка,
До полночи светил,
И ветер занавескою
Тихонько шевелил. —

Так начинается «Затворница» Полонского (1846). А вот как заканчивается:

И тихо слезы капали —
И поцелуй звучал —
И ветер занавескою
Тревожно колыхал.

Зная только эти строчки, по немногим выразительным подробностям, в них содержащимся, можно уже догадаться о той драме влюбленных, о которой в сюжете стихотворения тоже рассказано пунктирно, полунамеком. Перед нами «фрагментарная» композиция романтической баллады с характерным для нее мотивом тайны, многозначительными умолчаниями. Но и по сравнению с балладами В.А. Жуковского и даже П.А. Катенина сюжет «Затворницы» выглядит предельно лаконично. Если романтическая баллада и вводит в свой сюжет детали быта, пейзажа или портрета, то они всегда получают дополнительные эмоциональные признаки в виде ряда уточняющих психологических эпитетов или метафор, повторяющихся слов-лейтмотивов, выражающих одно настроение. Особенность Полонского в том, что деталь у него выразительна сама по себе. «Ветер занавескою Тихонько шевелил» — достаточно в конце переменить «тихонько» на «тревожно», и нужный психологический эффект достигнут. Столь же впечатляюще суггестивны детали портрета героини: «бледная, С распущенной косой». «Здесь, скорее, перед нами характер, повернутый в профиль, обозначенный какою-то одной чертой. Зато уж эта черта предельно убедительна», — замечает по этому поводу

В.С. Баевский[1]. Можно лишь добавить, что дело, вероятно, заключается даже не в какой-то одной, пусть и точно подобранной детали, а прежде всего в умелом сочетании и расположении их — именно оно создает емкий смысловой подтекст. Манера Полонского весьма напоминает манеру рисовальщика, для которого силуэт и линия говорят больше, чем подробная прописанность всех черт лица, одежды, обстановки и т. п. Недаром на заре своей поэтической карьеры Полонский серьезно занимался рисованием, беря уроки у Франсуа Дидэ — известного швейцарского художника. Не обошлось, вероятно, и без влияния очерково-документального стиля «натуральной школы», которое поэт не мог не ощущать в 1840-е годы, когда его талант еще только определялся. Отсюда его тяготение к лирико-бытовому рассказу в стихах, к сюжетно-психологической новелле («Бэда-проповедник», <1841>; «Сумасшедший», 1859; «Миазм», 1868; «Слепой тапер», <1875>; «Старая няня», 1876? и др.).

ЖАНР СТИХОТВОРНОГО ОЧЕРКА. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ДЕТАЛИ В ПОЭЗИИ ПОЛОНСКОГО

И хотя на первых порах Полонский отдал щедрую дань условно-выспренному романтическому языку, чувство метко найденной и многозначной в смысловом отношении детали ему было свойственно на всех этапах творческого пути. Зоркая наблюдательность автора обнаруживает себя уже в таком раннем стихотворном очерке, как «Прогулка верхом» (<1844>). Будничная жизнь Одессы со всеми ее контрастами и городской сутолокой описывается посредством тонко схваченных и рассыпанных по всему тексту очерка этнографических примет:

Я еду городом — почти
Все окна настежь; у соседки
В окошке расцвели цветы
И канарейка свищет в клетке.

[1] *Баевский В.С.* История русской поэзии. Смоленск, 1994. С. 158.

Я еду мимо — сквозь листы
Китайских розанов мелькает
Рукав кисейный, и сверкает
Сережка; а глаза горят
И, любопытные, глядят
На проходящих.
Вот нараспашку полупьяный
Бурлак по улице идет;
За ним измученный разносчик
Корзину тащит; вон везет,
Стуча колесами, извозчик
Купца с купчихой! — Боже мой,
Как все пестро!...

Обращает на себя внимание умение автора передать именно движущийся городской пейзаж посредством переходящих из строки в строку анжамбаманов: образы словно издалека сначала наплывают на нас, и мы не замечаем мгновения, когда они неожиданно оказываются за спиной, резко уходят из поля зрения... При этом уже в рамках очеркового жанра деталь выполняет не только изобразительную, но и выразительную функцию, обладает потенциальной суггестивностью. Таковы сверкающая «сережка», мелькающий сквозь цветы на окне «кисейный рукав» и горящий любопытством девичий взгляд... Все это весьма значимые для Полонского приметы особого поэтического мира, пока еще разрозненные детали будущего мелодраматического сюжета, наподобие «Затворницы», еще не написанного, но как бы предчувствуемого в пестроте проплывающих городских картин. И как непринужденно, легко поэтическая мысль ведет ей одной ведомую линию ассоциаций от первоначально явленного уголка «домашнего рая» через цепь разнообразных впечатлений к образу необозримого простора, неожиданно открывшегося взору всадника за городской чертой:

...Жадный взор
Границ не ведает, и слышит
Мой чуткий слух, как воздух дышит,
Как опускается роса
И двигается полоса
Вечерней тени. <...>

Это весьма редкий в творчестве Полонского случай, когда «малый» и «большой» миры органично сливаются друг с другом, когда «конечное» и «бесконечное» не разведены, а как бы естественно и незаметно «перетекают» одно в другое... Подобный эффект с гораздо большими усилиями и не столь пластично достигается в других стихотворениях, написанных в жанре очерка («Прогулка по Тифлису», 1846; «Грузинская ночь»,<1848>; «А.Н. Майкову», 1857 и др.), вероятно, по этой причине этот жанр и не получил распространения в творчестве поэта: описательность не была сильной стороной его таланта.

ОСОБЕННОСТИ СТИХА

Повторимся: этот талант прежде всего проявил себя в особой, «домашней» интонации, выразительной мелодике стихотворного текста. Полонский нередко прибегает к новаторским для того времени приемам стихосложения[1]. Он любит метрически удлиненные строки, предпочтительно с женской и дактилической рифмой. Строфа же часто завершается неравностопной строкой, как бы резко обрывая лирическую эмоцию:

Бог с тобой! Я жизнь мою
Не сменяю на твою...
Но ты мне близка, безродная,
В самом рабстве благородная,
Не оплаченная
И утраченная.
(«Старая няня»)

Иногда Полонский намеренно вводит в поэтический текст прозаическую фразу, повторяя ее в качестве рефрена:

Презирайте за то, что его я люблю!
Злые люди, грозите судом, —
Я суда не боюсь и вины не таю.

Не бросай в меня камнями!..
Я и так уже ранена...
(«Татарская песня», 1846)

---

[1] Подробнее об этом см.: *Рождественский Вс.* Лирика Полонского // Полонский Я.П. Стихотворения. Л., 1969. С. 18—19. Последующие примеры взяты из этой статьи.

Встречаются у Полонского и редкие примеры тонического стиха (дольник в стихотворении «На берегах Италии», 1858), но опять-таки не во внешнем новаторстве метрики заключается обаяние стиха Полонского, а в его внутреннем ритмическом строе, как, например, в «Зимнем пути» или «Колокольчике», где поэт достигает впечатления убаюкивающего, мерного покачивания дорожной кибитки, которое навевает усталому путнику неясные, проплывающие, как легкие облака, грезы и сны...

Лирика Я.П. Полонского, несомненно, предвещала те закономерности развития русской поэзии, которые во всей своей силе проявят себя в 1880—1890-е годы, а затем и в начальную символистскую эпоху. Это, во-первых, новый идеал поэта, не как Пророка и Учителя, а как «ровни» всем «униженным и оскорбленным», — идеал, откровенно декларируемый в творчестве С. Надсона и его подражателей. Во-вторых, это романсовые интонации, предпочитающие всестороннему воссозданию психологической ситуации легкий намек на нее в ряде сжатых и выразительных внешних деталей — стиль, развитый в творчестве А.Н. Апухтина. Неповторимая мелодика стиха Полонского будет остро ощущаться А. Блоком, а И. Бунин один из своих рассказов так и назовет первой строчкой из баллады «Затворница» — «В одной знакомой улице», задавая тем самым безошибочно узнаваемый лирический камертон своему пронизанному ностальгией по ушедшей культурной эпохе повествованию... Наконец, в-третьих, образ «уголка», составляющий ядро художественного Космоса Полонского, будет по-своему развит в творчестве К. Фофанова и К. Случевского, знаменуя качественно новую стадию (по сравнению с Некрасовым и поэтами его «школы») «прозаизации» поэзии, формирования новой эстетики романтического творчества.

Основные понятия

«Пушкинское» и «гоголевское» направления в русской литературе, художественный мир, «поэтический триумвират», «чистое искусство», идиллические и сентиментальные мотивы, песня, романс, цыганский романс, городской романс, баллада, очерк в стихах, бытовая и психологическая художественная деталь, тонический стих, дольник.

Вопросы и задания

1. Дайте характеристику общественно-литературной позиции Я.П. Полонского. К уже проанализированным в главе стихотворениям привлеките новые тексты: «О Некрасове» <1870>, «Откуда?!» <1870> и др.

2. По словарям и справочным пособиям узнайте, что такое искусство «бидермайера». Можно ли применить этот термин к тому образу «уголка», который создает Полонский в ряде своих стихотворений?

3. Каковы жанровые особенности баллад Я.П. Полонского? Дайте анализ «Затворницы». Что сближает эту балладу с городским романсом? Какие стихотворения с подобным жанрово-стилевым ореолом можно еще найти в творчестве Полонского?

4. Охарактеризуйте роль детали в поэзии Полонского.

5. Как экспериментирует Полонский со стихом? Какой ритмики и мелодического стиха в результате этих экспериментов достигает? Приведите свои примеры.

6. В чем значение лирики Я.П. Полонского для последующего развития русской поэзии?

Литература

Баевский В. С. История русской поэзии: Компендиум. Смоленск, 1994.

Лотман Л.М. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. В кн.: История русской поэзии в двух томах. Т. 2. Л., 1969.

Орлов В.Н. Полонский. В кн.: История русской литературы. Т. VIII. Ч. 2. М.; Л., 1956.

Тхоржевский С.С. Высокая лестница. Л., 1978.

Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

Эйхенбаум Б.М. Я.П. Полонский. В кн.: *Полонский Я.П.* Стихотворения. Л., 1954.

Ямпольский И.Г. Середина века. Очерки о русской поэзии 1840—1870-х годов. Л., 1974.

ГЛАВА 10
А.К. ТОЛСТОЙ
1817—1875

Алексей Константинович Толстой — многосторонний художник: лирический поэт, автор исторических баллад и былин, прозаик, драматург. И.С. Тургенев писал, что он «...обладал в значительной степени тем, что одно дает жизнь и смысл художественным произведениям — а именно: собственной оригинальной и в то же время разнообразной физиономией; он свободно, мастерской рукой распоряжался родным языком ... оставил в наследство своим соотечественникам прекрасные образцы драм, романов, лирических стихотворений ... был создателем нового у нас литературного рода, — исторической баллады, легенды».

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ А.К. ТОЛСТОГО

Есть ряд фактов биографии А.К. Толстого — важных для понимания мировоззрения и творчества писателя. Воспитывался А.К. Толстой известным беллетристом Алексеем Алексеевичем Перовским (дядей со стороны матери) — известным в русской литературе под псевдонимом Антоний Погорельский[1]. Творческая атмосфера дома дяди пробудила в А.К. Толстом писательский дар. Позднее он вспоминал: «С шестилетнего возраста я начал марать бумагу и писать стихи ... я упивался музыкой разнообразных ритмов и старался усвоить их технику».

Раннее представление А.К. Толстого к царскому двору (в 1829 г.) не менее важный факт биографии, оказавший существенное влияние как на его личную судьбу, так и на творчество и мировоззрение. С наследником престола, будущим императором Александром II, он был дружен с детских лет. По словам современников, Толстой — «домашний человек

---

[1] Антоний Погорельский, автор романтических фантастических повестей «Черная курица», «Лафертовская маковница» и др. Повесть «Черная курица» была сочинена для племянника, неслучайно и имя главного героя — мальчика Алеши.

у наследника и входит к нему без доклада». С 1826 г. А. Толстой живет в Москве, получает домашнее образование, готовится к университетскому экзамену по предметам словесного факультета. В 1831 г. последовало длительное путешествие по странам Европы: А.К. Толстой побывал в Италии, в городах Венеция, Верона, Милан, Генуя, Пиза, Лукка, Флоренция, Рим, Неаполь. В Германии он был представлен высокопоставленным лицам и знаменитостям, в частности Гете и великому герцогу Карлу Александру.

В 1834 г. А.К. Толстой был зачислен в московский архив министерства иностранных дел. Необременительная архивная работа повлияла на формирование интереса писателя к историческому прошлому России. С 1837 г. начинается четырехлетний период пребывания Толстого за границей (Германии, Италии, Франции) на дипломатической работе.

В 1840-х годах поэт возвращается в Петербург и служит во 2-м отделении е. и. в. канцелярии, ведавшего вопросами законодательства. В это же время укрепляются придворные связи поэта и, вместе с тем, растет желание освободиться от службы. Главное место в его жизни начинает занимать литература.

В 1841 г. А.К. Толстой печатает под псевдонимом «Красноярогский» (от названия имения, в котором он провел детские годы, Красный Рог) свою первую фантастическую повесть «Упырь», которую позже, однако, автор не включил в собрание сочинений. Вновь издана она была лишь в 1900 г. Вл. Соловьевым. В 1840-е годы писатель начинает работать над романом «Князь Серебряный»; в это время появляется ряд известных стихотворений — «Колокольчики мои», баллады «Курган», «Василий Шибанов» и другие. Серьезная литературная известность пришла к А.К. Толстому в 1850-е годы. В это время начинается литературное сотрудничество с двоюродными братьями Жемчужниковыми (Алексеем, Александром, Львом, Владимиром). В первой половине 50-х годов совместно с Алексеем, Владимиром и Александром Жемчужниковыми А.К. Толстой создает образ Козьмы Пруткова.

Во время Крымской войны 1853—1856 гг., решительным образом сказавшейся на жизни всех русских людей, А.К. Толстой отправляется в действующую армию добровольно, но принять участия в военных действиях ему не удалось, так как под Одессой он опасно заболел тифом и находился на грани жизни и смерти. Путешествие по южному берегу Крыма после болезни

повлекло за собой создание цикла стихотворений «Крымские очерки».

В конце 50-х годов А.К. Толстой начинает работу над поэмой «Дон Жуан», продолжает работу над романом «Князь Серебряный», печатает стихотворные произведения в журналах «Современник», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Русский вестник», «Русская беседа».

А.К. Толстой принадлежал к высшей дворянской знати, вращался в избранных светских кругах обеих столиц, придворном обществе. Благополучная, блистательная, насыщенная впечатлениями и светскими развлечениями жизнь составляла внешнюю сторону существования А. Толстого. Внутреннее же ее содержание иное — одиночество, замкнутость, постоянное желание удалиться от официальной службы, во многом книжные представления о мире.

«Служба, какова бы она ни была, глубоко противна моей природе», «Служба и искусство несовместимы», «Я не могу восторгаться вицмундиром, и мне запрещают быть художником», — подобные высказывания звучат в письмах поэта, начиная с 1840-х и кончая 1860-ми годами. Окончательная отставка от службы произошла в 1861 г.; с этого времени А.К. Толстой вел независимую жизнь аристократа в своих поместьях и за границей. В начале 60-х годов издана была поэма «Дон Жуан», роман «Князь Серебряный». В 1863—1870 годах появляется знаменитая драматическая трилогия Толстого — «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». В 1867 г. выходит сборник стихотворений поэта, подводящий итог 20-летней поэтической работы. В конце 1860—1870-е годы появляются новые сатирические произведения Толстого. В 70-е годы писатель начинает работу над драмой «Посадник», события которой происходят в древнем Новгороде, но пьеса эта не была закончена.

ЛИРИКА А.К. ТОЛСТОГО

А.К. Толстой — поэт с ярко выраженным своеобразием. Его представления о поэзии, ее месте в жизни человека, назначении, характере поэтического творчества развивались под влиянием идеалистических идей. В одном из писем к жене,

С.А. Толстой, поэт так определил характер творчества: «...знаешь, что я тебе говорил про стихи, витающие в воздухе, и что достаточно их ухватить за один волос, чтобы привлечь их из первобытного мира в наш мир... Мне кажется, что также относится к музыке, к скульптуре, к живописи. Мне кажется, что часто, ухватившись за маленький волосок этого древнего творчества, мы неловко дергаем, и в руке у нас остается нечто разорванное или искалеченное или уродливое, и тогда мы дергаем снова обрывок за обрывком, а потом пытаемся склеить их вместе или то, что недостает, заменяем собственными измышлениями, подправляем то, что сами напортили своей неловкостью, и отсюда — наша неуверенность и наши недостатки, оскорбляющие художественный инстинкт... Чтобы не портить и не губить то, что мы хотим внести в наш мир, нужны либо очень зоркий взгляд, либо совершенно полная отрешенность от внешних влияний, великая тишина вокруг нас самих и сосредоточенное внимание, или же любовь, подобная моей, но свободная от скорби и тревог». В поэтической форме эти взгляды были высказаны А.К. Толстым в программном стихотворении «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...»:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты
создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку.
...Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье,
лишь слово,
Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный.

Представляя обзор творчества поэта в статье «Поэзия гр. А.К. Толстого», Вл. Соловьев отмечал главную идею стихотворения: «Истинный источник поэзии, как и всякого художества, — не во внешних явлениях и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей или первообразов».

А.К. Толстой назвал себя «певцом, державшим стяг во имя красоты». В поэме «Иоанн Дамаскин» он писал:

Мы ловим отблеск вечной красоты:
Нам вестью лес о ней звучит отрадной,
О ней поток гремит струею хладной
И говорят, качаяся, цветы.

«Мое убеждение состоит в том, — отмечал А.К. Толстой, — что назначение поэта — не приносить людям какую-нибудь непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их моральный уровень, внушая любовь к прекрасному, которая сама найдет себе применение безо всякой пропаганды». Толстой высказал эту мысль уже на закате своих дней, в 1874 г., когда подводились итоги жизни, но начиная с 1840-х годов поэт не приемлет то прагматическое понимание искусства, которое начало укореняться в литературе. О примитивно понимаемой пользе, в том числе и искусства, высказывались многие русские писатели-мыслители — Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров и др. В 1871 г. Толстой напишет «балладу с тенденций» «Порой веселой мая», в которой в яркой сатирической форме (диалога наивной невесты и прагматического жениха) представит «полезные» воззрения нового времени:

И взор ее он встретил,
И стан ей обнял гибкой.
— О, милая! — ответил
Со страстною улыбкой:
— Здесь рай с тобою сущий!
Воистину все лепо!
Но этот сад цветущий
Засеют скоро репой!

Наивысшим проявлением красоты жизни была для А.К. Толстого любовь. Именно любовь открывает человеку суть мира:

Меня, во мраке и пыли
Досель влачившего оковы,
Любови крылья вознесли
В отчизну пламени и слова;
И просветлел мой темный взор,
И стал мне виден мир незримый.
И слышит ухо с этих пор,
Что для других неуловимо,
И с горней выси я сошел,
Проникнут весь ее лучами,
И на волнующийся дол
Взираю новыми очами.
И слышу я, как разговор

Везде немолчный раздается,
Как сердце каменное гор
С любовью в темных недрах бьется,
С любовью в тверди голубой
Клубятся медленные тучи,
И под древесною корой,
Весною свежей и пахучей,
С любовью в листья сок живой
Струей подъемлется певучей.
И вещим сердцем понял я,
Что все, рожденное от Слова,
Лучи любви кругом лия,
К нему вернуться жаждет снова.
И жизни каждая струя,
Любви покорная закону,
Стремится силой бытия
Неудержимо к Божью лону.
И всюду звук, и всюду свет,
И всем мирам одно начало,
И ничего в природе нет,
Чтобы любовью не дышало.

(«Меня во мраке и пыли», 1851, 1852)

Как и в пушкинском «Пророке», который близок образностью к стихотворению А.К. Толстого, в произведении нарисована картина перерождения обыкновенного человека в пророка, поэта под влиянием могущественной Божественной силы любви. Любовь для Толстого всеобъемлющее, высшее понятие, основа, на которой строится жизнь. Одним из проявлений высшей любви является любовь земная, любовь к женщине. Закономерно, что еще в начале своего творчества А.К. Толстой обращается к вечному в мировой литературе сюжету о Дон Жуане. Его драматическая поэма «Дон Жуан» рисует главного героя как подлинного рыцаря любви, и именно любовь открывает «чудесный строй законов бытия, явлений всех сокрытое начало».

Значительное место в поэтическом наследии А.К. Толстого занимает любовная лирика, циклы стихотворений, связанные с образом С.А. Миллер (Толстой). Это такие произведения, как «Средь шумного бала», «Колышется море», «Не верь мне друг», «Когда кругом безмолвен лес», «Что ты голову склонила»,

«Усни, печальный друг», «Не ветер, вея с высоты», «Минула страсть», «Слеза дрожит» и другие. Любовное чувство выражено Толстым психологически конкретно, точно и просто, иногда даже наивно, но одновременно и утонченно. Толстой разнообразен в формах выражения лирического чувства. Исследователем творчества А.К. Толстого И.Г. Ямпольским отмечено, что слова грусть, тоска, печаль, уныние наиболее часто употребляются поэтом при определении собственных любовных переживаний и переживаний возлюбленной поэта («И о прежних я грустно годах вспоминал», «И думать об этом так грустно», «И грустно так я засыпаю» и др.). В стихотворениях, стилизованных под народные песни, интонация, как правило, иная — удалая, страстная, в них с чувством любви неразрывно связано стихийное чувство свободы, независимости, безрассудности (стихотворения «Ты не спрашивай, не распытывай», «Коль любить, так без рассудку» и др.).

Красотой для А.К. Толстого полон не только мир чувств человека, но и мир природы. Гимн земной красоте звучит в поэме «Иоанн Дамаскин»:

Благословляю вас, леса,
Долины, нивы, горы, воды!
Благословляю я свободу
И голубые небеса!
И посох мой благословляю,
И эту бедную суму,
И степь от краю и до краю
И солнца свет и ночи тьму,
И одинокую тропинку
По коей, нищий, я иду,
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду!

Воссоздавая красоту природы, мира, поэт прибегает к звуковым, зрительным, осязательным впечатлениям. Важны для поэта осязательные впечатления. Сам он признавался: «Свежий запах грибов возбуждает во мне целый ряд воспоминаний. ...А потом являются все другие лесные ароматы, например, запах моха, древесной коры, запах в лесу во время сильного зноя, запах леса после дождя ... и так много других..., не считая запаха цветов в лесу». В балладе «Илья Муромец» он пишет:

Снова веет воли дикой
На него простор,
И смолой и земляникой
Пахнет темный бор.

Часто, особенно в ранних произведениях (преимущественно в 1840—1850-е годы), картины природы в поэзии А.К. Толстого сопровождались историческими и философскими размышлениями. Так в знаменитом стихотворении «Колокольчики мои» поэтическая картина природы сменяется раздумьями лирического героя о судьбе славянских народов:

Громче звон колоколов,
Гусли раздаются,
Гости сели вкруг столов,
Мед и брага льются,
Шум летит на дальний юг
К турке и к венгерцу —
И ковшей славянских звук
Немцам не по сердцу!

Стихотворение становится современным, сопряженным с раздумьями русской интеллигенции о единстве славянских народов. В более позднем периоде творчества пейзаж в поэзии А.К. Толстого будет самостоятельной и самоценной картиной, лишенной декоративной яркости, непритязательной, реальной, скромной. Ежедневное, будничное по-пушкински поэтически преображается А.К. Толстым:

Сквозит на зареве темнеющих небес
И мелким предо мной рисуется узором
В весенние листы едва одетый лес,
На луг болотистый спускаясь косогором.
И глушь и тишина. Лишь сонные дрозды
Как нехотя свое доканчивают пенье;
От луга всходит пар...

(«На тяге»)

Пейзажные зарисовки часто смыкаются в произведениях А.К. Толстого с балладными мотивами. В стихотворении «Бор сосновый в стране одинокой стоит» характер пейзажа имеет балладные черты — ночной бор, погруженный в туман, шепот ночного ручья, неясный свет месяца и т. д. Строка «Я люблю

в том бору вспоминать старину» навевает мысль о дальнейшем балладном развертывании сюжета, которого, однако, не происходит.

Для поэзии А.К. Толстого характерен момент недоговоренности, недосказанности. «Хорошо в поэзии не договаривать мысль, допуская всякому ее пополнить по своему», — отмечал поэт в письме 1854 г. к С.А. Миллер. Подобную недосказанность, неисчерпаемость мысли, чувства можно отметить в стихотворениях «По гребле неровной и тряской», «Земля цвела» и др. В балладе «Алеша Попович» поэт напишет:

Песню кто уразумеет?
Кто поймет ее словами?
Но от звуков сердце млеет,
И кружится голова.

Не только мир красоты становится предметом изображения в творчестве А.К. Толстого. Миру красоты противопоставлен в его поэзии мир светских предубеждений, пороков, мир обыденности, с которым Толстой, как воин, но с «добрым мечом» вступает в сражение. Неслучайно в произведениях поэта часто появляются образы с военной атрибутикой:

Двух станов не боец, но только гость случайный,
За правду я бы рад поднять свой добрый меч.

Или:

Господь меня готовил к бою,
Любовь и гнев вложил мне в грудь,
И мне десницею святою
Он указал правдивый путь...

Мотивы открытого противостояния злу окружающего мира звучат в стихотворениях «Я вас узнал святые убежденья», «Сердце, сильней разгораясь от году до года» и др. Наиболее сильно, ясно, полемично звучат эти мотивы в стихотворение 1867 г. «Против течения»:

Правда все та же! Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите во имя прекрасного
Против течения!

В резкой форме мотивы неприятия всего того, что противно красоте, внутренней свободе звучат в юмористических и сатирических стихах А.К. Толстого.

ОБРАЗ КОЗЬМЫ ПРУТКОВА В ПОЭЗИИ А.К. ТОЛСТОГО

Поэт обладал ярким юмористическим и сатирическим даром. Одной из значительных удач в юмористике А.К. Толстого был созданный им в соавторстве с братьями Жемчужниковыми образ Козьмы Пруткова. Алексей Жемчужников писал об источниках характера героя: «Будучи очень ограниченным, он дает советы мудрости. Не будучи поэтом, он пишет стихи. Без образования и без понимания положения России он пишет “прожекты”... Он воспитанник той эпохи, когда всякий, без малейшей подготовки, брал на себя всевозможные обязанности, если начальство на него их налагало... Кажется, Кукольник раз сказал: “Если Николай Павлович повелит мне быть акушером, я завтра же буду акушером”. Мы всем этим вдохновились художнически и создали Пруткова». Из обширного литературного наследия Козьмы Пруткова перу А.К. Толстого принадлежит не очень большое количество произведений: «Письмо из Коринфа», «К моему портрету», «Древний пластический грек», «Эпиграмма № 1», «Юнкер Шмидт» и др. Часть произведений написана в соавторстве с Алексеем Жемчужниковым: «Осада Памбы», «Фантазия», «Желание быть испанцем», «Звезда и брюхо» и др. Помимо злободневных социально-политических вопросов русского общества А.К. Толстой затрагивает чисто литературные проблемы и создает литературные пародии, в частности на Н. Щербину, А. Майкова, поэтов, писавших на античные мотивы («Письмо из Коринфа», «Пластический грек»). А.К. Толстой не был тенденциозен в сатирических произведениях. Осмеянию он подвергал все то, что с его позиции нарушало законы естественности, свободы, красоты и любви. Поэтому одни произведения были направлены против так называемого демократического лагеря, другие — против официальных правительственных кругов. Демократам были адресованы такие сатирические произведения, как «Порой веселой мая» (баллада с тенденцией),

«Поток-богатырь», «Боюсь людей передовых» и др. К числу вторых относится, например, сатира «Сон Попова», написанная в 1873 г. и распространившаяся в рукописных списках (опубликован «Сон» был только в 1882 г.), высмеивающая русскую бюрократию, III отделение и др. Известна и сатира А.К. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева».

ИСТОРИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ А.К. ТОЛСТОГО

Значительное место в поэтическом наследии А.К. Толстого занимают исторические баллады и былины. Причины, которые заставили поэта обратиться к историческим темам, многогранны. В юные годы Толстой работал в архивах Москвы и познакомился с реальными, живыми документами исторического прошлого России. Кроме того, новый подъем интереса к истории России характерен эпохе (предреформенной и пореформенной) второй половины XIX в. Западники и славянофилы, демократы и почвенники по-своему рассматривали вопросы исторической судьбы России, но интерес к истории отечества был присущ практически всем. Исторические взгляды А.К. Толстого были независимы от политических и литературных партий, своеобразная концепция русской истории начала складываться в мировоззрении поэта в 1840-х — начале 1850-х годов. «...Многое доброе и злое, что как загадочное явление существует поныне в русской жизни, таит свои корни в глубоких и темных недрах минувшего», — считал Толстой. Исторические воззрения, выраженные А.К. Толстым как в балладах, так и в прозе (роман «Князь Серебряный») и в драматической трилогии, определяются во многом эмоциональным отношением писателя к условно называемым киевскому и московскому периодам русской истории. Поэт идеализирует домонгольский период истории Отечества, видит в нем выражение доблести народа, проявление нравственной свободы, демократического, справедливого государственного устройства. Древняя Русь домонгольского периода предстает в балладах А.К. Толстого как европейская держава, тесно связанная и находящаяся в родстве с многими европейскими государствами («Песнь о Гаральде и Ярославне»). Вл. Соловьев отмечал, что

А.К. Толстой «...славил, в прозе и стихах, свой идеал истинно русской, европейской и христианской монархии и громил ненавистный ему кошмар азиатского деспотизма». «Азиатский деспотизм» нашел, с точки зрения А.К. Толстого, наиболее яркое воплощение в так называемый «московский период» русской истории. «Ненависть моя к Московскому периоду — некая идиосинкразия, и мне вовсе не требуется принимать какую-то позу, чтобы говорить о нем то, что я говорю. Это не какая-нибудь тенденция, это — я сам».

Первые баллады Толстого появляются в 1840-е годы. Самые ранние из них — «Курган», «Князь Ростислав». В балладе «Курган» нарисован романтически условный образ русского богатыря древнейших времен, о котором сохранились лишь смутная молва и легенды. Однако для поэта «ничто на свете не пропадает, и каждое дело, и каждое слово, и каждая мысль вырастает, как дерево ... и многое доброе и злое ... таит в себе корни в глубоких и темных недрах минувшего». В другой балладе поэт обращается к судьбе князя Ростислава[1], но его интересуют не исторические подробности, а трагическая судьба героя.

В первых балладах А.К. Толстого сильно влияние баллад Лермонтова. Мотивы «Воздушного корабля» можно отметить в балладе «Курган», мотивы «Русалки» — в балладе «Князь Ростислав».

Самой значительной из ранних баллад А.К. Толстого является «Василий Шибанов», в которой поэт впервые обращается к наиболее волновавшей его исторической эпохе — эпохе Ивана Грозного. На эту тему затем появятся баллада «Князь Михайло Репнин», роман «Князь Серебряный», трагедия «Смерть Ивана Грозного». Эпоха Грозного поразила Толстого своей трагичностью и сложностью. «При чтении источников, — отмечал писатель, — книга не раз у меня из рук и я бросал перо в негодовании не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования». Поиск положительных героев, которые могли противостоять деспотизму Грозного, привел А.К. Толстого к созданию таких характеров, как Василий

---

[1] Герой упоминается в «Слове о полку Игореве», в русских летописях, о нем сообщается, что князь отправился в поход против половцев и потерпел поражение, уходя от погони, он утонул в реке Стугне.

Шибанов и князь Михайло Репнин. Баллада «Василий Шибанов» основана на фактах, отмеченных в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина: бегство А. Курбского в Вельмар, письмо Курбского к Грозному, эпизод вручения письма Курбского Шибановым, мужественная смерть Шибанова. А.К. Толстой был поражен мужеством «раба» Шибанова и представил его в балладе как выразителя народной правды, идеального героя. В это время создается и баллада «Князь Михайло Репнин», в которой также нарисован облик мужественного, честного героя. Если Шибанов — «раб», то Репнин — аристократ, но оба они противостоят деспотизму царя и опричнине.

В балладах, как часто и в других исторических жанрах, А.К. Толстой, подчиняясь художественным задачам, нарушает ряд исторических фактов. Например, в балладе «Князь Михайло Репнин» он переносит сцену убийства Репнина из церкви в царские палаты, убийство совершено не опричником, а самим царем.

Во второй половине 1860-х — начале 1870-х годов появляются новые баллады на героические сюжеты из истории Новгородской и Киевской Руси. В 1867 г. поэт написал балладу, по его собственному признанию, «лучшую из своих исторических баллад» — «Змей Тугарин». Действие баллады происходит во время киевского князя Владимира. Змей Тугарин, принявший облик поэта, пророчит страшную судьбу Руси:

Но дни, погодите, иные придут,
И честь, государи, заменит вам кнут...
А вече — каганская воля!
...И вот, наглотавшись татарщины всласть,
Вы Русью ее назовете!

Владимир и его богатыри не верят в предсказания змея, но, с позиции А.К. Толстого, все пророчества сбылись в будущем. «...во всей этой пьесе сквозит современность, — отмечал автор — а потому я позволю себе не быть строгим историком и археологом».

А.К. Толстой написал ряд баллад, названия которых соответствовали названиям русских былин: «Илья Муромец», «Садко» и др. Эти произведения, особенно баллада «Илья Муромец», имели широкий резонанс в публике. Так, Н.С. Лесков,

создавая образ Ивана Флягина из повести «Очарованный странник», отмечает, что его герой напоминает Илью Муромца с картины Верещагина и из баллады А.К. Толстого.

РОМАН «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»

Самым известным прозаическим произведением А.К. Толстого является роман «Князь Серебряный», над созданием которого писатель работал более 10 лет (с конца 1840-х годов до 1861 г., опубликован роман был в 1862 г. в «Русском вестнике»).

Роман развивает ведущую историческую тему творчества А.К. Толстого; в нем автор вновь обращается ко времени Ивана Грозного. Необходимо отметить определенный психологический парадокс. А.К. Толстой неоднократно признавался, что его отношение к московскому периоду русской истории (т. е., в основном, период правления Грозного) — «некая идиосинкразия», но, тем не менее, писатель с редким постоянством обращается именно к этому периоду. Вероятно, это можно объяснить тем, что эпоха Грозного, сама его личность обусловили постановку сложных политических, философских, психологических проблем. В то же время эпоха Грозного, его характер во многом определили трагическую судьбу России на протяжении многих последующих веков. Все это давало большой простор для творческого вдохновения А.К. Толстого.

Фактический материал для романа А.К. Толстой получил, прежде всего, из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, из исторических трудов М.П. Погодина и Н.И. Костомарова. Несмотря на серьезное изучение исторических трудов и доскональное знание эпохи, А.К. Толстой подчас отступает от исторических фактов, выдвигая на первый план достоверность психологическую, художественную. В предисловии к роману писатель отмечал: «Оставаясь верным истории в общих ее чертах, автор позволил себе некоторые отступления в подробностях, не имеющих исторической важности». К числу таких отступлений от исторических фактов следует отнести, например, казнь Вяземского и Басмановых, которая произошла не в 1565 г., а в 1570 г.

Субъективное отношение к определенному историческому периоду не позволяет автору представить историческую

картину эпохи во всей полноте, но в то же время позволяет поставить актуальные для самого автора проблемы, спроецировать историческое прошлое на современность. Главная проблема, волнующая писателя в романе, — это проблема человеческого достоинства. Высокими носителями чести, достоинства являются герои, которые могут противостоять жестокости, злу, безнравственности тиранической власти Грозного и его опричников. Это, в первую очередь, князь Никита Романович Серебряный, боярин Дружина Андреевич Морозов, атаман Иван Кольцо, казак Митька. Они представляют разные общественные сословия России — от знатного боярства до простолюдинов — но в каждом из них живет подлинно русский характер, каким его видел Толстой, тот русский характер, который не был искажен веками татарского рабства. «...помянем добром тех, которые, завися от него (царя — *Н.П.*), устояли в добре, ибо тяжело не упасть в такое время, когда все понятия извращаются, когда низость называется добродетелью, предательство входит в закон, а самая честь и человеческое достоинство почитаются преступным нарушением долга!». Тем не менее, уже в этом романе сказался глубокий исторический пессимизм его автора (как в драматической трилогии и в ряде баллад). А.К. Толстой сравнивает героев, подобных Михайле Репнину, Морозову, Серебряному, со звездами, при этом добавляя, «но, как и самые звезды, они были бессильны разогнать ее мрак, ибо светились отдельно и не были сплочены, ни поддерживаемы общественным мнением... Платя дань веку, видя в Грозном проявление божьего гнева, они шли прямой дорогой, не боясь опалы, ни смерти».

Создавая произведение, А.К. Толстой не случайно опирается на романтическую традицию, которая позволяет воссоздать романтический идеальный и обреченный на трагическую судьбу характер. Роман был задуман в 40-х годах XIX в., когда в беллетристике сильным было влияние романтизма. О романтических тенденциях можно говорить применительно к ранней прозе А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского, А.И. Гончарова и других писателей, вступивших в литературу в 1840-е годы. Не составил исключение и А.К. Толстой, написавший в это время фантастическую повесть «Упырь» и роман «Князь Серебряный». Романтическая настроенность произведения сказывается также в ориентации на прекрасные образцы романтизма — «Песню про царя Ивана Васильевича...»

М.Ю. Лермонтова и повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Наезды». Соотносятся сцены пира у Грозного, имена главных героинь (Елена // Алена Дмитриевна) в поэме Лермонтова и в романе Толстого, имена главных героев (князь Серебряный), ряд сюжетных мотивов в повести Марлинского и романе А.К. Толстого. Однако роман Толстого вышел из печати только в 1860-е годы, когда в русской прозе господствовали иные, реалистические тенденции, поэтому воспринимался он в это время некоторым анахронизмом и вызвал резкие критические суждения. В 1874 г. А.К. Толстой в автобиографии заметил, что «роман выдержал три издания, его очень любят в России, особенно представители низших классов». Это соответствует истине, простой читатель восторгался чистотой и ясностью образов, наслаждался тонкой стилизацией языка романа, авантюрным, увлекательным сюжетом произведения. Кроме того, в 1860-е и последующие годы особое предпочтение публика отдавала именно книгам исторического содержания[1], что позволило роману обрести популярность и выдержать несколько изданий.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ А.К. ТОЛСТОГО

Обращение к жанру исторической трагедии в творчестве А.К. Толстого не было случайным. В 1860-е годы появился ряд интересных драматургов, создававших пьесы на темы русской истории — Д.В. Аверкиев («Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве» и др.), Н.А. Чаев («Сват Фадеич»), Л.А. Мей («Псковитянка», «Царская невеста»); к историческим темам обратился и крупнейший драматург XIX в. А.Н. Островский («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» и др.). В 1860—1870-е годы появляется историческая драматическая трилогия А.К. Толстого — «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870).

Широкое эпическое дыхание ощущается в литературе 1860-х годов — это время создания романа-эпопеи «Война

---

[1] Литератор Л.Ф. Пантелеев в своих записках отмечал: «Могу констатировать особенный успех тогда (в 1860-е годы — *Н.П.*) книг исторического содержания как между студентами, так и в публике». // Пантелеев Л.Ф. Из воспоминаний прошлого. СПб., 1905. С. 52.

и мир» Л. Толстого; в литературе заметна тенденция к циклизации как прозаических, так и драматических произведений. Своеобразные циклы пьес возникают в драматургии А.В. Сухово-Кобылина, А.Н. Островского, А.К. Толстого. Цикл дает возможность создания масштабного художественного полотна, объективной, полной картины жизни, постановки важных политических, философских, этических проблем. Цикл трагедий А.К. Толстого следует рассматривать как цельное произведение, объединенное и общим замыслом, и художественным единством.

Первая часть трилогии «Смерть Иоанна Грозного» рисует несколько последних дней жизни Ивана IV, в которые очевидным становится тот гибельный путь, по которому шло управляемое Грозным русское государство. Главная идея пьесы отражена в эпиграфе из книги пророка Даниила, предпосланном к трагедии: «Рече царь: “Несть ли сей Вавилон великий, его же аз в дом царства, в державе крепости моея, в честь славы моея!”» Еще слову сущу во устех царя, глас с неба бысть: «Тебе глаголется Навуходоносоре царю: царство твое прейде от тебе, и от человек отженут тя, и со зверьми дивиими житие твое!» Гордыня, самовластье правителя и неизбежность Божьего возмездия — ведущая тема трагедии А.К. Толстого. Идея единодержавия, Божественного происхождения царской власти становятся, с позиции А.К. Толстого, возможной причиной неподсудности монарха, освобождения царя от нравственной ответственности. Объясняя характер Грозного, А.К. Толстой писал: «Иоанн, властолюбивый от природы, испорченный лестью окружающих его царедворцев и привычкою к неограниченной власти, сверх того раздражен случившимися в его детстве попытками некоторых бояр завладеть им как орудием для своего честолюбия. С тех пор он видит врагов во всех, кто стоит выше обыкновенного уровня, все равно чем: рождением ли, заслугами ли, общим ли уважением народа. Ревнивая подозрительность и необузданная страсть Иоанна побуждают его ломать и истреблять все, что может, по его мнению, нанести ущерб его власти, сохранение и усиление которой есть цель его жизни. Таким образом, служа одной исключительной идее, губя все, что имеет тень оппозиции или тень превосходства, что, по его мнению, одно и то же, он под конец своей жизни остается один, без помощников, посреди расстроенного государства».

Во второй части трилогии, трагедии «Царь Федор Иоаннович», изображается оживление, начинающееся в стране после смерти Грозного. «Жизнь, со всеми ее сторонами, светлыми и темными, снова заявляет свои права. ...в настоящей трагедии господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение», — пишет драматург в авторском «Проекте постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”». Психологический облик Федора Иоанновича не менее сложен, чем царя Ивана, эпоха нового царствования также полна трагизма. Добрый, благой царь не может управлять государством. Безволие, неумение мыслить государственными категориями в очередной раз приводят страну к кризису. Если Грозный не мог подняться до человечности, то Федору не удается мыслить как государственному человеку — он отдает свою власть в руки Бориса Годунова:

Какой я царь? Меня во всех делах
И с толку сбить и обмануть нетрудно.
В одном лишь только я не обманусь:
Когда меж тем, что бело иль черно,
Избрать я должен — я не обманусь.

Изображая Федора, А.К. Толстой показал, что в нем «как бы два человека, из коих один слаб, ограничен, иногда даже смешон; другой же, напротив, велик своим смирением и почтенен своей нравственной высотой». Давая подробную характеристику героя в «Проекте постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”», драматург отмечал: «Не отступая от указаний истории, но пополняя ее проблемами, я позволил себе изобразить Федора не просто слабодушным, кротким постником, но человеком, наделенным от природы самыми высокими душевными качествами, при недостаточной остроте ума и совершенном отсутствии воли. Природная неспособность его к делам умножена еще гнетом его отца и постоянным страхом, в котором он находился до 27 лет, эпохи смерти царя Ивана. Доброта Федора выходит из обыкновенных границ... Поэтому Федор, несмотря на свою умственную ограниченность, способен иногда иметь взгляды, не уступающие мудростью государственным взглядам Годунова. Великодушие Федора не имеет границ. Личных обид для него не существует, но всякая обида, нанесенная другому, способна вывести его из обычной

кротости, а если обида касается кого-нибудь особенно им любимого, то негодование лишает его всякого равновесия».

Последнее произведение цикла «Царь Борис» логически завершает трилогию А.К. Толстого. Образ Бориса Годунова является одним из центральных во всех трех пьесах. Ему отведено значительное место в «Смерти Иоанна Грозного», в которой Годунов представлен как умный, дальновидный царедворец. В «Царе Федоре Иоанновиче» он нарисован как лицо реально управляющее Русью. В последней пьесе перед драматургом стояла сложная задача — создать трагедию, в которой характер Бориса был бы логически продолжен и в то же время представлен с новой художественной силой: была бы раскрыта трагическая сущность характера правителя, который сам себя определил на царский престол и постепенно превратился из царя, пекущегося о благе государства, в нового деспота и корыстного славолюбца.

Начало царствования Годунова отмечено миром и благоденствием Руси. Боярин Салтыков говорит:

Подумаешь: как царь Иван Васильич
Оставил Русь Феодору — царю!
Война и мор — в пределах русских ляхи —
Хан под Москвой — на брошенных полях
Ни колоса! А ныне, посмотри-ка!
Все благодать: анбары полны хлеба —
Исправлены пути — в приказах правда —
А к рубежу попробуй подойди
Лях или немец!

Цель Годунова — укрепить Русь, служить правде и добру, на первый взгляд, достигнута. Для достижения ее Годунов готов устранять все препятствия, лишь пред одной преградой он останавливается в сомнении — перед убийством царевича Димитрия. «Но мысль о царстве одержала верх над колебаньем». В исповеди перед Ириной (сестрой Годунова, монахиней) он, сам себя оправдывающий за прошлое преступленье причинами государственной целесообразности, произносит:

Я хотел бы
Услышать оправдание мое
И от тебя, Ирина!

Но монахиня Ирина прозорливо оценивает греховные истоки поступков брата:

В тот страшный день,
Когда твой грех я сердцем отгадала,
К тебе глубокой жалости оно
Исполнилось. Я поняла тогда,
Что, схваченный неудержимой страстью,
Из собственной природы ею ты
Исхищен был.

Жажда власти — причина прошлого и будущих преступлений Годунова — превращает прямого, честного от природы человека в жестокого, коварного властолюбца. Сцена с Ириной заканчивается открытым финалом, Годунов уходит от нее так и не решив для себя главный нравственный вопрос:

Кто прав —
Ты или я — то времени теченье
Покажет нам. Злодейство ль совершил
Иль заплатил Руси величью дань я —
Решит земля в годину испытанья!

В дальнейших сценах пьесы полностью подтверждается нравственная правота Ирины, и судьба Годунова уже не оставляет никаких надежд на искупление греха. Шаг за шагом царь Борис подходит к трагическому финалу своего правления. Он начинает «не благостью, но страхом ... царствовать», перестает находить понимание в собственной семье. Ксения обвиняет отца в жестокости:

Взгляни вокруг: везде боязнь и трепет —
Уж были казни о доносах шепчут,
Которые награждать велишь, —
Москва дрожит — так было, говорят,
Во времена царя Ивана...

В конце пьесы Борис Годунов предстает как честолюбец, пытающийся удержать ускользающую власть, потерявший способность мыслить как государственный муж. Его личная судьба и судьба его как государственного деятеля заходит в тупик:

Ужель судьба минувшие те дни
Над нею повторяет? Или в двадцать
Протекших лет не двинулся я с места?
И что я прожил, был пустой лишь сон?
Сдается мне, я шел, все шел вперед
И мнил пройти великое пространство,
Но только круг огромный очертил
И, утомлен, на то ж вернулся место,
Откуда шел. Лишь имена сменились,
Преграда та ж осталась предо мной —
Противник жив — венец мой лишь насмешка,
А истина — злодейство есть мое —
И за него проклятья!

Финальные сцены трагедии «Царь Борис» напоминает конец первой части трилогии: смерть царя, новое потрясение государства, вторжение внешних врагов — вот тот итог, к которому пришло царствование Бориса.

В трилогии А.К. Толстого представлены трагические события русской истории рубежа XVI—XVII веков — трех эпох царствования трех русских монархов, столь различных по своим убеждениям, личным характерам. Эти эпохи были ступенями, приведшими Россию к страшной духовной, политической катастрофе, к эпохе Смутного времени. Причины, породившие трагические события, характеры участников данных событий, соотношение политической деятельности и нравственности, психология самовластья становятся объектом изображения А.К. Толстого.

Основные понятия

Лирический герой, авторское «я», пародия, перепев, тенденциозность, анахронизм, баллада, элегия, романс, песня, драма, драматическая трилогия, исторический роман.

Вопросы и задания

1. В чем своеобразие представлений А.К. Толстого о поэзии, о характере поэтического творчества?

2. По какой причине поэт называл себя «певцом, державшим стяг во имя красоты»?

3. В чем своеобразие любовной лирики А.К. Толстого?

4. Какова роль пейзажа в лирике поэта?

5. Что дало А.К. Толстому возможность определить свое место в истории литературы: «Двух станов не боец, но только гость случайный»?

6. В чем особенности образа Козьмы Пруткова? Какие произведения Пруткова принадлежат перу А.К. Толстого?

7. Каковы исторические интересы А.К. Толстого?

8. В чем особенности исторических баллад поэта?

9. На какую литературную традицию опирался А.К. Толстой, создавая роман «Князь Серебряный»?

10. Каков круг проблем драматической трилогии А.К. Толстого?

Литература

Жуков Д.А. Козьма Прутков и его друзья. М., 1976.

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

Покровский В.И. Алексей Константинович Толстой. Его жизнь и сочинения. М., 1908.

Стафеев Г.И. «Сердце полно вдохновенья». Жизнь и творчество А.К. Толстого. Тула, 1973.

ГЛАВА 11
ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1870-х ГОДОВ

1870-е годы — один из самых сложных периодов не только для русской литературы, но и для русской жизни в целом. У этого времени есть своя содержательность, а также особая структура, афористически зафиксированная Н.А. Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо»: «горькое время — горькие песни» и «доброе время — добрые песни» сходятся на одном временном пространстве.

«Крестьянский грех», связанный с эпохой крепостничества, продолжает тяжело тяготеть над сознанием народа, но «свобода», данная ему реформой 1861 г., уже выносит крестьян «...со дна бездонной пропасти // На свет, где нескончаемый // Им уготован пир!». Широта новых возможностей, которые видятся впереди: в необратимо изменившемся характере отношений крестьян с помещиками, в деятельности разночинцев, определившей основополагающую роль демократической интеллигенции для жизни общества, в пробудившемся самосознании личности, давшем литературе образ кающегося дворянина (от карикатурного Оболта-Оболдуева в «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова до «высокого» героя Константина Левина в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого: «Без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить»), в предчувствии момента, когда «подымется мускулистая рука миллионов рабочего люда ... и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится в прах...» (речь П.А. Алексеева на «процессе 50-ти» 9 марта 1877 г.) — делает 70-е годы временем, преображающим настоящее в будущее духом великих перемен. Он запечатлен и в известной толстовской формуле: «У нас все это переворотилось и только укладывается».

Нравственное осознание реформы 1861 г. и ее последствий составляет духовный стержень эпохи и ее социальное содержание. Интеллигенция, выдвинувшаяся из рядов разночинцев: сыновья мелких чиновников, священников, приказчиков, дьячков — озабочена судьбой крестьянства пореформенного времени настолько, что готова оставить все, изменить собственную жизнь и «идти в народ», чтобы помочь ему в нелегкое, кризисное и неспокойное время. В этом смысле действия народников (независимо от степени их политического радикализма) были проникнуты романтикой и направлены на то, чтобы на почве просветительства примирить утопию с реализмом. «Горячая любовь» к крестьянину стала неиссякаемым источником героического пафоса, одушевившего деятелей 70-х годов

и подвигнувшего их на подвиг самоотречения, который мог иметь как просветительские, так и революционные способы выражения.

В народничестве, как идеологическом и литературном течении (по свидетельству С.А. Венгерова, термин вошел в обиход в 70-е годы), — идеальное и реальное начала развивались в общем русле, иногда отождествляясь, иногда же резко противореча друг другу. Чувствуя себя духовными преемниками А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева, народники верили в действенность крестьянской общины — как оплота нравственного «самостоянья» нации, в крестьянский социализм и крестьянскую демократию, к которым они чувствовали себя призванными пролагать реальные пути. Практические, позитивные методы работы с «непросвещенным» народом осмысливались как «музыка будущего» (О.В. Аптекман), приобщение к грубому крестьянскому быту превращалось в священный акт, должный научить: «Как жить по закону природы и правды» (название популярной брошюры В.В. Берви-Флеровского).

Народничество в широком смысле слова основывалось на изучении жизни крестьянской массы, оказавшейся на перепутье между наследием феодализма и веяниями буржуазной городской цивилизации, — с тем чтобы направить эту жизнь по единственно верному пути. Исследуя уникальное в общественном и литературном смысле явление народничества, А.Н. Пыпин писал, что оно «становилось настоящей профессией: одни, чтобы владеть, наконец, вполне ее содержанием и “слиться” с народом, поселялись в деревне и изучали сельское хозяйство, особенно с его народными приемами; другие исследовали сельскохозяйственные отношения в земской статистике...; третьи ставили своей задачей изучить деревенскую жизнь в ее обыденных случаях и проявлениях, отношения крестьянина дома, с односельчанами, на миру, на промыслах и т. д., исследовать мужицкие типы не по одним чертам характера и темперамента, а именно по хозяйственному и общественному положению».

«Статистику» народной жизни сначала осваивали теоретически, и в этом отношении первостепенна роль русского студенчества. По замечанию современного исследователя народнической литературы А.П. Спасибенко, «студенты, члены кружков, ставили перед собой дилемму «Наука или труд?», т. е. имеют ли они моральное право в условиях господства всенародной тьмы и невежества заниматься наукой или же обязаны, овладев каким-либо ремеслом, пойти в народ и слиться с ним в общем труде и бытии». Кружок В.М. Александрова и М.А. Натансона, названный позднее кружком чайковцев (по имени одного из его членов — Н.В. Чайковского), кружок долгушинцев (основатель — студент Петербургского технологического института А.В. Долгушин) и другие народнические организации действовали не только в столицах, но и во многих губернских городах России.

Репрессии правительства вызвали у наиболее решительных представителей нового поколения (П. Войнаральский, Ф. Лермонтов, С. Синегуб, М. Сажин, Н. Чарушин и др.) активный протест и еще более твердое

намерение «идти с прежней энергией и удвоенной бодростью к той святой цели, из-за которой мы подверглись преследованиям и ради которой готовы бороться и страдать до последнего вздоха». Горький «вздох» Н.А. Некрасова, завершающий стихотворение «Элегия» (1874), по поводу безразличия крестьянской массы к собственному благополучию и моральному развитию: «Увы! не внемлет он — и не дает ответа...» — отражает общее настроение «народных заступников», которые в самые тяжелые времена ощутили себя без поддержки народа и должны были взглянуть на свои надежды и стремления как на прекрасные иллюзии. После 1874 г. часть кружковцев вообще отошла от просветительской и революционной работы, часть же перенесла усилия на зарождающийся рабочий класс.

Идея органического вживания в быт крестьян на новом витке народничества сосуществовала с радикальными революционными идеями, практическим выражением которых стал неуклонный антиправительственный террор (деятельность обществ «Земля и воля», 1876—1879, а затем — «Народная воля», члены которого А.И. Желябов, В.Н. Фигнер, С.Л. Перовская и др. призывали к свержению самодержавия и установлению народовластия). Вторая политическая организация, также вышедшая из недр «Земли и воли» — «Черный передел» (В.Г. Плеханов, В.И. Засулич, О.В. Аптекман и др.) — придерживалась более умеренных позиций и продолжала разрабатывать пути решения крестьянской проблемы на началах социальной справедливости и гражданского равенства.

Два крыла народничества: либеральное, преисполненное верой в спасительную роль коллективного бытия крестьян — общину, и радикальное, идеологи которого М.А. Бакунин, П.Л. Лавров, П.Н. Ткачев вели интеллигенцию к мысли о правомерности террористических действий, закончившихся убийством Александра II 1 марта 1881 г., — одинаково были несостоятельны в социально-политическом отношении, чего нельзя сказать о нравственном потенциале их интереса к народу. В этическом смысле итогом народничества стали не только передовое общественное умонастроение, не только особое литературное течение, но и необычайно высокий уровень духовных исканий в сочинениях крупнейших писателей современности: М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского и др.

КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА

Вечные вопросы жизни, «пробным камнем» для решения которых сделалась проблема крестьянства, обусловили неоднородное единство литературы 70-х годов: стирание жанровых граней, сильный автобиографический, «исповедальный» компонент («болезнь совести», «болезнь мысли», согласно формулам Г.И. Успенского), тяготение к «статистике быта», осмысленной в формах критики и публицистики, не отвергающими и художественную

образность. В литературоведении замечено, что писатели-семидесятники стремились «избежать специализации знания, разрушающей единство человека и окружающего его мира...». Они отдают себе отчет в том, что «границы критики и литературы, так же как границы науки и искусства, становятся чрезвычайно подвижными, взаимопроницаемыми. Салтыков-Щедрин сравнительно редко обращался к чистой критике, как это было в 60-е годы; его беллетристические циклы и даже роман "Господа Головлевы" пестрят вкраплениями критических высказываний...».

«Чистая критика», «чистая публицистика» и «беллетристика», возможные в творчестве Достоевского в 60-е годы, теперь стремятся слиться в синтетическое единство «Дневника писателя». В середине 70-х годов Михайловский создает полубеллетристические, полупублицистические, социально-философские циклы «Записки профана», «Вперемежку», «Из дневника и переписки Ивана Непомнящего».

Вокруг ведущих журналов группируются лучшие силы современной критики и литературы. С 1868 г. «Отечественные записки» возглавляют Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин, Г.З. Елисеев. В журнале «Дело», продолжающем традиции «Русского слова», проводится демократическая программа его издателей — Г.Е. Благосветлова и Н.В. Шелгунова. Ясно выраженное общественное лицо отдельного писателя, критика и шире — журнала становится обязательным условием его признания, серьезного интереса к нему со стороны широкой публики. «Односторонность» (Н.Н. Златовратский) народнических устремлений не исключает, а, скорее, предполагает обращение к многообразному кругу проблем, к поискам общечеловеческих (а не только политических) глубинных решений. Поэтому на страницах «Отечественных записок» встретились Г.И. Успенский и А.Н. Островский, В.А. Слепцов и А.Н. Плещеев, Н. Н. Златовратский и С.Я. Надсон.

Еще более полемически острой стала позиция ведущего критика «Отечественных записок» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Его статьи «Благонамеренные речи», «Напрасные опасения», «Насущные потребности литературы», рецензии на произведения современных авторов (так называемые антинигилистические романы, сочинения сатириков-обличителей либерального толка, новые разновидности «натурализма») нацелены на то, чтобы обрушиваться на эти явления «с высоты общечеловеческого и своего личного достоинства» (С.Н. Кривенко). К произведениям «без тенденции» (романы Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова) в основном обращались другие критики: Н.К. Михайловский, А.М. Скабичевский, М.К. Цебрикова. Народная тема в литературе интересует Щедрина как социолога, общественного деятеля и как писателя, анализирующего разные способы освещения и подхода к этой теме. Между повестями Д.В. Григоровича и рассказами Н.В. Успенского пролегает эпоха, но художественно тема крестьянства — ни в сентиментально-идиллическом, ни в грубо-обнаженном выражении — по его мнению, не является исчерпанной. Единственно правомерным в данное время признается жанр

романа: «главным действующим лицом и главным типом» в нем явится «целая народная среда». Щедрин приводит в пример роман Ф.М. Решетникова «Где лучше?», который, при всех недостатках, доказал собой, что «русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа».

Критические выступления идеолога народнического направления Н.К. Михайловского (1842—1904) и его сподвижника (хотя и во многом самостоятельного) А.М. Скабичевского (1838—1910) подтвердили мысль Н.Н. Златовратского: «новое» в 70-е годы «заключается ... не в том, чтобы абсолютно не было известно ранее...» Учение Михайловского о «типах» и «степенях» развития личности и целых общественных формаций, опираясь на философию позитивизма, подводило к выводу о том, что «по типу» первобытный строй и современная крестьянская община выше превосходящего их в «степени», но ущемляющего личность цивилизованного общества. В переломную эпоху народ терзает осознание собственной «бесчестной слабости»; для дворян более значима не проблема «чести», а проблема «совести», поэтому и в литературе появляется группа «кающихся дворян». Иногда к ней причислялись писатели, в действительности не вполне отвечающие данной теоретической концепции, например Г.И. Успенский, переосмысленный критиком в духе стандартов, отвечающих его народнической доктрине.

Разночинцы, по мнению Михайловского, несут в себе идеальное сочетание «совести» и «чести»: их значимость — в «новой точке зрения, которая состояла в подчинении общих категорий цивилизации идее народа». Решительно разошелся критик с Н.А. Добролюбовым и поддержавшими его народниками-современниками в оценке творчества И.С. Тургенева как «специалиста по части “уловления момента”, ... изобразителя “новых людей”». В тургеневских образах Михайловский увидел и оценил не исторические, а вечные типы — это гамлеты, донкихоты и «волевые» натуры, к которым принадлежат Инсаров и Базаров.

В 70-е годы написаны программные статьи Михайловского, раскрывающие «формулу прогресса», а также «Десница и шуйца Льва Толстого», «Вольница и подвижники»; с 1872 г. он вел в «Отечественных записках» литературно-общественные обозрения, имеющие форму «записок», «литературных заметок» и других маргинальных жанров, калейдоскопически отразивших в себе живую картину современности.

А.М. Скабичевский, в свою очередь, с полным основанием считал себя «семидесятником». Несмотря на известную ограниченность, связанную с ориентацией на народническую идеологию, его статьи о Г. Успенском и писателях-народниках, Л. Толстом, обобщающий цикл «Сорок лет русской критики», написанные в данный период, внесли свой вклад в развитие отечественной прогрессивной критики.

Некоторая упрощенность, антиисторизм характерны и для воззрений крупного критика 70-х годов Н.В. Шелгунова (1824—1891), активно выступавшего в журнале «Дело». Как и Щедрин, Шелгунов полагал, что

литературное произведение всегда целенаправленно, «тенденциозно». Но в своем идейном и этическом максимализме критик не всегда отделял задачи творчества от тех, которые решает публицистика. Такой позицией заведомо предопределялась недооценка Пушкина и всей его «отжившей школы». По поводу драматургии А.Н. Островского Шелгунов, например, задавался вопросом: «Да хотел ли ... г. Островский сказать в своих сочинениях то, что сказал по поводу их Добролюбов в "Темном царстве"?» Характерны заглавия статей 70-х годов: «Бессилие творческой мысли», «Нехудожественный роман», «Двоедушие эстетического консерватизма», «Попытки русского сознания», «Философия застоя». В литературе и обществе Шелгунова по-настоящему привлекают романтические искания личности, ее бунт против общественных «основ». С «прогрессивным романтизмом» он соотносит и басенное творчество Крылова, и «Горе от ума» Грибоедова. Грибоедовская комедия вообще обретает в 70-е годы новую жизнь: появляются критический этюд И.А. Гончарова «Мильон терзаний», статьи М.В. Авдеева «Наше общество (1820—1870) в героях и героинях литературы», где Чацкому отведена немаловажная роль.

Активно проявляют себя не только критики народнического направления, но и представители иных идейно-эстетических ориентаций. «Почвенник» Н.Н. Страхов (1828—1896) вновь поднимает проблему Гоголя-художника («Об иронии в русской литературе», 1875), вопрос о «народности» в поэзии («Некрасов и Полонский», «Некрасов — Минаев — Курочкин», 1870); одним из немногих признает высокие достоинства толстовского романа-эпопеи («Критический разбор «Войны и мира», 1871). Отличался от других периодических изданий журнал «Вестник Европы» М.М. Стасюлевича: его значимость определялась участием видных ученых и публицистов А.Н. Пыпина, Н.И. Костомарова, В.Д. Спасовича, Е.И. Утина. К официально-охранительным органам приближались «Русский вестник» и «Московские ведомости» М.Н. Каткова, «Гражданин» В.П. Мещерского, «Новое время» А.С. Суворина.

ПРОЗА 1870-х ГОДОВ

В прозе обновляется жанр демократического романа, в котором пишут Д.К. Гирс («Старая и юная Россия»), И.В. Омулевский («Шаг за шагом»), И.А. Кущевский («Николай Негорев, или Благополучный россиянин»), Ф.М. Решетников («Где лучше?», «Свой хлеб»), А.К. Шеллер-Михайлов («Под гнетом окружающего», «Вразброд», «Лес рубят — щепки летят»), Д.Л. Мордовцев («Новые русские люди», «Знамение времени»). Наряду с активно развивающимся жанром романа продолжается и эволюция малых жанров, в особенности очерка. В 70-е годы очерк и роман взаимодействуют, обогащаясь художественными открытиями друг друга. Углубляются

традиции 60-х годов, заложенные произведениями Левитова, Слепцова, Н.В. и Г.И. Успенских.

Для писателей-народников характерен пристальный интерес к народной жизни в настоящем, а также к ее истокам и обычаям, к народным типам в их историческом развитии. Общая тема произведений Н.И. Наумова, П.Д. Нефедова, П.В. Засодимского, Н.Н. Златовратского, Н.Е. Каронина-Петропавловского, С.М. Степняка-Кравчинского, А.О. Осиповича-Новодворского, А.И. Эртеля — пореформенная российская деревня. С этой темой тесно связан другой аспект народнической литературы — исследование духовных исканий прогрессивной разночинной интеллигенции.

Писатели-народники следовали завету Г.И. Успенского, как-то сказавшего: «Мы решаемся спуститься в самую глубь мелочей народной жизни...»

К старшему поколению писателей-народников принадлежит Филипп Диомидович Нефедов (1838—1902). Наблюдения над жизнью села Иванова (в начале 70-х годов — Иваново-Вознесенск) и окрестных деревень послужили начинающему писателю материалом для очерков и статей «Девичник», «Наши фабрики и заводы», вызвавших сочувствие демократических кругов и негодование дельцов-промышленников. Известность принес Нефедову сборник рассказов «На миру», куда вошли щемящие душу зарисовки народного быта: «Крестьянское горе», «Безоброчный».

Несмотря на правдивое, фактически точное изображение жизни крестьян и рабочих в ряде произведений, в целом писатель тяготел к идеализации патриархального мира с его общинным укладом («Ионыч», «Стеня Дубков») и неприятию всего, что пришло из города с его фабричными порядками («Чудесник Варнава»).

Интересовался Нефедов и жизнью других народов России, бедственным положением переселенцев. Вклад его в демократическую литературу немаловажен, хотя и скромен, как и заслуги многих забытых теперь «старателей русской земли» (М.Е. Салтыков-Щедрин).

В ту же пору вошел в литературу и Николай Иванович Наумов (1838—1901). Он принадлежал к видным деятелям народничества 60—70-х годов, входил в его революционное крыло. Жизнь и творчество Наумова тесно связаны с Сибирью, круг его писательских интересов замыкался на насущных проблемах жизни сибирского крестьянства. В «Деле» и «Отечественных записках» публиковались его очерки и рассказы о положении в пореформенной деревне, об угнетении народа на золотых приисках: «Деревенский торгаш», «Юровая», «Крестьянские выборы», «Мирской учет», «Еж». Выступления мужиков на деревенских сходках напоминали в его сочинениях речи пропагандистов-народников во время «хождения в народ». Достоинства произведений Наумова определялись их своевременностью, хорошим знанием экономики, быта, уклада крестьянской жизни, симпатией к простым труженикам, естественностью и живостью рассказа.

Как и Нефедов, Наумов не избежал идеализации крестьянской общины и схематизма в изображении отдельных черт эпохи. В позднейшем

творчестве заметнее стала тенденция к морализаторству (сборники «В тихом омуте», «В забытом краю», повесть «Паутина»).

Неотделима от народнического движения литературная деятельность Николая Николаевича Златовратского (1845—1911) — автора знаменитого романа «Устои». Выходец из разночинной среды, Златовратский рано начал сотрудничать в демократических изданиях, беря за образец произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина и Н.А. Некрасова. В его сочинениях «Крестьяне-присяжные», «В артели» (1874—1875) заметно их влияние. Искания народнической интеллигенции отражены в повести «Золотые сердца», где романтически облагораживаются поведение народников, смирение и терпеливость крестьянства, окрашенные религиозностью.

К лучшим произведениям писателя относится роман «Устои. История одной деревни» (1878—1883). Анализируя текст романа, литературовед В.Б. Соколов отмечает: «Крестьянство показано в тот момент, когда “жизнь поставила задачи столь глубокие и великие, которые не стояли никогда перед старой правдой ... труждающихся и обремененных” во времена крепостного права. В столкновение противоположных сил в деревне — хозяйственных мужиков, кулаков, нарождающейся сельской буржуазии и бедняцкой улицы — были вовлечены и рисуемые писателем с явной симпатией “народные романтики” Ульяна Мосевна и Мин, которых особенно угнетало “неопределенное ощущение неполноты в прежней цельности и округленности”... Их положение в гуще социальных противоречий в деревне являет собой ... несоответствие между субъективным стремлением отстоять старую правду, законы мирской справедливости и объективным ходом экономического развития».

К числу персонажей, которым сочувствует писатель, относятся и такие поборники общинных порядков, как Мосей Волк и Филаретушка. Но внук Волка Петр выступает уже представителем новых принципов хозяйствования, неотвратимость которых при всей симпатии к патриархальности осознает и сам автор. Создатель замечательных сочинений на крестьянскую тему: «Авраам», «Деревенский король Лир», «Горе старого Кабана», «Деревенские будни», «Очерки деревенского настроения» — Златовратский постепенно теряет значение в литературе после разгрома народничества и развенчания посеянных им иллюзий.

Сложная картина литературного движения 70-х годов показывает, что народническая проза никогда не была зеркальным отражением народнической идеологии, и это позволяет соотносить ее с произведениями писателей-классиков, для которых таким же животрепещущим был народный вопрос («Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Новь» И.С. Тургенева, «На ножах» и «Соборяне» Н.С. Лескова и др.).

Герои 70-х годов нравственно измеряются тем, насколько они близки народной «почве» или оторваны, отделены от нее. Политический авантюризм так же, как и позиция Николая Ставрогина, поставившего себя

«выше» добра и зла, в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» — следствие полного разобщения образованного сословия с народом, неспособности его уверовать, что «Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца». Вера в Бога и в народ неразделимы в моральных исканиях Левина в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого. Как выражение уверенности в том, что возможно познать их и духовно приобщиться к ним, звучат итоговые выводы героя: «Я освободился от обмана, я узнал хозяина». По наблюдению Е.И. Анненковой, И.С. Тургеневу в романе «Новь» «удалось предугадать тот внутренний трагизм народнического движения, который постепенно открывался и самим участникам его, и писателям, обращавшимся к теме «хождения в народ».

Столкновение атеистически-материальных и религиозно-идеалистических тенденций во взгляде на человека обострил начатый уже в 60-е годы спор между нигилистами и антинигилистами. Неоднозначная интерпретация «новых людей» в романах Д.Л. Мордовцева и И.А. Кущевского прокладывает путь жанру антинигилистического романа («На ножах» Лескова, «Марина из Алого Рога» Маркевича, «Кровавый пуф» Крестовского, «Меж двух огней» Авдеева, «Марево» Клюшникова и др.). Нигилист в этих произведениях выступает под знаком «бесовщины». «Поведение нигилиста, — отмечает Н.Н. Старыгина, — моделируется так, что вызывает в памяти читателя (при подсказке автора) бесовские знаки-символы...». Они закрепляют основные мотивы ... лжеапостольства, мошенничества, разбойничества, сумасшествия, игры» и характеризуются выражением «бес попутал».

Нигилистам противостоят герои-«праведники», соединяющие в себе национальные и христианские черты; героини, посвятившие себя «обыкновенной» — бытовой, семейной жизни. Вместе с тем, в определенности женских образов просматривается мифологический, сказочно-фольклорный пласт. Семиотика жанра, таким образом, по-своему отражает «световую» гамму времени, которую позднее формульно обобщит Толстой: «И свет во тьме светит».

В самом конце 70-х годов появляются первые рассказы В.Г. Короленко, начинает активно печататься В.М. Гаршин. В новую фазу развития вступает реалистический метод, подготавливая прозаические опыты А.П. Чехова и в более отдаленной перспективе — М. Горького.

ПОЭЗИЯ 1870-х ГОДОВ

Если в 1860-е годы интерес к поэзии заметно вытесняется вниманием к художественной и критико-публицистической прозе, то в 1870-е годы наблюдается резкий взлет поэтического творчества, «особенная стихомания» (А.М. Скабический). Волна романтических настроений перекрывает скептический взгляд на поэзию — теперь ни одно из публичных

выступлений, собраний не обходится без стихов агитационного характера. Появляется плеяда поэтов-народников: Н.А. Морозов, М.Д. Муравский, С.С. Синегуб, Д.А. Клеменц, А.А. Ольхин. Одновременно оживляется деятельность поэтов прежнего поколения, ищущих новых образов, чтобы прозреть единство в раздробленной современной действительности: А.А. Фета, А.Н. Майкова, Я.П. Полонского, А.Н. Апухтина, К.К. Случевского, А.К. Толстого. В конце десятилетия в поэзию входят С.Я. Надсон, П.Ф. Якубович, Н.М. Минский, А.А. Голенищев-Кутузов.

В изменившихся условиях углубляется художественное взаимодействие двух направлений: некрасовского, гражданского, и фетовского, «чистого искусства». Обогащается поэзия за счет талантливых переводов Шарля Бодлера Н. Курочкиным и Д. Минаевым. В начале 70-х годов в Москве создается творческое объединение поэтов-самоучек, душой которого стали И.З. Суриков, а позднее С.Д. Дрожжин.

Поэзия народников обладала ярко выраженными качествами поэтической публицистики. Признавая художественное несовершенство своей продукции, они были полны достоинства, понимая, что оно определяется этическими свойствами. Как писал в предисловии к сборнику «Из-за решетки» Г. Лопатин, «в великие исторические моменты ... поэт бросает лиру и хватается за меч, за кинжал, за перо памфлетиста, за апостольский посох и грядет на служение идеалу не только словом, но и делом». Чтобы лучше быть понятыми простыми людьми, народники широко прибегали к фольклору, стилизуя свои стихи под былины, народные песни, поэмы-сказки. Вдохновленные любовью к свободе, они постепенно пришли к настроениям жертвенности и самоотречения, безысходной душевной тоски. Образ мученика в терновом венце становится символическим для поэзии народников:

Горошек красный, полевой
Сквозь чащу терна пробивался,
На куст терновника густой
Гирляндой легкою взвивался.
Когда ж в час полдня с высоты
Лучи цветы горошка грели,
Как пятна крови, те цветы
В кустах терновника алели...
(С. Синегуб, «Терн»)

Традиции «некрасовской школы» в русской поэзии продолжили и поддержали такие поэты, как В. Курочкин, Д. Минаев, П. Вейнберг, А. Жемчужников, И. Суриков, С. Дрожжин. Самые талантливые из них — В. Курочкин, Д. Минаев, А. Жемчужников.

Василий Курочкин — признанный стихотворец, умело владевший стихом. Современники отмечали, что стих Курочкина — «сильный, бойкий

и отличающийся затейливыми и звучными рифмами. Одно из лучших стихотворений Курочкина, написанных в 1870 году, — «Стихийная сила». В нем поэт выразил протест против засилья в его время «Грубой силы, стихийной силы».

Столь же изобретательным мастером стиха и необычной рифмовки был и Д. Минаев (вот, например, его знаменитые строки: «Даже к финским скалам бурым Обращаюсь с каламбуром»). К тому же он обладал импровизаторским талантом. Ему ничего не стоило мгновенно сочинить колкую эпиграмму или любую заданную тему выразить стихами. Как и другие поэты-сатирики, он пользовался литературной маской с «говорящей» фамилией (Михаил Бурбонов). В 1870-е годы он высмеивал поэтов «чистого искусства» («Поэт понимает, как плачут цветы...»), писал пафосные стихи в защиту сатирического смеха («Смех»), издевался над сановными ворами («Житейская иерархия») и много переводил из европейских поэтов.

Алексей Жемчужников некогда был одним из авторов знаменитого Козьмы Пруткова, но затем отошел от воплощения в стихах этого образа. Как поэт, Жемчужников, с одной стороны, тяготел к «чистому лиризму», что отмечал еще Владимир Соловьев, но в нем жил и гражданин-проповедник. Это тоже не укрылось от В. Соловьева: «Преобладающий элемент в поэзии Жемчужникова — искреннее, глубоко прочувствованное и метко выраженное негодование на общественную ложь». Жемчужников любил доводить до абсурда административные фантазии и открыто проповедовать высокие нравственные принципы. В 1870-е годы он написал несколько острых эпиграмм («Нашему прогрессу», «Нашей цензуре» и др.). В стихотворении «Нашей цензуре» он писал:

Тебя уж нет! Рука твоя
Не подымается, чтоб херить, —
Но дух твой с нами, и нельзя
В его бессмертие не верить!..

Вместе с тем в Жемчужникове всегда жил тонкий и проникновенный лирик, воспевший природу среднерусской полосы («Осенние журавли» и др.). В поэзии Жемчужникова выразилась любовь к родному краю и вообще к жизни, которую он не переставал славить («О жизнь! Я вновь ее люблю...») и взаимную любовь которой к себе всегда с благодарностью ощущал:

Кровь льется в жилах горячо;
Есть чувство бодрости и мощи;
Кукушка много лет еще
Сулит любезно мне из рощи;

Привет мне добрый шлют поля,
Подобный дружбы поцелую,
И ветерок, со мной шаля,
Мне треплет бороду седую...

О, жизнь! Я ею вновь любим
И вновь люблю ее взаимно...
Стихом участвую моим
Я в хоре жизненного гимна.

Поэзия Жемчужникова удержалась в литературе не только в 1870-е, но и в 1880-е и в 1890-е годы — во время ломки эпох и пересмотра эстетических ориентиров. Традиционная по форме, она несла с собой крепость духа, твердые и гуманные жизненные принципы. Недаром до конца дней маститого поэта сопровождали лестные оценки его творчества: «поэт-гуманист», «поэт бодрого лиризма», «уцелевший колосс доброй старой русской литературной нивы», «певец гражданской чести».

В 1870-е годы в русской поэзии начинает выдвигаться и новое поколение, которое в полный голос заявит о себе уже в 1880—1890-е годы.

Основные понятия

Народничество, народники, община, критика, тенденциозность, демократический роман, антинигилистический роман, народническая поэзия, поэты некрасовской традиции.

Вопросы и задания

1. Расскажите об основных журналах эпохи и основных критиках эпохи. О чем они писали и о чем спорили?
2. Расскажите о ведущих тенденциях в развитии прозы. Каковы главные фигуры народнического движения 1870-х годов? Какие жанры преобладали в прозе народников? Какие писатели противостояли народникам и в чем это проявилось?
3. Дайте анализ состояния поэзии 1870-х годов.

Литература

Гура Виктор. Народный печальник. — В его кн.: Времен соединение. Очерки. Портреты. Этюды. Обзоры. Архангельск, 1985.

История русского романа. Т. 2. М.; Л., 1964.

Кантор В. Безыдеальная критика (Литературно-эстетические взгляды и судьба А.М. Скабичевского) // «Вопросы литературы», 1986, № 3.

Кантор В.К. Катков и крушение эстетики либерализма // «Вопросы литературы», 1973, № 5.

Коновалов В.Н. Народническая литературная критика. Казань, 1975.

Осьмаков Н.В. Поэзия революционного народничества. М., 1961.

Покусаев Е. Алексей Михайлович Жемчужников. — В кн.: Жемчужников А.М. Избранные произведения. М.; Л., 1963.

Скатов Н.Н. Некрасов и поэты некрасовского направления. — В его кн.: Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986.

Соколов Н.И. Русская литература и народничество. Л., 1971.

Спасибенко А. Писатели-народники. М., 1968.

Твардовская В.А. Идеология пореформенного самодержавия. М., 1978.

Уляндров У.Ф. И.А. Кущевский. — В кн.: История русской литературы Сибири. Т. 1. Новосибирск, 1975.

Якушин Н.И. По градам и весям. Очерк жизни и творчества П.В. Засодимского. Архангельск, 1965.

ГЛАВА 12
Л.Н. ТОЛСТОЙ
1828—1910

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

«ДЕТСТВО», «ОТРОЧЕСТВО», «ЮНОСТЬ»

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

Появлению печатного произведения предшествовали первые литературные опыты Толстого. Это были попытки написать небольшие произведения, в том числе «Историю вчерашнего дня», где основным содержанием должно было стать не описание более или менее ярких событий, составляющих

сюжет, а попытка рассказать о «задушевной стороне жизни одного дня» — смене мыслей, настроений и поступков героя. Первые литературные опыты остались незавершенными, а начинающий автор решительно изменил обстоятельства своей жизни, оставив Москву и родовое имение Ясная Поляна близ Тулы и вступив волонтером в армию на Кавказе.

Живя на Кавказе, Л.Н. Толстой задумал большое произведение — роман, состоящий из четырех повестей, под названием «Четыре эпохи развития». Содержанием задуманного романа должно было стать описание постепенного формирования личности молодого человека в детстве, отрочестве, юности и молодости. Толстой несколько раз корректировал план своего произведения, в одном из вариантов плана он так определил свою основную задачу: «Резко обозначить характеристические черты каждой эпохи жизни: в детстве теплоту и верность чувства; в отрочестве скептицизм, сладострастие, самоуверенность, неопытность и (начало тщеславия) гордость; в юности красота чувств, развитие тщеславия и неуверенность в самом себе; в молодости — эклектизм в чувствах, место гордости и тщеславия занимает самолюбие, узнание своей цены и назначения, многосторонность, откровенность». Этот план обнаруживает, что основное внимание молодого писателя обращено к внутренней жизни его героя, к возрастным особенностям психологического состояния молодого человека. Из задуманной тетралогии Толстым была осуществлена лишь трилогия «Детство», «Отрочество» (1854), «Юность» (1856) с незавершенной последней повестью.

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

внутреннего мира автора и его героев. Именно поэтому с возмужанием и зрелостью самого Толстого изменялись его герои, их мысли и устремления.

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

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

Счастье детства сменяется «бесплодной пустыней» отрочества, раздвинувшего для героя границы мира и поставившего перед ним трудноразрешимые вопросы, вызвавшего мучительный разлад с окружающими и дисгармонию внутреннего мира. «Тысячи новых, неясных мыслей» привели к перевороту в сознании Николеньки, почувствовавшего сложность окружающей жизни и свое одиночество в ней. В отрочестве под влиянием друга Дмитрия Нехлюдова герой усваивает и «его направление» — «восторженное обожание идеала добродетели и убеждение в назначении человека постоянно совершенствоваться». В это время «очень легко и просто казалось исправить самого себя, усвоить все добродетели и быть счастливым...». Так заканчивает Толстой вторую повесть трилогии.

В пору юности Иртеньев пытается найти свой путь, обрести истину. Так в творчестве Толстого впервые определяется тип ищущего героя, стремящегося к самосовершенствованию. В юности для Иртеньева очень много значит дружба, общение с людьми иного социального круга. Многие из его аристократических предрассудков (убеждение в универсальном значении принципа *comme il faut* для порядочного человека) не выдерживают проверки жизнью. Недаром повесть завершается главой со знаменательным названием «Я проваливаюсь». Все пережитое в юности воспринимается героем как важнейший для него нравственный урок.

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

ВОЕННЫЕ И СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ

Одновременно с работой над трилогией Толстой писал военные рассказы. Один за другим появлялись «Набег», «Рубка леса», «Разжалованный». Все эти произведения были написаны

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

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

Военную тему Толстой продолжил в севастопольских рассказах («Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года»), материалом для которых послужило писателю его пребывание в осажденном Севастополе и участие в обороне города. В 1854 г. Толстой подал рапорт с просьбой перевести его в Севастополь, как он записал в дневнике, «из патриотизма», когда Англия, Франция и Турция высадили морской десант в Крыму. Основа содержания севастопольских рассказов — описание хода

обороны города, истинного героизма и патриотизма, проявленного его защитниками, выполнившими свой долг перед родиной.

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

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

ПОСЛЕ СЕВАСТОПОЛЯ

В ноябре 1855 г., после того как русская армия оставила Севастополь, Толстой приехал в Петербург. Там он лично познакомился с Некрасовым и с литераторами из круга «Современника» (Тургеневым, Островским, Григоровичем, Гончаровым, Чернышевским и другими), окунулся в круг

общественных проблем того времени. На первом плане тогда стоял вопрос о крепостном праве и необходимости освобождения крестьян. Толстой очень остро чувствовал «несправедливость крепости», относился к крестьянам с глубоким уважением, на протяжении всей своей жизни внимательно следил за положением народа, стремясь помочь ему и сблизиться с ним.

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

Общаясь с литераторами Петербурга, Толстой переживает во второй половине 50-х годов усиленный интерес к эстетическим вопросам, в том числе к вопросу о месте искусства в жизни, размышляет о роли художника, о возможности принесения им реальной пользы людям, одно время сближается с Дружининым, Боткиным и Анненковым, названными им «Бесценным триумвиратом». Такие произведения, как «Люцерн» (1857) и «Альберт» (1858), изображающие известные Толстому подлинные трагические истории бродячего музыканта в благополучной Швейцарии и спивающегося скрипача Альберта, одновременно играют роль своего рода эстетических трактатов в раннем творчестве писателя. Важнейшие вопросы, поставленные в этих произведениях, — роль и место искусства в жизни отдельного человека и общества, судьба художника.

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

В 50-х годах Толстой пишет также ряд произведений, которые не вполне соответствовали ожиданиям читателей и критики, основанным на впечатлениях от его первых публикаций. В этих произведениях, тем не менее, закладывались основы последующего творчества Толстого. Проблема воспитания, история нравственного падения молодого человека с благородными и высокими задатками лежит в основе «Записок маркера» (1856); пережитое самим писателем происшествие с глубокой психологической достоверностью описано в «Метели» (1856). Короткий рассказ о смерти жалкой и слабой барыни, спокойного, сроднившегося с природой мужика и величественного дерева отражает толстовское отношение к гармонии природы, которая дает «высшее наслаждение жизни» и во многом предвосхищает поэтику поздних произведений писателя («Три смерти», 1858).

Нравственные портреты двух поколений гусаров — отца и сына Турбиных — вырисовываются на фоне сюжета повести «Два гусара» (1856), как дорога к будущим героям «Войны и мира». Добротой, совестливостью, жизнерадостностью выделяется также образ юной героини повести — Лизы, вполне сопоставимый с лучшими женскими образами произведений Толстого.

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

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

«КАЗАКИ»

Достойным завершение первого периода творчества Толстого можно считать опубликованную в 1863 г. в «Русском вестнике» повесть «Казаки». Произведение было задумано еще на

Кавказе в 1852 г. на основе дорогих для его автора впечатлений жизни среди гребенского казачества.

Главный герой повести Дмитрий Оленин — молодой дворянин, не связанный никакими обязательствами и не имеющий никаких прочных привязанностей в жизни. Из круга таких же молодых людей Оленина выделяют пытливость ума и неудовлетворенность своим существованием. В отличие от своего окружения он задается вопросами о назначении жизни, о счастье.

Поиски ответа на эти вопросы приводят героя на службу на Кавказ — в среду вольнолюбивых, преисполненных чувства собственного достоинства, трудолюбивых казаков. Оленина привлекает их мир, он даже мечтает жениться на простой казачке. Героя поражает гармония людей и природы, раскрытая для него старым казаком — охотником и философом дядей Ерошкой. Казаки, по наблюдениям Оленина, понимают простой и вечный смысл своей жизни, не испытывают трудноразрешимых сомнений и душевных метаний: «Люди живут, как живет природа: умирают, родятся, совокупляются, опять родятся и опять умирают, и никаких условий, исключая тех, неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет». Эту жизнь герой (и автор повести) отчасти идеализирует.

Описание природы Кавказа, истории гребенского казачества, его жизни и быта создает основу эпического повествования в произведении, центром которого остается анализ состояния внутреннего мира Оленина с присущим Толстому тончайшим психологизмом.

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

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

«ВОЙНА И МИР»

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

В работе над новым произведением Толстой отталкивался от событий 1856 г., когда была объявлена амнистия участникам восстания 14 декабря 1825 г. Оставшиеся в живых декабристы возвращались в центральную Россию, это были представители поколения, к которому принадлежали и родители писателя. Из-за раннего сиротства он не мог хорошо знать их, но всегда стремился понять, проникнуть в суть их характеров. Интерес к людям этого поколения, в том числе к декабристам, среди которых было немало знакомых и родственников Толстых (С. Волконский и С. Трубецкой — двоюродные братья его матери), диктовался не только их участием в восстании 14 декабря 1825 г. Многие из этих людей были участниками Отечественной войны 1812 г. Большое впечатление на писателя произвело знакомство с некоторыми из них.

Толстой задумал поначалу повесть о бывшем декабристе Петре Лабазове, вернувшемся с женой из Сибири. Сквозь призму его восприятия писатель хотел показать современное состояние России (неудачное окончание Крымской войны, скоропостижная смерть Николая I, общественные настроения накануне реформы крепостного права, нравственные утраты общества), сравнить своего героя, не утратившего нравственной цельности и физической силы, с его сверстниками. Очень скоро Толстой, для которого всегда была важна достоверность

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

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

С момента возникновения замысла исторические события не рассматривались Толстым лишь в качестве фона, на котором разворачивается действие. Задолго до начала работы у писателя

формировался осознанный подход к изображению истории в художественном произведении. Он много и увлеченно читал исторические сочинения, например, «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина и «Русскую историю» Н.Г. Устрялова. Это чтение сопровождалось серьезными размышлениями, зафиксированными в дневниковых записях еще за 1853 г., где определены некоторые принципы художественного изображения истории: «Каждый исторический факт необходимо объяснять человечески». История увлекала Толстого не как безличное описание крупномасштабных событий или деятельности одной выдающейся личности. Ему были интересны судьбы целых народов, а значительные события не мыслились вне связи с конкретной человеческой судьбой. В равной мере писатель стремился постичь и правду каждого человеческого характера, и правду совершающихся событий. В том же дневнике есть еще одно знаменательное признание: «Эпиграф к Истории я бы написал: “Ничего не утаю”».

Работа над историческим в своей основе произведением требовала от писателя глубокого изучения исторических источников, из которых за время писания романа у него сложилась, по собственному признанию, целая библиотека. Это были сочинения русских и французских историков, произведения художественной литературы того времени, частные документы, воспоминания участников событий. Среди использованных Толстым источников «Описание Отечественной войны 1812 года» и «Описание войны 1813 года» А. Михайловского-Данилевского, «История консульства и империи» А. Тьера, записки Д. Давыдова. И. Лажечникова, С. Глинки, Ф. Глинки, И. Радожицкого, Н. Тургенева, П. Шаликова и других, сочинения В. Жуковского, М. Загоскина, И. Крылова. Во время работы над романом Толстой посетил также Бородинское поле, чтобы на месте изучить ход главного сражения той войны.

Рано сформировавшийся интерес к истории, изучение источников и материалов времен войны 1812 г. позволили Толстому выработать не только подход к изображению исторических событий в художественном произведении, но и свой взгляд на эти события, на их причины, ход и движущие силы. В течение нескольких лет работы над произведением эти взгляды уточнялись и оттачивались. В 1868 г. в письме к М.П. Погодину Толстой написал: «Мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минутку занял меня. Мысли эти — плод

всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того миросозерцания, которое Бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье».

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

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

Кутузов, в отличие от Наполеона, не стремится видимо влиять на события, вмешиваясь в их ход. Толстой считал, что его истинное величие как полководца и человека заключалось в том, что его личный интерес освобождения родины от неприятеля полностью совпадал с общим интересом, что он лишь старался не мешать ничему полезному. Несмотря на теоретические взгляды автора, в романе Кутузов столь же деятелен, как в действительности, он принимает ответственные решения, реально влияющие на ход исторических событий. Именно Кутузову принадлежит тяжелое и неблагодарное решение об оставлении Москвы, при этом полководец подчеркивает, что делает это данной ему властью. Он же принимает решение о том, какую дорогу оставить свободной для отступающей французской армии, во многом предопределяя тем самым бесславный конец похода Наполеона. Кутузов также умело управляет духом войска, например напутствуя Багратиона перед Шенграбенским сражением, но особенно это сказалось на ходе Бородинского сражения. Дух войска Толстой считал силой, определяющей успех любого сражения и военной кампании в целом, а силу воли, убежденность в своей правоте и моральное превосходство одного народа (или армии) над другим решающими для судеб народов.

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

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

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

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

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

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

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

На изображении событий войны 1812 г. сосредоточено главное внимание Толстого. Описание Бородинской битвы, бывшей главным сражением этой войны, становится подлинным

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

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

Толстой определяет войну как событие, «противное человеческому разуму и всей человеческой природе». Это определение полностью оправдывается, так как война не только противоречит разуму и природе, но и разделяет людей на враждующие армии, а русское общество еще и по отношению к происходящим событиям. Петербургский свет всего лишь маскируется патриотическими речами, находясь вдали от театра военных действий и не будучи душевно захвачен происходящими событиями. В армии среди большинства подлинных

патриотов и героев есть офицеры, думающие лишь о продвижении по службе, чинах и крестах.

Более всего противоестественность войны заметна при сопоставлении с естественным течением «общей, роевой» жизни людей. Во втором томе романа среди рассуждений о превратностях политики Толстой высказывает заветную мысль, ставшую одним из оснований его философских взглядов. Это мысль о вечной целесообразности и ценности настоящей человеческой жизни, о ее независимости от всего внешнего: «Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла как и всегда независимо и вне политической близости и вражды с Наполеоном Бонапарте и вне всех возможных преобразований».

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

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

В начале романа, будучи вполне сложившимся семейным человеком, Болконский не удовлетворен своим положением,

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

Новое потрясение героя связано с рождением сына и смертью жены, перед которой он чувствует себя виновным за невнимание и холодность, его жизнь замыкается в тесных семейных рамках, однако этот период становится временем первого серьезного духовного возрастания героя. Гордый Болконский впервые живет не для себя, а для других людей, хотя это всего лишь небольшой круг его семьи. Время деревенской жизни оказывается чрезвычайно важным для внутреннего развития героя: он много читает, размышляет. Его вообще отличает рационалистически-рассудочный способ постижения жизни, аналитический подход к оценке людей и явлений. Под впечатлением встречи с Наташей Ростовой и возникшего к ней чувства князь Андрей вновь возвращается к активной жизни, одно время работает у Сперанского, но разочаровывается в этой деятельности. Участвуя в Отечественной войне, Болконский обретает общую со всем народом цель и ранее других понимает существо многих совершающихся перед его глазами событий, а в разговоре с Пьером накануне Бородинского боя говорит о своих наблюдениях над духом войска и его властной, решающей силе в сражении. Тяжелое ранение, полученное в Бородинской битве, влияние всего пережитого, примирение с Наташей решительно изменяют князя Андрея. Он начинает понимать людей, прощать их слабости, обнаруживает, что истинные связи между людьми строятся на любви к ближним. Это открытие оказывается непосильным для гордого разума и гордой души

героя: в нем совершается нравственный надлом. После вещего для него сна о безуспешной борьбе со смертью Болконский постепенно угасает, несмотря на миновавшую физическую опасность, так как открывшаяся для него истина, движущая «живой человеческой жизнью», выше и больше того, что может вместить его гордая душа.

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

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

1812 г. — самая тяжелая и сложная пора в жизни Пьера. Именно в это время он понимает, что, не будучи свободным, он глубоко любит Наташу Ростову. Глазами Пьера читатели видят страшное предзнаменование наступающих бедствий — знаменитую комету 12-го года. Окончательное прозрение наступает для героя и в отношении его прежнего кумира Наполеона. На переоценку личности Наполеона во многом повлияли непосредственные впечатления Пьера от Бородинского боя и событий в Москве. Перед началом Бородинского сражения

происходит его последняя встреча с другом, Андреем Болконским, который делится с Пьером своими размышлениями о том, что настоящее понимание жизни там, где «они» — простые русские солдаты. В этом же герою помогает убедиться и участие в самом сражении, когда он, желая быть наблюдателем, оказывается вовлеченным в общее дело и переживает чувство подлинного единения с окружающими. Оставшись в Москве, Пьер намеревается убить Наполеона, который теперь представляется ему злейшим врагом всего человечества.

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

Все важнейшие этапы жизни Пьера отмечены значительными для внутреннего мира героя переживаниями, связанными не только с интеллектуальным, но и эмоционально-образным осмыслением происходящего (сон о терзающих его собаках-«страстях»; сон после Бородинского боя, увиденный под впечатлением разговора с князем Андреем и созерцания звездного неба). В ночь после гибели Каратаева и перед освобождением из плена Пьер также видит символический сон, помогающий ему понять жизненную философию Платона. В этом сне герой видит «міръ» как живой шар, покрытый множеством капель воды, которые то сливаются, то вновь разделяются. Пьер понимает, что человек есть только капля в людском море, что

его жизнь имеет назначение и смысл только как часть и одновременно отражение целого. Встреча с Каратаевым заставила Пьера, не видевшего раньше «вечного и бесконечного ни в чем», научиться «видеть вечное и бесконечное во всем. И это вечное и бесконечное был Бог».

Согласно первоначальному замыслу, сюжетная линия Пьера должна была продолжиться в описании событий 1825 г., которые предваряет «открытый» эпилог «Войны и мира». Здесь Пьер показан возмужавшим человеком, счастливо женатым на Наташе Ростовой, образ которой также восходит к первоначальному замыслу. В черновых характеристиках, данных автором своим героям, Наташа отмечена как героиня, которая «не удостаивает быть умной». В этом замечании Толстого — ключ к пониманию образа одной из главных героинь романа. Наташу отличают не разум, а чуткость и необыкновенная эмоциональность, обогащенная незаурядным музыкальным дарованием. В ее характере есть в то же время твердая основа, опирающаяся на нравственные и духовные ценности народной жизни. В силу этого Наташа неосознанно воплощает в себе истинное понимание жизни и способна на решительные и великодушные поступки, порою — на самопожертвование (эпизоды вывоза раненых из Москвы, спасения матери после гибели Пети). Ее же Толстой наделяет способностью чутко улавливать и верно понимать внутреннюю сущность человека: самые точные и емкие характеристики других героев принадлежат Наташе. В то же время она способна на безрассудные, эгоистические поступки (увлечение Анатолем Курагиным и попытка побега с ним). Образ Наташи дан в романе в развитии: впервые читатели видят ее непосредственной тринадцатилетней девочкой, а в эпилоге это счастливая, поглощенная заботами о детях и муже женщина. Образ Наташи-матери полемически заострен Толстым по отношению к широко обсуждавшимся в то время идеям женской эмансипации.

Более возвышенными, гармоническими и отчасти идеальными чертами отмечен другой центральный женский образ романа — княжна Марья. Во многом это объясняется тем, что прототипом этого образа для Толстого была его мать, которой он не помнил и даже не видел ни одного ее изображения. Княжна Марья отмечена почти всеми качествами, свойственными семье Болконских: она умна, прекрасно образована и воспитана. Но героиня не отличается подчеркнутым рационализмом

и холодноватой гордостью Болконских. Это кроткая и одновременно волевая женщина, которой свойственны способность к самопожертвованию (после смерти маленькой княгини она, как может, заменяет Николеньке мать), присутствие духа и глубокая религиозность. Выйдя замуж за Николая Ростова, она полностью разделяет взгляды мужа «на долг и присягу».

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

В одной из современных Толстому критических статей по поводу «Войны и мира» были написаны замечательные слова, вскрывающие существо художественной формы этого произведения: «Какая громада и какая стройность!». Подобное сочетание могло возникнуть только на основе подлинно реалистического подхода автора к изображению событий и лиц, составивших правдивую картину мира той эпохи. Эпический характер произведения сложился как на основе изображения переломных исторических событий в соединении с подробностями жизни одного человека, так и на основе широкого показа разных сторон русской общественной, политической и семейной жизни того времени. «Мысль народная» в «Войне и мире» равно выразилась в определении Толстым роли народа как движущей силы истории, признания важности его духовного состояния для решения исторической судьбы

и в изображении не отдельных героев, характеризующих определенные слои общества, а всего народа в целом в лице представителей разных сословий, возрастов, убеждений. При этом в числе второстепенных и эпизодических персонажей романа четко обрисованные характеры и типы с легко узнаваемой индивидуальностью.

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

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

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

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

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

СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ. «АЗБУКА»

В 70-е годы начался новый период творческой жизни Толстого. После прекращения работы над «Войной и миром» писатель долго не мог найти новой темы, которая всецело поглотила бы его внимание. На рубеже 60—70-х годов он увлекался изучением былин, читал много произведений фольклора в собраниях и изданиях П.В. Киреевского, А.Н. Афанасьева, П.Н. Рыбникова, «Сборник песен» Кирши Данилова. Особенно Толстого

привлекал образ Ильи Муромца, он даже хотел написать роман о русских богатырях.

Таким же серьезным увлечением этого десятилетия было чтение исторических трудов, например, С.М. Соловьева и поиски нового исторического сюжета. Писатель предполагал создать роман или драму, чье действие разворачивалось бы в эпоху Петра I. Этот замысел особенно увлекал Толстого, ему не только как художнику, но и как историку всегда хотелось понять, «где узел русской жизни». Интерес к эпохе Петра поддерживался и тем, что активное участие в жизни того времени принимал предок писателя Петр Андреевич Толстой, сподвижник Петра, сыгравший одну из главных и роковых ролей в судьбе царевича Алексея. Толстой, подобно Пушкину, никогда не оставлял без внимания участие своих предков в русской истории. К работе над романом из времени Петра I Толстой приступал дважды — в начале и в конце 70-х годов. Сохранилось более 30 вариантов начала этого романа, был подготовлен исчерпывающий документально-исторический материал, продуманы многие сюжетные линии, но необходимой для успешного завершения замысла «энергии заблуждения» не оказалось, а сам писатель признавался, что не нашел верных «ключей» к характеру Петра.

В 1877—1879 годах, а затем в 1884 г. Толстой дважды пытался вернуться к прежнему замыслу написать роман о декабристах, которого от писателя с нетерпением ждала русская читающая публика. Но и это намерение было оставлено. Сам писатель признавался, что после «Войны и мира» он уже не мог написать исторического романа. Причина крылась, скорее всего, не в усталости или неспособности автора к созданию большого исторического полотна, обобщению огромного фактического материала, а в том, что основная задача для Толстого-историка была решена в романе-эпопее: был найден ответ на занимавший его с юности вопрос о судьбах целых народов, о роли народа как главной движущей силы истории. Любое другое историческое произведение вольно или невольно, исходя их исторических взглядов Толстого, повторяло бы этот вывод.

В этот период сказывались, видимо, в полной мере усталость писателя после завершения грандиозной по масштабам работы и глубокая неудовлетворенность общим направлением творческого труда. В марте 1872 г. Толстой писал своему другу Н.Н. Страхову: «Правда, что ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумашедший (написание Толстого, — *Е.Н.*), остановиться на моем месте и задуматься о том — не ложные ли приемы, не ложный ли язык тот, которым мы пишем и я писал; а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать, поскорее свои драгоценные мысли стенографировать, или вспомнить, что и Бедная Лиза читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов и языка. И не потому, что так рассудил, а потому что противен этот наш теперешний язык и приемы, а к другому языку и приемам (он же и случился народный) влекут мечты невольные».

В 1865 г. в одном из писем Толстой сообщает о своем намерении «написать resume всего того, что я знаю о воспитании и чего никто не знает, или с чем никто не согласен». Речь шла о задуманной писателем «Азбуке», которая должна была стать учебной книгой для «всех детей от царских до мужицких». По собственному признанию писателя, на составление «Азбуки» он потратил четырнадцать лет, т. е. отсчет сознательно велся им не с момента непосредственного начала работы над книгой (вышла в 1872 г.), а со времени педагогической деятельности в Яснополянской школе.

На эту работу Толстой направил поистине титанические усилия и был уверен, что «памятник воздвиг этой Азбукой». В нее вошли изложенные в доступной для детского восприятия форме сведения по основам всех наук. «Азбука» включала, помимо разделов, направленных на обучение чтению, письму и счету, так называемые Русские и Славянские книги для чтения, а также пояснительные методические указания для учителя.

Создание «Азбуки» было связано в сознании Толстого с новым подходом к своему художественному творчеству, с новым взглядом на развитие русской литературы. В 1872 г. писатель высказывает также мысль о «возрождении в народности» литературы, поэтического творчества. Это свидетельствует о том, что «изменил приемы своего писания и язык» и что «если будет какое-нибудь достоинство в статьях азбуки, то оно будет заключаться в простоте и ясности рисунка и штриха, т. е. языка». Толстой пытался добиться в своих произведениях такого языка, которому было бы доступно выражение «всего, что только может желать сказать поэт». Именно таким языком, считал он, говорит народ и именно такой язык «есть лучший поэтический регулятор». Образцы произведений, которые сочетали в себе поэтичность, законченность формы, ясность и образность языка, писатель нашел в «народной литературе», объединяя в этом понятии фольклор и древнерусскую литературу. Из этих источников он черпал богатейший материал для своей книги («Вольга-богатырь», «Микулушка Селянинович», «Святогор-богатырь»). Работа над переложениями и переводами произведений «народной литературы», обработки басен Эзопа и фольклора других народов стали своеобразной школой для самого писателя.

Главное богатство «Азбуки» — Русские и Славянские книги для чтения, куда включены небольшие рассказы, знакомые каждому с детства («Лев и собачка», «Филипок», «Акула», «Кавказский пленник» и множество других) и преследующие прежде всего цели нравственного воспитания («Лгун», «Косточка» и др.). В Славянских книгах для чтения (куда включены церковнославянские и древнерусские памятники) писатель также преследовал образовательные и воспитательные цели: рядом со сказаниями из Несторовой летописи приводятся жития (Сергия Радонежского, например) и поучительные слова (например, о монахе, нашедшем тысячу золотых и возвратившем потерявшему, не требуя награды; о бедном труженике Мурине-дровосеке, чьи молитвы были более всего угодны Богу).

«АННА КАРЕНИНА»

Результаты предпринятых Толстым поисков новых «приемов писания» в полной мере сказались на его новой работе — романе «Анна Каренина» (1873—1877; публиковался в «Русском вестнике»). Широта охвата современной действительности и глубина проблем, поставленных в этом романе, превращают его в эпическое полотно, вполне сопоставимое с «Войной и миром», однако роман отличается сравнительной лаконичностью повествования и афористической емкостью языка.

Существуют, по крайней мере, три варианта объяснений того, как возник у Толстого замысел этого романа: намерение автора написать о женщине «из высшего общества, но потерявшей себя»; пример вдохновивших писателя пушкинских незавершенных отрывков «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади»; и, наконец, зафиксированный современниками рассказ писателя о том, как во время послеобеденной дремы, как видение, ему представился образ красивой женщины-аристократки в бальном платье. Так или иначе, но вокруг найденного женского типа в творческом воображении Толстого очень скоро сгруппировались все мужские типы, привлекавшие его внимание. Образ главной героини романа претерпел в процессе работы значительные изменения: из порочной женщины, отличавшейся вульгарными манерами, она превратилась в сложную и тонкую натуру, в тип женщины «потерявшей себя» и «невиноватой» одновременно. История ее жизни разворачивалась на широком фоне пореформенной действительности, которая подверглась в романе глубочайшему авторскому анализу, преломленному сквозь призму восприятия и оценки одного из самых автобиографических героев Толстого Константина Левина (Лёвина, как его называл автор, возводя фамилию героя к своему имени). Его сюжетная линия — равноправная по значению часть содержания романа.

Итак, повествование в новом социально-психологическом романе Толстого определялось двумя основными сюжетными линиями, которые практически не пересекались, если не считать единственной случайной встречи двух главных героев. Некоторые из современников упрекали автора в том, что его новый роман распадается на два самостоятельных произведения. На подобные замечания Толстой отвечал, что, напротив,

гордится «архитектурой — своды сведены так, что нельзя заметить того места, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи». Эта внутренняя связь придала роману безукоризненную композиционную стройность и определила его главный смысл, вырисовывающийся «в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства», как ее в то время понимал Толстой.

Роман открывается взятым из Библии эпиграфом «Мне отмщение, и Аз воздам». Вполне ясный смысл библейского изречения становится многозначным, когда его пытаются трактовать применительно к содержанию романа. В этом эпиграфе виделись авторское осуждение героини и авторская же защита ее. Эпиграф воспринимается и как напоминание обществу о том, что не ему принадлежит право судить человека. Много лет спустя Толстой признавался, что выбрал этот эпиграф для того, «чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от Бога и что испытала на себе и Анна Каренина».

Это признание писателя является, по сути дела, определением того, что есть нравственный закон как закон воздаяния человеку за все им совершенное. Нравственный закон и есть тот смысловой центр романа, который создает «лабиринт сцеплений» в произведении. Одним из современников Толстого оставлена запись более позднего, но важнейшего суждения писателя: «Самое важное в произведении искусства — чтобы оно имело нечто вроде фокуса, — то есть чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им». В «Войне и мире» Толстой определил, что есть «настоящая жизнь» и в чем смысл жизни каждого отдельного человека. Философский смысл «Войны и мира» продолжается и расширяется в «Анне Карениной» мыслью о том, что жизнь людей скрепляется и держится исполнением нравственного закона. Эта мысль обогащала новый роман Толстого, делая его не только социально-психологическим, но и философским. Своим отношением к пониманию и исполнению нравственного закона определяются все персонажи романа «Анна Каренина». Этот же признак определяет ведущее положение двух главных героев.

Анна Каренина предстает в романе как окончательно сложившаяся личность. Трактовки ее образа в литературоведении чаще всего соотносятся с тем или иным пониманием смысла эпиграфа и меняются в зависимости от исторически изменяющегося отношения к роли женщины в семейной и общественной жизни и нравственной оценки поступков героини. В современных оценках образа героини начинает преобладать традиционный народно-нравственный подход, согласующийся с толстовским пониманием нравственного закона, в отличие от недавнего безусловного оправдания Анны в ее праве на свободную любовь, выбор жизненного пути и разрушение семьи.

В начале романа Анна — примерная мать и жена, уважаемая светская дама, жизнь которой наполняют любовь к сыну и преувеличенно подчеркиваемая ею роль любящей матери. После встречи с Вронским Анна осознает в себе не только новую пробудившуюся жажду жизни и любви, желания нравиться, но и некую неподвластную ей силу, которая независимо от ее воли управляет поступками, толкая к сближению с Вронским и создавая ощущение защищенности «непроницаемой броней лжи». Кити Щербацкая, увлеченная Вронским, во время рокового для нее бала видит «дьявольский блеск» в глазах Анны и ощущает в ней «что-то чуждое, бесовское и прелестное».

Несмотря на цельность характера, доброту, спокойствие, мужество и настоящее благородство, Вронский — неглубокий человек, практически лишенный серьезных интересов и отличающийся типичными для светской молодежи представлениями о жизни и отношениях к людям, когда искренние поступки и чувства, целомудрие, крепость семейного очага, верность кажутся смешными и устаревшими ценностями. Впечатление от встречи с Анной действует на Вронского, как стихия, но постепенно его чувство превращается в любовь. Нечто стихийное и ужасное, независимое от разума и воли, есть во Вронском и для Анны: первое знакомство во время трагедии на железной дороге (ее образ приобретает в романе определенный символический смысл как роковой знак времени; мотив смерти и железа сопровождает сюжетную линию героев с момента первой встречи), внезапное возникновение из тьмы и метели по дороге в Петербург, что прямо соотносится с древними мифическими представлениями о «чертовой свадьбе» или пляске (по А.Н. Афанасьеву).

Постепенно искренняя и ненавидящая всякую ложь и фальшь Анна, за которой в свете прочно укрепилась репутация морально безукоризненной женщины, сама запутывается в лживых и фальшивых отношениях с мужем и светом. Под влиянием встречи с Вронским резко меняются ее отношения со всеми окружающими: она не может терпеть фальши светских отношений, фальши взаимоотношений в своей семье, но существующий помимо ее воли дух обмана и лжи увлекает ее все дальше и дальше к падению. После неоднократно проявленного Карениным по отношению к ней великодушия Анна начинает ненавидеть его, больно чувствуя свою вину и сознавая его нравственное превосходство. Она привыкла видеть в муже лишь «министерскую машину».

Однако образ Каренина не так однозначен. Увлечение Анны непосредственно сказывается и на его жизни. Каренин был преуспевающим чиновником, постоянно поднимавшимся по служебной лестнице, уважаемым в обществе за честность, порядочность, трудолюбие и справедливость. По мере развития и углубления семейного разлада герой переживает настоящую трагедию, душевное смятение, то поднимаясь до сострадания и прощения жены, то втайне желая ее смерти. Вначале он по привычке пытается найти разумное решение всех вопросов, но постепенно становится смешным в глазах света, колеблется в своих решениях, теряет служебный престиж, замыкается, постепенно утрачивает свою волю, попадая под чужое влияние.

Окончательный разрыв с мужем не приносит счастья и самой Анне, пытавшейся найти его в союзе с Вронским, в поездке в Италию, жизни в Москве и в имении. Новая жизнь приносит ей лишь унижения, как во время посещения театра, и осознание глубины своего несчастья прежде всего от невозможности соединить вместе сына и Вронского. Ничто не может изменить двусмысленности ее общественного положения, постоянно углубляющегося душевного разлада. Постоянно чувствуя свою зависимость от воли и любви Вронского, Анна постепенно становится раздражительной, подозрительной, привыкает к успокоительным лекарствам с морфием. Постепенно она приходит к полному отчаянию, мыслям о смерти, желая тем самым наказать Вронского и остаться для всех не виноватой, а жалкой, и, наконец, к самоубийству. Начавшееся на железной дороге знакомство с Вронским, история любви, развивающаяся параллельно с осознанием Анной своей вины (во многом под

впечатлением кошмарных сновидений, в которых ей и Вронскому виделся страшный мужик с железом), гибель под колесами поезда замыкают символический круг жизни главной героини — ее свеча гаснет.

Не осуждая Анну, Толстой предостерегает от этого и читателя, но в оценке ее жизни, поведения, выбора стоит на традиционных глубоко нравственных народных позициях, согласующихся не только с религиозно-этическими, но и с поэтическими представлениями народа. В сюжетной линии героини он выявляет связный и прочный подтекст, восходящий к мифопоэтическим народным представлениям и однозначно трактующим образ Анны как грешницы, а ее жизненный путь как путь греха и погибели, несмотря на ту жалость и симпатию, которые она вызывает.

Константин Левин, как и Анна Каренина, — совершенно сложившийся человек, но его внутренний мир находится в постоянном развитии и изменении. Это один из самых сложных и интересных образов в творчестве писателя, продолжающий ряд его героев, отличающихся частично автобиографическим характером и аналитическим складом ума. Характер и сюжетная линия Левина наиболее соотносятся с обстоятельствами жизни и образом мыслей самого писателя. Во время работы над романом Толстой не вел дневников, так как его мысли и смена чувств достаточно полно отражались в работе над образом Левина. Этому герою доверены самые дорогие мысли автора, его глазами видит и его устами оценивает Толстой пореформенную действительность в России.

С Левиным Толстой знакомит читателей романа в сложный период его жизни, когда он, приехав в Москву, чтобы сделать предложение Кити Щербацкой, получает отказ. Левин — провинциальный помещик, принадлежащий к хорошему дворянскому роду. Его жизнь заполнена хозяйственными заботами и глубокими интеллектуальными интересами, нравственными исканиями. Это серьезный и уравновешенный, искренний, доброжелательный и прямой человек. Любовь к Кити была обусловлена для Левина не только чувством, но и отношением к семье Щербацких, в которой он видел образец старого, образованного и честного дворянства, что для героя было очень важно. Его представления об истинном аристократизме зиждились на признании прав чести, достоинства и независимости, в отличие от современного ему преклонения перед богатством и успехом.

Левина болезненно волнуют судьба русского дворянства и процесс его оскудения, о чем он много беседует со своими соседями-помещиками и за бесценок продавшим свою рощу купцу Стивой Облонским. Не видит Левин реальной пользы и от тех форм хозяйствования, которые пытаются привнести с Запада; отрицательно относится к деятельности земских учреждений, не видит смысла в комедии дворянских выборов, как и во многих других достижениях цивилизации, считая их злом.

Постоянная жизнь в деревне, занятия хозяйством, наблюдения над трудом и бытом народа, стремление к сближению с крестьянами помогают Левину выработать самобытные взгляды на происходящие вокруг изменения, недаром именно он дает емкое и точное определение пореформенного состояния общества, говоря о том, что «все переворотилось» и «только укладывается» в жизни. Он и сам пытается внести свой вклад в то, как «все уложится». Опыт собственного хозяйствования и размышления над особенностями национального уклада жизни приводят его к самостоятельному выводу о необходимости учитывать в ведении сельского хозяйства не только агрономические новшества и технические достижения, но и традиционно-национальный склад характера работника как главного участника всего процесса. Герой даже задумывается всерьез о том, что при правильной постановке дела на основе его выводов можно будет преобразовать жизнь сначала в имении, затем в уезде, губернии и, наконец, по всей России.

Помимо хозяйственных и интеллектуальных интересов Левина волнуют и более сложные вопросы. В связи с необходимостью исповедоваться перед венчанием с Кити Левин задумывается о своем отношении к вере, находя в душе лишь сомнение. Он признается священнику во время исповеди: «Мой главный грех есть сомнение. Я во всем сомневаюсь. Я сомневаюсь иногда даже в существовании Бога». Последовавшие затем важнейшие события жизни — смерть любимого брата, рождение сына — вновь обращают героя к религиозно-нравственным вопросам и размышлениям о смысле и содержании жизни. Не находя в своем сердце веры, Левин одновременно удивляется тому, что в минуты испытаний он молится Богу о спасении и благополучии близких. Мучительные искания соединяются в жизни Константина Левина с семейным счастьем, недаром Толстой делает описание венчания Кити и Левина

своего рода центром произведения: границей четвертой и пятой частей состоящего из восьми частей романа.

Левина явно не удовлетворяет признание конечности жизни, следовательно, отсутствия смысла человеческого существования, если оно основано только на биологических законах. Неотступно преследующие героя мысли и стремление найти непреходящую жизненную цель доводят его, счастливого мужа и отца, успешного хозяйствующего помещика, до отчаяния, нравственных мучений и мыслей о самоубийстве.

Ответы на свои вопросы Левин ищет в трудах философов, ученых, наблюдениях над жизнью других людей. Толчком для продолжения исканий в религиозно-нравственном направлении служит услышанное им замечание о старом крестьянине Фоканыче, который «для Бога живет», «о душе помнит». Герой сталкивается с трудноразрешимым для себя вопросом о соединении «ясного знания» и разума, диктующего «борьбу за существование», с добром, с «непостижимым разумом знанием». Законы добра, согласно мысли героя, — проявление божества, открытое сердцу, которое очень трудно помирить с доводами рассудка. Путь исканий Левина не завершается в конце романа, автор оставляет его смотрящим с террасы своего дома на Млечный Путь и так и не разрешившим для себя некоторых мучительных вопросов.

Отзываясь на роман «Анна Каренина» в «Дневнике писателя», Ф.М. Достоевский отмечал, что «Левиных в России — тьма» и все они отмечены существеннейшей чертой: «Черта эта с некоторого времени заявляет себя поминутно; люди этой черты судорожно, почти болезненно стремятся получить ответы на свои вопросы, они твердо надеются, страстно веруют, хотя и ничего почти еще разрешить не умеют».

В романе «Анна Каренина» важнейшей составной частью содержания является изображение реалий жизни 70-х годов XIX в. В литературоведении давно утвердилось мнение о том, что всякий хороший социальный роман со временем приобретает значение исторического, что в полной мере подтверждается примером этого произведения, которое недаром сравнивают с «Евгением Онегиным» как «энциклопедией русской жизни» по широте и точности отражения картины мира. В романе нашли свое место описания всех важнейших событий той эпохи — от вопросов жизни и труда народа, пореформенных отношений помещиков и крестьян до военных событий на

Балканах, в которых принимают участие русские добровольцы. Герои Толстого обеспокоены и другими повседневными проблемами своего времени: земство, дворянские выборы, постановка образования, в том числе высшего женского, общественные дискуссии о дарвинизме, натурализме, живописи и так далее. Комментаторы романа «Анна Каренина» отмечали, что новые части произведения с изображением актуальных событий современности появлялись в печати, когда в журналах и газетах еще не успевало завершиться их общественное обсуждение. Поистине, чтобы перечислить все, что нашло отражение в романе, пришлось бы переписать его заново.

Главным среди всех актуальных вопросов времени остается для Толстого вопрос о том, «как уложится» русская жизнь после реформы 1861 г. Этот вопрос касался не только общественной, но и семейной жизни людей. Будучи чутким художником, Толстой не мог не видеть, что в сложившихся условиях именно семья оказалась самой уязвимой как наиболее важная, сложная и хрупкая форма жизни, нарушение которой приводит к нарушению незыблемых основ бытия и всеобщему беспорядку. Поэтому писатель выделял в качестве главной и любимой мысли этого романа «мысль семейную». Финалом же романа становится не трагическая смерть Анны под колесами поезда, а размышления Левина, запоминающегося читателю смотрящим с террасы своего дома на Млечный Путь.

КРИЗИС. «ИСПОВЕДЬ»

В финале «Анны Карениной» Константин Левин оставлен автором не только в состоянии глубокого раздумья, в процессе мучительных исканий, но и с едва наметившимся разладом семейных взаимоотношений (он не поделился с Кити своими мыслями, промолчав и решив, что она не поймет их). Состояние Левина и искания самого Толстого в литературоведении не раз сопоставлялись. Для этого сравнения были все основания. Творческому кризису Толстого 70-х годов сопутствовал глубокий мировоззренческий и духовный кризис. В 1884—1887 годах Толстой начал писать, но не завершил повесть «Записки сумасшедшего», герой которой переживает состояния, хорошо знакомые самому писателю: его одолевают

припадки холодной тоски и ужаса, «духовной тоски», вызывающей чувство жути, страха смерти и «умирающей жизни». Толстой называл это состояние «арзамасским ужасом», так как пережил его впервые в Арзамасе в 1869 г., в период полного благополучия, и поразился конечной безвыходности и бесцельности своего земного существования. Результаты этого кризиса стали очевидны после появления «Исповеди» (1882). Сам Толстой называл переворотом то, что случилось с ним на рубеже 70—80-х годов: «Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого давно были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл... Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом».

Сам писатель признает, что произошедшие перемены готовились задолго до рубежа 70—80-х годов. Направление движения толстовской мысли можно проследить не только по дневниковым записям и письмам, но и по образу мыслей и исканиям его героев. Непреходящий смысл жизни и верные ориентиры в ней Толстой, по его собственному свидетельству в «Исповеди», искал в жизни людей своего круга, в «лесу знаний человеческих между просветами знаний математических и опытных», обращаясь к трудам философов, порою впадая в отчаяние и переживая приступы тоски и отчаяния.

На вторую половину 70-х годов приходятся попытки Толстого проникнуть в основы религиозно-церковной жизни, тем более что еще в 1855 г. он записал в своем дневнике, что чувствует себя способным посвятить жизнь великой цели — «основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической — не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле». Во второй половине 70-х годов писатель посетил Оптину пустынь, где бывали Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, Вл.С. Соловьев, К.Н. Леонтьев и многие другие деятели русской культуры, Киево-Печерскую и Троице-Сергиеву лавры, беседовал со многими иерархами церкви, в том числе в Оптиной пустыни со знаменитым старцем Амвросием. В то же время Толстой изучал основные мировые религии.

В одном из писем Толстой признавался: «Волнуюсь, метусь и борюсь духом и страдаю; но благодарю Бога за это состояние».

Описанный в «Исповеди» путь исканий и переживаемый глубокий кризис ассоциировались у Толстого с образом путника, потерявшего дорогу, или пловца в уносимой течением лодке, обретшего затем свой «берег». Этим берегом были Бог и вера. В «Исповеди» Толстой дает свое определение того, что есть «вера», поставив в зависимость от нее саму возможность человека жить или не жить: «...вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живет. Вера есть сила жизни. Если человек живет, то он во что-нибудь да верит». Таким образом, в результате пережитого кризиса Толстой пришел к полному пересмотру прежних жизненных позиций и мировоззрения. Он не только отказался от идеалов и целей жизни людей своего круга, но признал единственно нравственной и осмысленной жизнь простого трудового народа, раскаялся в своей прежней жизни, описав и осудив ее на страницах «Исповеди», обратился к вере, признав в ней «силу жизни», наполняющую смыслом человеческое существование.

В основание религиозных верований Толстого было заложено христианство, которое он признавал самой совершенной и нравственной религией. Однако Толстой опирался лишь на нравственное учение Христа, отвергнув поклонение Ему как Богу, усомнившись в самом факте Его существования как исторической личности и даже видя определенное преимущество в Его отсутствии, ибо тогда, согласно рассуждениям писателя, очевиднее была бы нравственная ценность христианского учения. Он отказался от всего, что не давалось его разумному объяснению в евангельской истории (доказательством тому служит «Соединение и перевод четырех Евангелий»). В статье «Что такое религия и в чем сущность ее?» писатель все время апеллирует к разуму человека, давая, исходя из этого, и свое определение религии: «Истинная религия есть такое согласное с разумом и знаниями человека, установленное им отношение к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками». Еще современники Толстого усматривали в религиозных взглядах писателя много рассудочного, скорее, ветхозаветного, нежели христианского, моралистического, лишенного мистического содержания и поэтического начала. Религиозная позиция Толстого, как это установлено еще при его жизни, квалифицировалась не как «очищенное» христианство, а как

еретическое отклонение от него и в существе своем свелась к нравственно-этической и моралистической, повлияв на его мировоззрение и все стороны творческой и общественной деятельности. Приняв за основу жизни после перелома жизнь патриархального крестьянства, Толстой с религиозно-нравственной точки зрения был ближе к интеллигентскому «богоискательству», нежели к выражению патриархальных крестьянских взглядов.

«Исповедь» — публицистическое и глубоко автобиографическое произведение одновременно, в нем сплелись два начала: публичное покаяние писателя и страстно-публицистическая проповедь открывшихся ему новых оснований жизни. То, что происходило в это время с Толстым и нашло отражение в «Исповеди», не было только его личным делом. В мировоззрении писателя наиболее полную, полемически заостренную и законченную форму воплощения нашли чувства и мысли, которые с полным правом можно считать совокупностью чувств и мыслей, присущих многим людям той эпохи, остро переживавшим 70-е годы как время, проявившее со всей очевидностью противоречия пореформенной действительности. Эти противоречия не могли не вызывать у мыслящих и творчески одаренных людей кризисных состояний, переоценки взглядов или, напротив, убежденного следования традиционным нравственным ценностям. «Исповедь» явилась отражением определенного уровня духовного состояния общества, один из представителей которого острее других чувствует его запросы и противоречия и в силу обстоятельств своей жизни, незаурядности личности и степени дарования оказывается ранее других готовым для объективного выражения общего состояния.

ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО

Новая мировоззренческая и религиозная позиция Толстого стала основой основ его понимания окружающего мира и отношения к нему. Хотя в поздний период творчества, который принято отсчитывать с появления «Исповеди», Толстым была взята на себя роль проповедника открывшейся ему истины, он оставался прежде всего художником, для которого наиболее

органичным и естественным способом выражения являлись его произведения.

После кризиса значительно изменяется характер творчества Толстого: значительно большее место занимает публицистика, появляются художественные произведения, адресованные определенным социальным слоям читателей. Смена мировоззренческой позиции, опора на ярко выраженное религиозное сознание потребовали от писателя создания всех основных форм литературных произведений, способных раскрыть и пропагандировать основы его нового мировоззрения: кроме художественных произведений Толстой создает философские, религиозные, эстетические трактаты и статьи, собственные переводы и переложения Евангелия и так далее. В результате в его позднем творчестве сложилась логически завершенная система жанров, очень напоминающая средневековую жанровую систему с ее уравновешенным соотношением и взаимодействием между жанрами богословской, религиозно-дидактической, публицистической, светской литературы и деловой письменности.

Поздний период в творчестве Толстого отмечен появлением значительных художественных произведений разных жанров: повестей, рассказов, драматических произведений, романа «Воскресение». Все они, в той или иной степени сохраняя прежние черты поэтики Толстого, несут большую дидактическую нагрузку, раскрывая новое авторское видение жизни, будучи адресованными интеллигентным читателям.

Центральное место в художественном творчестве Толстого позднего периода по праву принадлежит повестям 80—90-х годов, которые во многом определяют характер русской повести этого времени, фактически принимающей на себя функции романа. Почти все повести писателя в той или иной мере связаны между собой на основе идейно-тематического сходства и общности поэтики. Среди незавершенных замыслов Толстого выделяется небольшой набросок — **«Записки сумасшедшего»**. Его герой приходит к мысли о том, «что мужики так же хотят жить, как мы, что они люди — братья... Это было начало сумасшествия». Это состояние расстроило жизнь героя, ощутившего свое отчуждение от привычной среды. «Записки сумасшедшего» рассматриваются в творчестве Толстого как своеобразный подступ к теме повести «Смерть Ивана Ильича» (1881—1886), которая, в свою очередь, выступает в единстве

со своеобразной художественно-публицистической дилогией «Крейцерова соната» (1887—1889) и «Дьявол» (1889—1890).

Повесть «Смерть Ивана Ильича» — «описание простой смерти простого человека»; в основу ее положена известная писателю история болезни и смерти бывшего прокурора тульского суда Ивана Ильича Мечникова. Герой повести — Иван Ильич Головин — средний сын чиновника, сделавшего обычную карьеру, средний во всех отношениях человек, сознательно положивший в основу своей жизни идеал «приятности и приличия», стремление всегда ориентироваться на общество людей, находящихся на более высокой ступени социальной лестницы. Эти принципы никогда не изменяли герою, поддерживая во всех жизненных обстоятельствах, пока его не настигла внезапная неизлечимая болезнь. Под влиянием развивающейся болезни и непонимания близких Иван Ильич, лишенный сколько-нибудь существенных интересов, глубоких и искренних чувств и настоящей цели в жизни, с ужасом осознает пустоту своего прежнего существования, лживость жизни окружающих его людей, понимает, что вся его жизнь, за исключением детства, была «не то», что существует главный вопрос жизни и смерти, в момент которой он освобождается от страха и видит свет.

Если в повести «Смерть Ивана Ильича» герой переживает острейший конфликт, в котором сплетаются нравственно-этические и социальные причины, то в «Крейцеровой сонате» писатель возвращается, на первый взгляд, к частной теме семьи и брака, которая уже была предметом изображения в романе «Анна Каренина». Однако Толстой углубляет эту тему, выдвигая на первый план обличение современного института брака как отношений купли-продажи. Повесть — исповедь ее главного героя Позднышева, из ревности убившего свою жену и под впечатлением этого поступка переосмыслившего прошлую жизнь. С героем происходит нравственный переворот. Вспоминая молодость и историю семейной жизни, Позднышев признает главную свою вину в том, что не видел и не хотел видеть в жене человека, не знал ее души, а смотрел на нее лишь как на «орудие наслаждения». В этой повести особенно отчетливо звучит постоянно присутствующая в поздних произведениях мысль Толстого о том, что из отношений между людьми ушло все живое, искреннее, человеческое, что определяться они стали ложью и материальным расчетом. Под влиянием

подобных обстоятельств в сознании Позднышева, например, рождается «зверь» ревности, берущий начало в животной чувственности, с этим «зверем» он не может справиться, и тот приводит героя к трагическому финалу.

В промежутке между работой над различными редакциями повести Толстой неожиданно стал писать «историю Фредерикса» — повесть «Дьявол», в которой продолжена тема семейных отношений, чувственности и борьбы с ней. Герой повести Иртенев, благополучный семьянин и вполне порядочный человек, запутывается в своих отношениях с крестьянкой Степанидой и ощущает себя побежденным недостойным его чувственным началом. Толстой открывает перед героем два варианта пути: самоубийство или убийство Степаниды. Но ни один из этих путей не может привести к разрешению конфликта, так как не в состоянии исправить прошлой нравственной ошибки героя.

Героями поздних повестей Толстого являются самые обычные люди, не выдающиеся из своего круга никакими особенными талантами или достоинствами. Пожалуй, единственное исключение из этого правила — герой повести «Отец Сергий» (1890—1898). Отец Сергий — в прошлом блестящий аристократ, князь Степан Касатский, выделявшийся среди товарищей способностями, красотой, правдивостью, но и гордостью, преувеличенным самолюбием, заставлявшими его всегда и во всем добиваться первенства. Князь делал прекрасную карьеру, собирался жениться, но потрясение от известия о том, что его невеста была любовницей императора, резко изменяет его жизнь. Желая нравственно возвыситься над своим окружением и обстоятельствами жизни, он уходит в монастырь, где его гордыня подвергается испытаниям, где он борется с чувственными желаниями и собственными сомнениями в вере. Борьба со «славой людской» и унижающей человека чувственной любовью и становится основной темой этой повести. Желая освободиться от преследующих его потрясений, соблазнов и сомнений, отец Сергий, как и герои некоторых других поздних произведений Толстого, неоднократно уходит из мира в монастырь, из монастыря в пустынь, и, наконец, не будучи в состоянии помочь себе никакими молитвами, после постыдного падения совершает побег. Конец жизни отца Сергия решен Толстым в духе своих религиозных идей: освобождаясь от гордыни, он проявляет полное смирение и непротивление.

Повесть «Холстомер» (1863—1864, 1885) была задумана и начата еще во время работы над «Войной и миром», а окончательное оформление получила в поздний период творчества писателя, идейно и тематически примкнув к другим произведениям этого времени. Когда-то Толстого увлекла история пегого мерина Холстомера, склонного к «серьезности и глубокомыслию», прожившего долгую поучительную жизнь и пережившего (помимо многих перемен и злоключений) настоящий переворот в сознании. Такой переворот происходит вследствие наблюдений над жизнью и поведением «странной породы животных», которые распространяют понятие собственности на лошадей, землю, воду, людей и «стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими». В этой повести Толстой прибегает к постоянно используемому приему антитезы: Холстомеру противопоставлен его бывший владелец, когда-то блестящий красавец князь Никита Серпуховской, проживший бесполезную жизнь и не принесший никому ни радости, ни пользы ни при жизни, ни после смерти.

В поздних повестях Толстой такой же тонкий психолог, как и прежде, но основное внимание он уделяет уже не последовательно развивающейся «диалектике души», а основным переломным моментам жизни героев, полным драматизма и часто изменяющим ее привычное течение. На смену интеллектуально ищущему герою с ярко выраженной индивидуальностью приходит человек обычный, ничем не примечательный, своего рода «антигерой», обязательно переживающий нравственный кризис, заставляющий его решительно переосмыслить свою прошлую жизнь. Особенности развития сюжета (нарушение естественной хронологии событий при сохранении повествования о всей последовательности жизни героя) и обязательная ситуация «перелом-прозрение» как бы побуждают героев Толстого к исповедальности, что обусловило обращение писателя, как в начале творческого пути, к использованию форм мемуарной литературы. Герои повестей склонны также к обобщению своего жизненного опыта, в их суждениях немалое место занимают социальная критика и обличение практически всех сторон пореформенной жизни, всех общественных установлений, что приводит к появлению в некоторых повестях ярко выраженного публицистического пафоса.

После кризиса и перелома Толстой создает также выдающиеся драматические произведения, продолжающие лучшие традиции русской классической драмы и предвосхищающие драматургию Чехова и Горького.

В драме «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» (1886) в основе сюжета, как часто бывало в произведениях писателя, лежит действительный случай, осмысливая который, Толстой обобщает наблюдения над процессами, происходящими в пореформенной деревне. Драма наполнена глубоким одновременно социальным и нравственным содержанием, которое отчасти раскрывается в ее основном названии и подзаголовке. В деревне властвует тьма, царство которой обусловлено установившимися капиталистическими порядками: деньги и корыстолюбие разрушают патриархальный уклад деревенской жизни, обостряя ранее существовавшие проблемы. Люди начинают видеть в деньгах единственное средство, дающее счастье и разрешающее все жизненные затруднения (Матрена, Анисья, Никита). Ужас и беспросветность этой тьмы в том, что зло становится обыденным и перестает восприниматься как зло, что приводит к страшнейшим искажениям основных нравственных понятий и к прямым преступлениям. Тьма понимается Толстым и как олицетворение социального зла, и как тьма неверия, греха, и безнравственности. В образе Никиты писатель показывает и путь преодоления власти тьмы через покаяние в грехе. Особое место в драме занимает образ Акима — искателя правды, воплощающего в себе лучшие стороны патриархальной морали, но одновременно пассивного «непротивленца», не имеющего сил и воли для активного противодействия злу.

В комедии «Плоды просвещения» (1890) Толстой показывает совершенно иную среду: действие разворачивается в богатом московском дворянском доме Звездинцевых, обитатели которого — культурные и просвещенные люди. Однако очень скоро выясняется, что плоды их «просвещения» очень своеобразны: они увлечены модным спиритизмом, борьбой с «заразой» и микробами, а молодое поколение применяет свое университетское образование к учреждению разного рода «полезных» обществ, вроде общества велосипедистов или поощрения борзых собак, к устройству балов и увеселений. В этот «просвещенный» дом приходят безземельные крестьяне, которым, по их словам, «куренка выпустить некуда», чтобы выкупить

у барина землю. Несмотря на то, что «Плоды просвещения» — комедия, в изображении крестьян явно прослеживаются трагические черты. Основной конфликт пьесы — столкновение бедствующей трудовой крестьянской России и «просвещенного» барства за владение землей. Толстой разрешает этот конфликт в комическом ключе, но за этим стоит страшная социальная пропасть, разделившая две России накануне революционных бурь.

В 1900—1904 годах писатель создает **драму «Живой труп»**, вновь опираясь на реальный сюжет — дело супругов Гимер. В широком смысле тема этой драмы — сила закона, слепо властвующая над человеком вопреки живым человеческим чувствам и желаниям. В центре произведения дворянин Федор Протасов, образ которого не может быть оценен однозначно. Первое впечатление, которое производит этот человек, очень неблагоприятное: он пьяница и кутила, проводящий большую часть времени с цыганами, забывая семью и свои обязанности. Но в то же время в душе героя жива совесть, он добр и правдив, не умеет фальшивить во взаимоотношениях с людьми, в том числе и с женой. Протасов не борец и не протестант, хотя в своих суждениях и высказываниях обличает все стороны государственного устройства, несовершенство суда, фальшь семейных отношений. Жизнь героя заканчивается трагически: он попытался инсценировать свою гибель и освободить жену, но неудача и угроза суда заставляет его окончить жизнь самоубийством. В сюжетной линии Федора Протасова наиболее полно и последовательно Толстым разработана (ставшая в конце жизни автобиографической) одна из сквозных тем его творчества — тема ухода героя-аристократа из своей среды как своеобразное средство протеста против привычных, но неприемлемых условий жизни. Эта тема прослеживается также в повести «Отец Сергий», незавершенной повести «Посмертные записки старца Федора Кузмича», основанной на предании об уходе Александра I, а также в набросках и планах других незавершенных произведений.

РОМАН «ВОСКРЕСЕНИЕ»

Еще в конце 80-х годов Толстой написал первую редакцию будущего романа «Воскресение» (опубликован в «Ниве» в 1899 г.

с цензурными изъятиями и за границей полностью), называвшуюся тогда «коневской повестью», так как в основе сюжета лежала действительная история, рассказанная Толстому известным юристом А.Ф. Кони. К завершению работы над романом он обратился в 1898 г., чтобы, вопреки объявленному отказу от вознаграждения за поздние произведения, получить гонорар и передать его духоборам (сектантам протестантского толка), переселявшимся из России в Канаду.

В новом романе Толстого прочно соединились социальная тематика и моралистическая тенденция. Сюжетный узел романа завязывается во время, казалось бы, случайной встречи на судебном заседании князя Нехлюдова и осужденной за отравление пьяного купца проститутки Масловой. В этой женщине Нехлюдов узнает когда-то соблазненную им и покинутую на произвол судьбы воспитанницу своих тетушек Катюшу.

У Катюши Масловой сложилась обычная для простой девушки, взятой в барский дом, судьба: ее выгнали, она опускалась все ниже и ниже, пока не стала продажной женщиной и не попала на скамью подсудимых. Из чистой и отзывчивой девушки, глубоко переживавшей свое падение и позор, она превратилась в человека, переставшего даже замечать противоестественность своего положения.

Князь Дмитрий Нехлюдов продолжает череду толстовских героев, знаменуя новый этап размышлений автора над миром и жизнью. В этом смысле герой автобиографичен так же, как и герои предшествующих произведений. Под влиянием встречи с Катюшей Нехлюдов внезапно, без всякой предшествующей подготовки, решает порвать со своим прошлым, искупить вину перед Катюшей, женившись на ней и посвятив ей свою жизнь. Условность ситуации «перелом-прозрение» в данном случае не проходит бесследно ни для развития образа героя, ни для романа в целом. Продолжая философскую связь с предшествующими романами, в «Воскресении» Толстой изображает заведомо преступившего нравственный закон человека, оставляя ему только один достойный путь: воскресение. Однако Нехлюдов пытается нравственно «воскреснуть» в толстовском духе: в его поведении с другими людьми просматриваются все большее и большее раздражение всем вокруг и гордое сознание единоличного владения истиной.

В основе сюжета — личные судьбы Нехлюдова и Масловой, но композиционно роман построен так, что сфера его действия все время расширяется за счет включения в повествование описания жизни в деревне, в Петербурге, в Сибири, противопоставления мира господ (Корчагины, Масленниковы, Шенбок, графиня Катерина Ивановна и др.) и народа. Стремление Нехлюдова изменить судьбу осужденной Катюши ставит его в исключительное положение между двумя резко противопоставленными друг другу в романе мирами: арестованные, каторжные, несчастные и барский, бюрократический мир, определяющий вместе с правительством все условия жизни государства. В отличие от прежних романов Толстого, романов «широкого дыхания», отражавших картину мира во всем объеме, в новом романе не остается места никакой другой России, кроме той, что выведена на страницах романа. В «Воскресении» предстает безрадостная картина жизни, строящейся на всеобщей лживости, бессмысленной деятельности одних и каторжных муках других. Если верить роману, никаких светлых сторон жизни не существовало. Все светлое было подавлено, замучено, обмануто или заключено в тюрьму. В этом контексте очень важное значение и почти символический смысл приобретала сцена суда, помещенная не в конце, а в начале романа и превращающая Нехлюдова из судящего в подсудимого.

Искажение реальной картины мира сочетается в романе с непревзойденным мастерством Толстого — художника, создавшего произведение, насыщенное социальным содержанием, опирающегося на документализм и отличающегося огромной обличительной силой. Столкновения Нехлюдова с разными представителями привилегированных слоев общества приводят его к отрицанию экономического, общественного и государственного устройства, а Толстому позволяют поставить в романе острейшие социальные вопросы эпохи: бедность и бесправие крестьянства, бедственное положение простого городского населения, эффективность деятельности государственного аппарата, несправедливость общественного устройства жизни.

Роман «Воскресение» принято считать одним из величайших творений Толстого, но это одно из самых сложных его произведений и одно из сложнейших явлений русской классической литературы. Это своеобразный документ, отражающий

состояние самого писателя и его видение мира в этот период. На страницах романа всюду присутствует сам Толстой, но в роли сурового моралиста, высказывающего по каждому поводу свои замечания и часто придающего тем самым произведению публицистическое звучание.

Обычно жанр «Воскресения» определяется прежде всего как новый тип социального романа, в чем есть большая доля справедливости. Новаторский характер этого жанра обусловлен религиозно-моралистическим содержанием романа. Главные герои, по мысли автора, должны были обрести свое нравственное «воскресение». У Нехлюдова это путь нравственного самосовершенствования, завершающийся чтением Евангелия, понятого в духе Толстого. В статье «Что такое религия и в чем сущность ее?» писатель дал свое определение: «Истинная религия есть такое согласное с разумом и знаниями человека установленное им отношение к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками». В русле такого понимания религии действует и герой Толстого. От этого рассудочного отношения к религии происходило у Толстого и отторжение религиозной догматики, что в романе вылилось в создание прямо кощунственной по своему смыслу сцены богослужения, которая, в числе прочих, и была запрещена цензурой.

«Воскресения» Катюши Масловой в религиозно-нравственном плане практически не происходит: она лишь как бы распрямляется к концу романа, отказавшись от брака с Нехлюдовым и обретя спокойствие, примирившись с жизнью под влиянием своих новых друзей — революционеров. Толстой считал революционеров заблуждающимися людьми, но в романе изобразил их с большой симпатией. Призывая к ненасилию, к братской любви, он предпочел не заметить «нелюбовной» деятельности новых учителей Катюши Марии Павловны, Симонсона и других, приведшей их в тюрьму.

Соединяя в одном произведении религиозно-моралистическое и остросоциальное содержание, Толстой не мог не впасть в явные противоречия. Жанр социального романа требовал беспощадного обличения и анализа причин сложившейся ситуации. Религиозно-духовный или религиозно-моралистический роман по природе своей ориентирован на показ не сущего, а «должного», чего вообще вряд ли возможно достичь в рамках реалистической литературы. Толстой

попытался совместить несовместимое в рамках своего понимания жизни.

С появлением романа непосредственно связано важнейшее событие в жизни Толстого. В 1901 г. было опубликовано определение Святейшего Синода об отпадении Льва Толстого, находящегося «в прельщении гордого ума своего», от Церкви, констатировавшее факт еретического заблуждения писателя и предупреждавшее об опасности такого пути. Вопреки широко распространившемуся и утвердившемуся мнению, Толстого не отлучали от Церкви с положенным преданием анафеме.

В последние годы жизни писатель создал еще несколько ярких художественных произведений, написанных в «старой манере»: **рассказы «За что?», «После бала»**, ряд неоконченных повестей, например, **«Посмертные записки старца Федора Кузмича»** и другие, среди которых выделяется и имеет значение своего рода художественного завещания повесть **«Хаджи-Мурат»** (1896—1904). Ее сюжет возвращал писателя к годам юности на Кавказе, рассказывая о событиях кавказской войны и одном из сподвижников Шамиля Хаджи-Мурате. Действующими лицами повести стали многие исторические деятели той поры, в том числе сатирически изображенные император Николай I и наместник Кавказа Воронцов. Но центральное место в повести принадлежит главному герою, чьи поступки неоднозначны, а характер сложен и соединяет в себе смелость, чувство собственного достоинства, добродушие, гордость и непосредственность с мстительностью и жестокостью. Самым главным качеством Хаджи-Мурата Толстому видится его удивительная жизнестойкость, о которой писателю напомнил случайно встреченный на пути «раздавленный репей среди вспаханного поля». Этот образ имеет в повести символическое значение, предваряя и завершая повествование о судьбе героя и превращая повесть в своеобразную притчу, истолковывающую образ, данный в ее начале. Столь же значима и другая особенность поэтики повести — использование горского фольклора. Горские песни всякий раз предвосхищают самые драматические эпизоды жизни Хаджи-Мурата и превращаются в повести в своеобразный повторяющийся композиционный прием.

Художественное творчество Толстого в поздний период не было однородным, рассчитанным только на интеллигентного

читателя. Самым заветным желанием Толстого было желание писать так, чтобы его понимал «50-летний, хорошо грамотный крестьянин». В позднем творчестве представлен целый ряд произведений, предназначенных для так называемого народного читателя. В 1884 г. по инициативе Толстого и при содействии его единомышленников и последователей было основано издательство «Посредник», целью которого стало распространение среди народа достойных его книг художественного и научного содержания. Для этого издательства предназначался цикл народных рассказов, являющихся лучшими образцами произведений Толстого для народа.

Отдельные отличительные черты народных рассказов и их художественный метод в целом сложились под влиянием традиций «народной литературы». Толстой создавал не стилизацию под древнюю литературу и фольклор, а совмещал прямой способ изображения действительности (картины реальной жизни современного ему крестьянства) с показом идеального мира, идеальных отношений и «должного». В некоторых рассказах преобладают фольклорные мотивы (**«Работник Емельян и пустой барабан»**, **«Сказка об Иване-дураке...»**), другие восходят к литературным истокам (**«Где любовь, там и Бог»**, **«Чем люди живы»**), третьи являют как бы синтез тех и других начал (**«Крестник»**).

Ориентация на «народную литературу» сказалась в характерном отборе сюжетов, восходящих к древним литературным источникам (**«Два брата и золото»**, **«Два старика»**), в подчеркнутом дидактизме, определяющем и общий пафос произведений и особенность авторской позиции, в традиционной функции «демонических» персонажей, в особенностях языка и приемах цитирования евангельских текстов, в лаконизме рассказов. Толстой прибегает к изображению фантастических эпизодов и ситуаций, видений, чудес. Поэтика народных рассказов резко отличается от всего предшествующего художественного творчества писателя отсутствием психологически тонкого изображения внутреннего мира героев, которые здесь характеризуются через свои поступки и действия. При обилии обращений к древним литературным традициям и фольклору в литературе того времени (Лесков, Гаршин, Короленко, Салтыков-Щедрин и др.) толстовские рассказы были явлением уникальным, так как писателю удалось создать оригинальный и самостоятельный жанр.

ПУБЛИЦИСТИКА И ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В поздний период параллельно с художественным творчеством Толстой уделяет большое внимание публицистике и общественной деятельности, общению со своими единомышленниками и последователями. Взятая им на себя роль «учителя жизни» в соединении со страстностью проповедника истины предусматривала неравнодушное отношение писателя ко всем проявлениям действительности: он искал выхода, в первую очередь, из социальных противоречий жизни. Толстой выступал против частной собственности, несправедливости, против смертной казни (**«Не могу молчать»**) и применения насилия (**«Не убий»**). Им серьезно обдумывались и обсуждались идеи справедливого распределения земли. Толстой работает во время переписи населения в Москве, в начале 90-х годов, пораженный бедствиями, вызванными неурожаем и голодом, трудится над организацией бесплатных столовых для голодающих крестьян. Эти действия находят отражение в его статьях **«О переписи в Москве»**, **«О голоде»**, **«Голод или не голод?»**.

В качестве средства исправления ситуации писатель часто призывал к всепрощению, к непротивлению злу насилием, к нравственному усовершенствованию каждого отдельного человека, одновременно решительно отметая и развенчивая все существующие государственные и общественные институты (например, в трактате **«Царство Божие внутри вас»**).

Характерной чертой наследия Толстого позднего периода является взаимопроникновение публицистики и художественного творчества. В основе публицистического наследия писателя лежит своеобразная тетралогия, раскрывающая основы его нового мировоззрения. В нее входят «Исповедь», «Исследование догматического богословия», «В чем моя вера?» и «Так что же нам делать?». Эти произведения объединяет в тетралогию логически развивающаяся последовательность мысли Толстого. «Исповедь» рассказывает о пути, по которому он шел в поисках смысла и основного назначения своей жизни. Свое несогласие с каноническим учением церкви и его критику с позиций «здравого смысла» писатель изложил в «Исследовании догматического богословия». Разрыв с церковным учением потребовал изложения своей позиции в трактате «В чем моя вера?». В последней части Толстой размышляет над конкретными проблемами современного ему общества, вскрывая несовершенство его социально-экономического устройства, обличая социальную несправедливость и пытаясь пробудить в своих современниках не только сострадание к несчастным, но и желание сделать все возможное для более справедливого переустройства мира.

Уже «Исповедь» отличается не только публицистическим и философским содержанием, но и отточенной художественной формой, в основе которой лежит творчески переработанная Толстым поэтика притчи. Описание каждого круга своих поисков писатель завершает пересказанной на основе литературных источников или созданной им самим притчей, а все повествование венчается описанием сна-видения, выступающего как символический или аллегорический образ по отношению ко всему содержанию произведения. Зеркально отраженная композиция традиционной притчи — основа композиции «Исповеди». Не ограничиваясь этим, Толстой использует лучшие традиции русской публицистики, а также в особенно страстных по тону статьях и трактатах прибегает к эмоциональной окраске повествования, использованию элементов художественной образности (начатки беллетристического повествования, например) и широкого спектра средств ритмической организации речи (анафора, приемы разветвления фразы, риторические вопросы, образующие орнаментальный рисунок в тексте, ключевые слова и т. д.).

В основе публицистических произведений Толстого всегда лежит последовательность развития мысли, ради которой пишется статья или трактат. Так, в трактате **«Так что же нам делать?»** разделение текста на главки не подтверждается реальным содержанием произведения. Фактически трактат имеет трехчастное членение, исходя из развития мысли, лежащей в его основе. Первая часть трактата посвящена преимущественно описанию картин жизни городской бедноты, увиденных автором в Ляпинском бесплатном ночлежном доме и в Ржанове доме. Это описание подчеркнуто сконцентрировано и контрастно противопоставлено кратким описаниям своего дома. Из осмысления контрастов существования в барском и ночлежном домах у автора рождается чувство виновности своей личной и всего своего сословия перед обитателями городских трущоб. Эти мысли приводят Толстого к прозрению, которое как бы открывает собою новый этап в рассуждениях и во внутренней композиции произведения. Вторая часть носит чисто публицистический характер, в ней применены основные приемы толстовской публицистики: строгая логика развития мысли, склонность к упорядоченности и классификациям явлений, следование в изложении за авторскими риторическими вопросами. Последовательность рассуждений приводит Толстого к выводу о том, что истинной причиной такого положения является существование рабства. Эта мысль становится по существу кульминационной в трактате, ей придано особое значение, так как она становится не просто композиционным центром собственно публицистического содержания трактата, но и эмоционально оформляется автором. Толстой использует при уточнении своей мысли сходные синтаксические построения фраз и делает явный упор на использование анафорического начала:

«Я увидал, что причина страданий и разврата людей та, что одни люди находятся в рабстве у других, и потому я сделал тот простой вывод, что

если я хочу помогать людям, то мне прежде всего не нужно делать тех несчастий, которым я хочу помогать, т. е. участвовать в порабощении людей».

«Я сделал следующий простой вывод: что для того, чтобы не производить разврата и страданий людей...»

«Я пришел длинным путем к тому неизбежному выводу...»

«Я пришел к тому простому и естественному выводу...»

Вслед за этим эмоциональным всплеском начинается третья часть произведения, в которой на основе не только личных наблюдений и суждений, но на основе исторических знаний и научных данных Толстой всесторонне рассматривает причины существования рабства и средства уничтожения его. В этой части вновь появляются зарисовки жизни городских низов, контрастные сопоставления с описанием подготовки к балу, сопоставление жизни помещичьей семьи в деревне с напряженным летним трудом крестьян. Цепь рассуждений и доказательств завершается притчей о человеке, уронившем в море жемчужину. Выраженные автором взгляды и логика изложения их делят трактат на части, опирающиеся на внутренний «авторский» ритм.

Аналогичными признаками построения отличается и трактат **«В чем моя вера?»**. Внутренней композицией этого сочинения выступает его организация вокруг провозглашаемого Толстым своего понимания христианских заповедей, которое всякий раз строится по принципу противопоставления ветхозаветному истолкованию основных моральных законов человеческой жизни.

Изменение мировоззренческих позиций повлекло за собой и переосмысление эстетических взглядов. Этим вопросам, помимо целого ряда статей и заметок, посвящен трактат **«Что такое искусство?»** (1897—1898), в котором писатель во многом возвращается к тем проблемам эстетики, что волновали его во время кризиса, осуждает искусство, оторванное от требований и представлений народа, ориентированное только на привилегированные слои общества, резко критикует натуралистические и декадентские тенденции. Толстой видел в искусстве силу, способную захватывать человека, «заражать» его чувствами, выражаемыми художником, объединять в едином чувстве многих людей. Большое значение он придавал нравственному содержанию и воздействию художественных произведений. Если раньше в его эстетических взглядах на первом месте стояли такие понятия, как красота, правда, добро, то теперь главным оказались изображение «должного» и самая беспощадная правда. Правда преображалась под влиянием «должного», а прекрасное совершенство художественной формы поверялось вкусами и требованиями простого народа и его эстетическими представлениями.

ЗНАЧЕНИЕ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА ТОЛСТОГО

Стремление осуществить на деле проповедуемые основы жизни, отказавшись от собственных исключительных условий существования, желание опроститься и стать ближе к жизни простого народа, глубокое непонимание, сложившееся между Толстым и его близкими, побудили писателя в 1910 г. к уходу из Ясной Поляны. Тяжелая болезнь, начавшаяся в пути, вынудила Толстого остановиться на станции Астапово Московско-Курской железной дороги, где он и умер. Толстой пришел к трагическому по своей сути финалу жизни. Его трагедия выразилась не только в трагическом неустройстве семейной жизни и обстоятельствах смерти. «Отпав» от церкви, к которой принадлежало большинство религиозных людей, особенно глубоко почитаемое им патриархальное крестьянство, провозглашая свою «веру» и безоговорочно критикуя современное ему устройство общества, Толстой призывал, в сущности, к разрушению тех институтов, которые обеспечивали самую возможность жизни народа и соединялся в этом с самыми разрушительными силами своего времени. Художник, видевший главную задачу и способность искусства в соединении всех людей в одном, добром чувстве, оказался в конце жизни отторгнутым от большинства из них.

Большая жизнь писателя, начавшаяся еще в пушкинскую эпоху, завершилась всего за несколько лет до переломных дат в русской истории. Все процессы духовной, интеллектуальной и культурной жизни почти целого столетия были вольно или невольно восприняты, осознаны и преломлены в сознании и творчестве писателя. Во многом воспитанный в молодые годы людьми и культурными традициями XVIII столетия, Толстой представлял собой век XIX, на склоне жизни став носителем «уходящей» культуры этого века и своего сословия, что усугублялось его принадлежностью к там называемому кающемуся дворянству. Одновременно он определил многие из тенденций развития русской и мировой литературы XX в. Эти особенности личности писателя сделали его положение в истории русской культуры уникальным. В соединении с гениальным талантом и склонностью к проповедничеству

они способствовали тому, что именно Толстой стал одним из духовных лидеров и выразителем многих ведущих тенденций своей эпохи.

Основные понятия

Реализм, «диалектика души», психологизм, идея самоусовершенствования, чистота нравственного чувства, руссоизм, рассказ, повесть, роман, роман-эпопея, публицистика, художественный мир, патриархальное крестьянство, община, идейный перелом, поиски новой религии, аскетизм.

Вопросы и задания

1. Выделите основные периоды творчества Толстого и произведения, соответствующие им. Кратко охарактеризуйте их.
2. На какой основе формировался психологизм Толстого и в чем заключаются его отличительные черты?
3. Сделайте наблюдения над особенностями психологизма писателя в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».
4. Как постепенно формировалось эпическое начало в творчестве писателя?
5. Что нового внес Толстой в изображение войны? В чем сказалось новаторство военных и севастопольских рассказов?
6. Творческая история «Войны и мира». Каковы принципы работы Толстого с историческим материалом и основные положения его историко-философской концепции?
7. Каковы основные особенности поэтики «Войны и мира»?
8. В чем состоят художественные и нравственные искания Толстого 70-х годов? К каким убеждениям пришел писатель после кризиса и перелома в мировоззрении?
9. Социальное, нравственное и философское содержание романа «Анна Каренина». Каково значение и место романа и образа Константина Левина в творчестве Толстого?
10. Как можно понимать смысл эпиграфа к роману в связи с сюжетной линией Анны Карениной?
11. Каким образом в романе сказались результаты художественных исканий Толстого 70-х годов?
12. Сделайте сравнительные наблюдения над языком романов «Война и мир» и «Анна Каренина».
13. Проследите за эволюцией интеллектуальных и нравственных исканий героев Толстого от автобиографической трилогии до романа

«Воскресение». В чем выражается автобиографизм этих героев Толстого?

14. Проанализируйте, как развиваются сюжеты поздних произведений писателя? Какие закономерности можно в них отметить?

15. Выделите особенности, характеризующие драматургию Толстого.

16. Как изменяется характер психологизма Толстого от ранних произведений до позднего творчества?

17. В чем заключается новаторский характер жанра «Воскресения»?

18. Проанализируйте тематику публицистических отступлений и замечаний Толстого в поздних художественных произведениях. Насколько связаны эти отступления с тематикой и проблематикой публицистических статей и трактатов Толстого?

19. Какие художественные особенности можно отметить в публицистике писателя позднего периода?

20. Как на протяжении творческой жизни изменялись эстетические взгляды писателя?

Литература

Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М., 1978.

Бабаев Э Г. Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. М., 1978.

Бирюков П. Лев Николаевич Толстой. Биография. В 2 кн. М., 2001.

Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». 3-е изд. М., 1978.

Бурсов Б.И. Лев Толстой и русский роман. М.; Л., 1963.

Бурсов Б.И. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. М., 1960.

В мире Толстого. М., 1978.

Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой. Художественные и этические искания. Л., 1981.

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.

Кандиев Б.И. Роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир»: Комментарий. М., 1967.

Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л.Н. Толстого. М., 1978.

Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. М.; Л., 1966.

Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978.

Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. статей. М., 1962.

Л.Н. Толстой об искусстве и литературе: В 2 т. М., 1958.

Мотылева Т.Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957.

Николаева Е.В. Художественный мир Льва Толстого. 1880—1900-е годы. М., 2000.

Одиноков В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. Новосибирск, 1978.

Опульская Л.Д. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1899 год (2 кн.). М., 1979, 1998.

Опульская Л.Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». М., 1987.

Сабуров А.А. «Война и мир» Толстого: Проблематика и поэтика. М., 1959.

Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. 4-е изд. М., 1978.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Кн. 1. 50-е годы. Л., 1928.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы. М.; Л., 1931.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974.

ГЛАВА 13
Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ
1821—1881

Ф.М. Достоевский обогатил реализм великими художественными открытиями, философской и психологической глубиной. Его творчество выпало на переломные в отечественном социально-историческом процессе годы и явилось воплощением самых напряженных духовных, религиозно-нравственных и собственно эстетических исканий русской интеллигенции XIX в.

Имея дворянские (по отцу) и купеческие (по матери) генеалогические корни, Достоевский существенную часть своей жизни провел в среде маргиналов — ссыльно-каторжных, долгие годы был гениальным «чернорабочим» от литературы, зарабатывая, что называется, на хлеб насущный интенсивнейшим, часто срочным писательским трудом. Он находился в постоянном идейно-интеллектуальном движении, мучительно изживая прежние, горячо лелеемые им теории и вдохновляясь новыми общественными проектами. Достоевский вошел в литературу, получив благословение «неистового Виссариона» — критика Белинского, а на излете творчества, при жизни признанный великим, склонил голову перед авторитетом Пушкина. Название его первого романа — «Бедные люди» предопределило демократический пафос всего творчества, название последнего, при всей противоречивости его совокупного смысла, начиналось емким для христиан словом братья. «Русская идея», выдвинутая Достоевским, стала центральной для философского ренессанса «серебряного века». Изображение особых состояний сознания и кризисного существования человека были подхвачены писателями-экзистенциалистами; философско-религиозные и антропологические идеи, претворенные в художественной ткани, восхищали великих мастеров слова XX в. Б мировой читательской аудитории он остается наряду с Л.Н. Толстым классиком первой величины.

ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ И ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1840-х ГОДОВ

Ф.М. Достоевский, рано осиротевший, вышедший сразу после окончания Петербургского инженерного училища в отставку,

с весны 1844 г. увлеченно работает над своим первым романом «Бедные люди». Рукопись романа через Д.В. Григоровича — соученика, товарища, вместе с которым одно время Достоевский снимал квартиру, — попала к Н.А. Некрасову, далее — к В.Г. Белинскому. Восхищение критика, сравнение с Гоголем, публикация во втором по счету некрасовском альманахе «Петербургском сборнике», наконец, внезапная слава — так Достоевский переживает свой первый поистине звездный час.

«БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Этот роман был блестящим плодом и вершиной «натуральной школы»: физиологические описания, целая галерея новых для литературы типов из бесправных социальных кругов, мелкий чиновник в качестве главного героя. Очевиден был также новый подход к типу «маленького человека», выросшего под пером молодого писателя до масштабов личности — личности глубокой, противоречивой; пристальное, участливое внимание к ней сочеталось с новаторскими способами раскрытия самосознания персонажа.

Реализация замысла «Бедных людей» не состоялась бы без усвоения художественного опыта прозы Пушкина и Лермонтова, петербургских повестей Гоголя, романов Бальзака, Жорж Санд. И все же в способах типизации Достоевский произвел, по словам М.М. Бахтина, «коперниковский переворот» по сравнению со своими предшественниками.

У Пушкина и Гоголя бедные чиновники (Самсон Вырин из «Станционного смотрителя» и Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели»), согласно авторским задачам, были лишены внутреннего голоса, развернутой самооценки. Макара Девушкина отличают высокая степень рефлексии, попытка осмыслить бытие через восприятие убогого быта себе подобных, заурядных уличных происшествий, канцелярско-служебных эпизодов и интимных жизненных ситуаций. Чиновник Достоевского вдруг громко «заговорил» в своих письмах о материях самых разных: о литературе, о правах родителей эксплуатировать малолетних детей, о человеческом достоинстве. Значительно расширились горизонты сознания маленького

человека. Так подспудно изживался опыт «натуральной школы», обогащался новыми художественными возможностями реализм.

Подвергся существенной трансформации и эмоциональный строй личности. Любовь немолодого человека к девушке, живущей напротив в мещанском домишке, воссоздается вне выраженного эротического контекста. Она сродни отцовскому чувству. И в этом Макар Девушкин близок Самсону Вырину. Но если у Вырина привязанность к дочери принимает эгоистический характер[1], то в любви Макара к Вареньке Доброселовой своеобразно выраженная христианская жертвенность героя. Она проявляется в маленьких, но поистине самоотверженных поступках, дарующих герою радость и ощущение подлинного счастья. Не выглядит случайным поэтому имя героя — Макар, что в переводе с греческого означает блаженный, счастливый. Заявленной оказывается ведущая в творчестве Достоевского этико-философская модель человеческой личности, живущей в соответствии с требованиями религиозного идеала служения ближнему. В «Братьях Карамазовых» эта модель будет обозначена особым термином-эмблемой: идеал Мадонны (ср. антитетичный идеал содомский).

Едва ли не единственная «корысть» Макара обнаруживается в его последнем письме: герой горько сетует, что адресат его писем исчезает как раз в тот момент, когда у него «и слог теперь формируется». Признание в острой необходимости «только бы писать» задает неожиданную условно-литературную ретроспективу на историю взаимоотношений двух героев. В нее включаются и Акакий Башмачкин, переписывающий бумаги с мечтой о шинели-«невесте» и бунтующий в предсмертном бреду после ее утраты, и Евгений Онегин, пишущий письмо Татьяне, и гетевский Вертер.

Смысл этого плана интертекстуальности романа двойственен. Во-первых, исчезающая надежда на счастье, недосягаемая мечта, ускользающее блаженство предоставляет страдающему герою возможность стремительного роста, самоопределения, хотя бы трагического, а потрясенному сознанию — возможность просветления, хотя бы кратковременного, в момент любовной катастрофы. У позднего Достоевского произойдет

---

[1] *Коровин В.И.* Станционный смотритель // Пушин. Школьный энциклопедический словарь. М., 1999. С. 207.

драматическая по сути инверсия смысла: Свидригайлов, Ставрогин, герой рассказа «Кроткая» — эти персонажи в момент абсолютного крушения надежд на личное счастье возвысятся над собой, над своим прошлым и, осознав полное моральное фиаско, осудят себя. В первом романе Достоевского использованная писателем архаичная схема исчезающей невесты оставляет открытой судьбу героя. Возможно, формой его жизни станет подлинное творчество, возможно, писательство приобретет характер бесплодного конструирования реальности. В таком «эпистолярном» варианте мечтательства (типа самосознания и поведения, исследуемого Достоевским в эти годы) заключался второй смысл рассмотренного интертекстуального ряда.

Картина мира произведения расширяется за счет писем Вареньки Доброселовой. Мотивы сиротства, оклеветанной невинности, грязного сводничества, непосильного труда, неравного брака довлеют в письмах героини. Они более «эпичны», чем пронизанные «чувствительной» стихией, трагикомической патетикой или высокой риторикой письма Девушкина. Опираясь на традицию и одновременно смело порывая с ней, Достоевский с помощью писем передает психологию самораскрывающихся героев, наделяя обоих участников заочного диалога неповторимым голосом. Речь Вареньки Доброселовой сдержана, суховата, порой почти официальна. Что же касается Макара Девушкина, то автор умело пользуется и выспренними риторическим фигурами, и косноязычными фразами, создавая иллюзию непосредственного потока мыслей и чувств, захлебывающейся, взбудораженной речи, напряженных подъемов эмоционального тона и интонационных вибраций[1]. Писатель заглядывает в глубины сердца исповедующегося героя, позволяет ему произвести «публичный» самоанализ, сделать достоянием другого его результаты и, что очень важно, непроизвольно обнажить то, что сам герой не в силах «отследить» и верно оценить.

Не только располагающая к исповеди эпистолярная жанровая форма, не только идея внесословной ценности человека и обращение к поэтической стороне жизни бедных, но «чувствительных» обитателей петербургских трущоб реанимировали

---

[1] *Виноградов В.В.* Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // В.В. Виноградов. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141—187.

в поэтике романа традиции, казалось бы, забытого художественного метода — сентеминтализма. Творчески развивая нравственно-философский аспект сентиментальной прозы Карамзина, писатель указал на источник духовной драмы героев: она коренится в самом «слабом сердце» человека — в его потрясенном сознании, болезненном самолюбии, в утрате адекватной самооценки[1]. Нищета и социальное неравенство, бесправие — объективные, но все же лишь провоцирующие внутренние конфликты факторы. «Среда заела» — эта формула, программирующая характеры многих произведений натуральной школы, у Достоевского перестает быть миромоделирующей. В перенесении идейного акцента с внешних обстоятельств на субъективные, личностные причины общественных болезней и частных экзистенциальных кризисов сказались углубление и обогащение Достоевским русского реализма.

Макар постоянно чувствует свою ничтожность, ощущает себя «ветошкой», о которую обтирают дорожную грязь, налипшую на сапоги, все, кто на социальной лестнице чиновничье-помещичьей России оказался выше других. Пуговка, оторвавшаяся с грязного, истрепанного мундира Девушкина и поскакавшая к ногам «его превосходительства», становится в его письме символом крайней степени позора, унижения героя. Достоевский, в целом равнодушный к конкретной эмпирике природы, уже в первом романе заставляет активно работать детали портрета, вернее, экипировки персонажей, здесь подчеркнуто второстепенные, ничтожные.

Отсутствие социального признания, незащищенность, страх перед мнением окружающих («Что люди скажут?») приводят к потере самоуважения. Настойчивым рефреном в письмах звучит мысль о собственной никчемности и ничтожности, к примеру: «...упал духом, маточка, то есть стал чувствовать я поневоле, что никуда я не гожусь и что я сам немногим разве лучше подошвы своей». Крайняя степень самоуничижения соседствует с ущемленной гордостью, болезненной «амбицией». Отсюда скрытая обида на людей, в частности на писателей, неверно, с его точки зрения, освещающих несчастных чиновников, желание возвыситься хотя бы над слугами, которых он называет мужичьем, отчаянье и ужас. Пройдет время,

---

[1] См.: *Жилякова Э.М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989.

и Достоевский создаст характеры, в которых из этого психологического зерна вырастут грозные побеги: жажда отомстить всему миру за несостоявшуюся судьбу, индивидуалистическая разнузданность, безудержная злоба.

Используя мифологические праструктуры, традиционные сентиментальные и романтические приемы, жанровые формы, Достоевский преодолевает их стандарты, обогащая старое новыми художественными смыслами. Так, эпистолярная традиция не предполагала воссоздание широких общественных картин. Однако у Достоевского в глубоко личных строках писем представлена целая серия физиологических очерков, воссоздающих реалистическую картину жизни забитых обитателей «петербургских углов». Но и здесь авторская индивидуальность во весь голос заявляет о себе. В «Бедных людях» начал складываться так называемый Петербургский миф Достоевского. Петербургский миф — составляющая Петербургского текста[1] русской культуры, своеобразного метатекста, формирующегося в творчестве писателей нескольких столетий. До Достоевского петербургский миф уже существовал в отечественной литературе, например, в творчестве Н.В. Гоголя.

Петербургский миф — это формально-смысловая доминанта творчества Достоевского, связанная с историей, географией, бытом, социальной и психологической спецификой населения северной столицы, укрепленная в поэтике текста архетипическими структурами и продуцирующая символические мотивы и образы. Убожеством, отсутствием элементарных человеческих условий поражает интерьер «комнаты» самого Девушкина в густонаселенной квартире, где от спертого воздуха «чижики так и мрут». Петербургская квартира оказывается символом «замкнутого», «безвоздушного» пространства, уничтожающего людей. Сам Петербург приобретает черты инфернального города, города Смерти. Эту семантику формируют в целом лаконичные городские пейзажи с емкими характеристиками: грязь, холод, дождь, мокрый гранит, туман и противопоставленные им острова, где свежо, хорошо, где зелень.

---

[1] *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Очевидна мифологическая праоснова этого противопоставления: Эдем и всемирный потоп. Эсхатологические ассоциации формируются и за счет частого упоминания о трагических судьбах второстепенных героев: погибает студент Покровский, мать Вареньки умирает от изнурительной болезни, несправедливо уволенный чиновник Горшков кончает с собой в день благополучного судебного решения его дела, незадолго до того похоронив малолетнего сына. Случайные, мимоходом подмеченные уличные типы поддерживают негативную семантику Петербурга: отставной солдат, «какой-нибудь слесарский ученик в полосатом халате, испитой, чахлый, с лицом, выкупанном в копченом масле», нищий шарманщик, мальчик-побирушка.

Некоторым из этих типов суждено стать постоянными в творчестве писателя. Так, во всех его крупных произведениях будут представлены образы несчастных детей, тема поруганного, исковерканного детства. Сквозным станет мотив «сильных мира сего». Помещик Быков, ростовщик Марков, начальник Девушкина — «его превосходительство» как полноценные характеры не прописаны, но олицетворяют собой разные лики социального угнетения и психологического превосходства, пусть даже мнимого. И все же петербургское пространство «Бедных людей» (как и петербургский текст вообще) пронизывает идея жизни вопреки смерти, идея Провидения. Новаторство Достоевского точно охарактеризовал В.Г. Белинский в разговоре с П.В. Анненковым, отметив, что писатель «открывает такие тайны жизни и характеров на Руси, которые до него и не снились никому». «Подумайте, это первая попытка у нас социального романа».

ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РАЗНОГЛАСИЯ С В.Г. БЕЛИНСКИМ

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 ... жизни». Критик поддерживал

начинающего писателя, в то время как другие участники литературного процесса иначе оценивали его, например, К. Аксаков уверял, что Достоевский не художник и никогда не будет им. Белинский ввел Достоевского в свой круг, открыв ему те общественные идеалы, которым служил сам. П.В. Анненков вспоминал, что «долгое время взгляды и созерцание их были одинаковы». Есть и свидетельства самого писателя: «...я страстно принял тогда все учение его». Объединяла их вера в безграничный прогресс, «поздние» просветительские иллюзии, антикрепостнические настроения, мечты о социалистическом устройстве общества, пафос революционной борьбы за него.

Расхождения определились в отношении к религии, конкретно — к фигуре Христа. Белинский признавал его историческое существование, принимал и гуманистические идеалы учения Христа, но резко враждебно относился к его обожествлению, видел в существующих формах религии, в церкви род мракобесия, угнетения свободной личности. Достоевскому же трудно было расстаться с верой в сакральную природу Спасителя, с детским благоговением перед ним: «Тут оставалась, однако, сияющая личность самого Христа, с которой всего труднее было бороться ... все-таки оставался светлый лик богочеловека, его нравственная недостижимость, его чудесная и чудотворная красота».

Конфликтом разрешились и эстетические разногласия двух великих современников. Белинский ратовал за изображение реальности прозаической, ничем не выделяющейся из обыденности, за «списывание с натуры обыкновенной и пошлой прозы житейского быта». Художественный мир произведений Достоевского, последовавших за «Бедными людьми», не во всем совпадал с этими требованиями, не отличался абсолютным жизнеподобием. В повестях «Двойник», «Хозяйка» и «Белые ночи» присутствовал фантастический колорит. Белинский же довольно остроумно писал: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов». Критик преследовал свою, актуальную для эпохи цель — боролся с малохудожественными «пережитками» романтизма, его эпигонами, писатель — свою: прокладывал перспективные пути литературного развития.

Достоевский не стремился к физиологической очерковости, к подвластным среде героям с усредненными мыслями и поступками. Более того, он не спешил отказываться от исключительных характеров и обстоятельств, снова и снова обращался к опыту романтиков, на новом витке художественного претворения реальности переосмысливал романтический субъективизм, пересоздавал поэтику антитез, заостренную конфликтность — вплоть до крайних форм отчуждения: безумия, преступлений, в дальнейшем самоубийств.

ПОВЕСТЬ «ДВОЙНИК» (1846)

Повесть продемонстрировала новое воплощение идеи и поэтики двойничества, разработанной в границах романтической эстетики и литературы. Двойничество в повести, на первый взгляд, — традиционный способ введения двойника как особого персонажа, известный по фантастическим произведениям Э.Т.А. Гофмана, Антония Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии») и других авторов. Достоевский активизирует мифологические пласты сознания читателя, где двойники обладают хтонической или откровенно бесовской природой (причем чаще всего в пограничных, предсмертных ситуациях) либо являются братьями-близнецами, младший из которых выступает в роли разбойника[1], тирикстера.

Но фантастико-мифологический план двойничества уже здесь неотрывен от двойничества как психологического феномена и связан с важнейшим аспектом концепции личности в творчестве Достоевского: болезненное, «разорванное сознание» — одна из главных характеристик личности «переходного времени цивилизации», каковым считал свое время Ф.М. Достоевский. Выведенная в повести фигура чиновника, якобы преследуемого человеком, как две капли воды похожим на него, только более пронырливым, льстивым, удачливым, обретает социально-психологическую детерминированность. Бедный чиновник бунтует против бесчеловечной системы, где многолетняя беспорочная служба, верность начальнику оказываются напрасными, как только притязания его приходят в несоответствие с жесткой иерархией чиновничьих норм

[1] *Дилакторская О.Г.* Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 184.

и ценностей. Достоевский с горечью констатирует, что в казенном мире невозможно истинное христианское братство, как невозможна внутренняя свобода в условиях несвободы внешней. Но бунт героя принимает асоциальные формы: это или отшельничество, бесплодные мечты о подлинной самореализации, общественной востребованности, или отчаянные попытки любыми средствами оказаться в центре внимания. Мечтательность превращается в болезненную амбицию, она оборачивается безумием.

ПОВЕСТЬ «ХОЗЯЙКА» (1847)

Повесть была оценена современниками — В.Г. Белинским, П.В. Анненковым — как откровенная неудача Достоевского; но с течением времени стало ясно: повесть продемонстрировала новаторский подход к известным в литературе и фольклоре способам моделирования художественной реальности и обогатила идейный корпус произведений раннего Достоевского.

Достоевский на место исчерпавшего себя типа бедного чиновника ставит более сложный в психологическом отношении характер молодого «мечтателя» — Ордынова. «Художник в науке» сталкивается со стихией неведомых ему прежде оснований жизни, воплощением которых является странная чета хозяев угла, снимаемого Ордыновым. Непонятные отношения, связывающие старика и молодую женщину, их загадочное прошлое, романтический внутренний настрой способствуют нагнетанию иррационального в сознании «мечтателя». Отчасти этим объясняется тот факт, что мотив сна (грезы, видения), казалось бы, изживший себя в поэтике романтизма, остается ведущим конструктивным элементом «Хозяйки». Но в усложненной, «многослойной» архитектонике сновидений Ордынова преодолевается созданная иенцами (Л. Тиком, Новалисом) и развитая А.А. Бестужевым-Марлинским романтическая неомифология сна и намечаются первые штрихи к авторской неомифологии сна в границах художественного мира Достоевского. Сновидение не перестает быть сферой сакрального, как принципиально отличного от обыденной реальности и сверхценного; но из канала проникновения к абсолютным Красоте и Добру, из субъективной сферы позитивно-священного

превратится в свою противоположность. Мотив хаоса, дьявольской агрессии, деструктивного иррационального начала из снов героя «Хозяйки» перекочует в сны Раскольникова, Мити Карамазова, в сон героя «Бобка» и «Сон смешного человека».

Уже в «Хозяйке» Достоевский нащупывает способы противостояния силам зла: это религиозность, духовное братство, единство национального самосознания, сохранение народных начал в жизни. Не случайно образы Катерины и Мурина буквально сотканы из фольклорных мотивов, почерпнутых автором из сказок, песен, быличек. Не случайно хозяйка не умещается в тип «слабого сердца», а Мурин (при всех инфернальных приметах) соотносится и с библейским Лотом. Судьба Петербурга благодаря мифологической ассоциации с судьбой Содома вновь — как в «Бедных людях» и «Двойнике» — приобретает эсхатологическую перспективу[1].

Личность романтического склада, сформировавшаяся в кризисной общественной атмосфере 40-х годов, продолжает интересовать писателя. Достоевский фиксирует необычайную распространенность мечтателя: «имя ему легион». Инвариантный набор характеристик этого социально-психологического типа — фантазия, воображение, питающееся образами и идеями романтического искусства и философии, «целый мечтательный мир, с радостями, горестями, с адом и раем», духовное раздвоение. Однако мечтатель Достоевского является в разных ипостасях. Мечтатель-альтруист, человек «шиллеровского склада», тип «слабого сердца», «доброго сердца» запечатлен в «Бедных людях», «Белых ночах», «Хозяйке», «Слабом сердце», «Неточке Незвановой». Ему родственен социальный мечтатель-утопист, воплощенный, например, в образе повествователя «Петербургской летописи» (1847). Особый тип мечтателя — герой, испытывающий байронический или наполеоновский комплекс, страдающий мучительными амбициями. (Голядкин трансформируется впоследствии в подпольного парадоксалиста из «Записок из подполья»). Пародийный вариант мечтателя — господин Прохарчин из одноименной повести, «наполеоновские» мечты которого травестированы.

---

[1] *Чернышева Е.Г.* Мотивы ветхозаветных преданий в ранних повестях Ф.М. Достоевского // Страницы истории русской литературы. К семидесятилетию В.И. Коровина. М., 2002. С. 335—341.

Реализм писателя проявляется и в этих произведениях: в них воссоздан человек, выброшенный из общества и сломанный жизненными обстоятельствами, точнее — выломившийся из них. Внимание к скрытым от постороннего взгляда мыслям и чувствам маленького человека, человека с раздвоенной психикой, его странному бреду, фантастическим грезам — вот тот художественный опыт, которым обогатил Достоевский свое творчество и всю отечественную литературу сороковых годов. Однако В.Г. Белинский не поддержал новации писателя.

Художественная практика писателя переросла программу «натуральной школы». Достоевский явно не вписывался в кружок «Современников». Этому способствовали и внелитературные обстоятельства, личностные качества писателей. Неловкий, неискушенный в светском общении, Достоевский чувствовал себя чужаком в гостиных и литературных салонах, где блистали Соллогуб, Тургенев, не терпел насмешек последнего, холодности Некрасова. Произошел разрыв личных контактов сначала с ними, а затем и с В.Г. Белинским.

ДОСТОЕВСКИЙ В КРУЖКЕ ПЕТРАШЕВСКОГО

Весной 1846 г. Достоевский познакомился с М.В. Буташевичем-Петрашевским, дворянином по происхождению, чиновником по роду службы, социалистом по убеждениям, в доме которого в Коломне собиралась молодежь разных званий, чинов и занятий. Среди них бывал поэт А.Н. Плещеев, критик В.Н. Майков, писатель М.Е. Салтыков. Споры о текущей политике царизма, крепостничестве сочетались с обсуждением революционных событий в Европе, с теоретическими дискуссиями о путях переустройства общества на разумных, справедливых гуманистических основаниях.

Идеолог собраний демократически настроенной молодежи, последователь французского социалиста-утописта Фурье, М. Петрашевский отвергал идею революционных действий и хотел достичь общественной гармонии главным образом методом убеждения тех, кто держит в своих руках капитал. 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 практически можно заставить людей подчиниться умозрительным построениям, головным идеям — наивна и даже опасна.

Но пока, в 1846—1849 годах, он разделял взгляды соратников по движению, программа которого так была определена главой сыскного отделения И.П. Липранди: «...разрушение существующего порядка, пропаганда идей коммунизма, социализма и всевозможных вредных других учений».

На заседаниях кружка Достоевский открыто высказывался против крепостного права, читал запрещенное письмо Белинского Гоголю, а в начале 1849 г. вошел в состав радикальной группы Н.А. Спешнева и принимал участие в планах создания типографии, где бы печатались книги, журналы «с целью произвести переворот в России».

В апреле 1849 г. произошли массовые аресты петрашевцев. Среди заточенных в Алексеевском равелине Петропавловской крепости был и «один из важнейших», по словам самого императора, писатель Ф.М. Достоевский, восемь месяцев проведший с товарищами в сыром, холодном каземате. Уполномоченные от имени государя жандармы обещали прощение, если будет рассказано 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 — рескрипт о помиловании!... «Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное и напрасное?»

Смертная казнь была заменена Достоевскому на 4 года каторжных работ и неограниченную службу рядовым в Сибири.

ЖИЗНЕННЫЕ ИСПЫТАНИЯ И МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ ПЕРЕЛОМ

Рубеж десятилетий для Достоевского совпал с пересечением рубежа Европы и Азии, с началом труднейшего этапа собственной жизни: ночью того же 24 декабря он был отправлен в оковах из Петербурга, а 10 января прибыл в Тобольск.

И еще одно скрещение эпох суждено было пережить в этот месяц Достоевскому, скрещение эпох исторических. Жены сосланных еще в 1826 г. декабристов П.Е. Анненкова, А.Г. Муравьева и Н.Д. Фонвизина организовали на квартире тобольского смотрителя свидание с ним, словно передавая эстафету одного поколения политических ссыльных другому. Был и такой символический момент: женщины подарили Достоевскому Евангелие, которое он хранил всю жизнь. С этим подарком Достоевский

получил глубокий духовный импульс, толкнувший, может быть, впервые писателя к смене мировоззренческих позиций. Именно в Сибири изменились его убеждения. «Постепенно и после очень-очень долгого времени», — подчеркивал писатель.

Омский острог, в котором провел Достоевский четыре года, был известен страшными условиями; писатель толок алебастр, переносил кирпичи, был занят на самой черной работе. Однако для такого каторжанина, как Достоевский, оказались «нравственные лишения тяжелее всех мук физических». Четыре года были временем духовного одиночества, едва ли не полного отчуждения, когда, по образному выражению писателя, он был «похоронен живым и зарыт в гробу». 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».

Так воссоздавал свой мировоззренческий перелом Достоевский уже в 1873 г. в «Дневнике писателя». В начале же пятидесятых он ощущал себя в состоянии глубочайшего душевного кризиса, в ситуации мучительного поиска новых идеалов, жизненного смысла, общезначимых ценностей. Иногда казалось, что решение найдено: «Если искать братства и благообразия, то их надо искать на божеских религиозных основаниях». Но вновь и вновь, и на каторге, и в семипалатинской ссылке одолевали мучительные думы. Яркое свидетельство тому — знаменитое письмо Н.Д. Фонвизиной в начале 1854 г.: «Я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор, и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных». До конца дней жажда веры оставалась в писателе едва ли не сильней самой веры, но это духовное напряжение, возможно, и являлось мощнейшим стимулом художественных поисков писателя.

Достоевский пришел на каторгу как революционер, активный борец за счастье народа, которого не знал; судьба свела его с народом черным, «с разбойниками, с людьми без человеческих чувств, с извращенными правилами». Рожденные на каторге серьезные разочарования в человеке, ужас перед безднами людского зла породят в дальнейшем творчестве устойчивые мотивы страшных человеческих пороков, художественный анализ труднообъяснимых разрушительных поступков. И все же писатель, переживая, по его словам, «непосредственное соприкосновение с народом», ищет и ощущает «братское соединение с ним в общем несчастье». Природная

доброта и христианское человеколюбие, творческая пытливость и, возможно, гуманистические уроки утопических социалистов (при всей их умозрительности и рациональности) помогли Достоевскому справиться с отчуждением. Вот отрывок из письма брату: «Люди везде люди, и в каторге между разбойниками я, в 4 года, отличил наконец людей. Поверишь ли, есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото: иных нельзя не уважать, другие решительно прекрасны».

Так в сознании Достоевского зреют новые убеждения: благородные сословия, разделенные с простонародьем глубокой бездной, должны принять народную правду, «смириться» перед народом, даже «у него поучиться», принять безраздельно его веру. Именно религиозное чувство может, считает теперь Достоевский, стать средством соединения с народом.

Противоречивые впечатления, полученные за 4 страшных года, найдут через несколько лет художественное воплощение в книге, где российская каторга будет названа Мертвым домом.

В марте 1854 г. 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 — таковы события этого времени.

«СИБИРСКОЕ» ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО

В период ссылки написаны повести «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон». Если в досибирском творчестве писателя поэтику характеров определяла эстетическая категория *возвышенного* (тип высокого мечтателя доминировал даже среди маленьких людей Достоевского), то в сибирских повестях моделирование центральных персонажей, среди которых почти нет «бедных людей» (т. е. переписчиков, мелких чиновников и пр.), осуществляется при активнейшей роли *низменного*. Банальное, мелкое, ограниченное самолюбие, духовная бедность, алчность, аморализм и жажда власти — вот что лежит в основе характеров хищной провинциальной дворянки Москалевой («Дядюшкин сон») и безродного приживала, шута-тирана Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели»). Правда, они достигают высокой степени артистичности в тотальной лжи или демагогии, но тем опаснее и отвратительнее эти психологические типы, —

предупреждает писатель. Известная доля нравоописательности сочетается в повестях с водевильными пассажами. Сложная жанровая природа «Села Степанчиково...» дает основание некоторым исследователям характеризовать произведение как комический нравоописательный роман. Комическое, во многом определяя «анекдотизм» сюжетных ситуаций и характеров повестей, вскрывает и примиряет жизненные противоречия. Социальные факторы отодвинуты в конфликтах на второй план, на первый выдвигается асоциальное столкновение зла и добра, причем добро своим безграничием способствует торжеству зла. Так появляется новый оборот в проблеме добра и зла[1].

В Сибири Достоевский узнал о смерти Николая I, здесь в апреле 1857 г. по повелению нового императора Александра II ему, как и другим петрашевцам, были возвращены дворянские права, но лишь через 2 года станет возможным вернуться в центральную Россию под негласный надзор полиции, без разрешения жить в обеих столицах. Вскоре такое разрешение все же было получено, и Достоевский активно включается в литературную жизнь Петербурга, вместе с братом принимается за новое для него дело — выпуск собственного журнала. В первых номерах «Времени» Достоевский отдал дань трагическому жизненному опыту, почерпнутому в Сибири: здесь полностью были напечатаны «Записки из Мертвого дома».

«ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

В жанровом отношении это произведение — синтез автобиографии, мемуаров, документальных очерков. Однако это не помешало ему стать подлинно художественным творением, на что указывал даже скупой на похвалы в адрес Достоевского Л.Н. Толстой. Цельность ему придает глобальная тема — тема народной России, а также фигура вымышленного рассказчика. Александр Петрович Горянчиков в чем-то близок автору: он остро ощущает тот колоссальный разрыв, что отделяет дворянство от простого народа даже на каторге, даже в условиях общих лишений. Еще одно глубокое наблюдение рассказчика

---

[1] *Кудрявцев Ю.Г.* Три круга Достоевского. М., 1991. С. 204.

стало фазой дальнейшей разработки концепции личности Достоевского-художника: в каждом таятся бездны темных, разрушительных сил, но и — в каждом же — возможность бесконечного совершенствования, начала добра и красоты. В «Записках из Мертвого дома», например, исследуются преступные, порой бесчеловечные поступки мягких по натуре людей («слабых сердец»), необъяснимая жестокость, казалось бы, любящих по отношению к самым дорогим и близким, бессмысленная покорность жертв; страшная привычка палачей наслаждаться физической и моральной болью обреченных. Надрыв как черта психологизма художника находит здесь свою непосредственную форму выражения в авторских характеристиках: «...это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность, вдруг проявляющееся и доходящее до злобы, до бешенства, до омрачения рассудка, до припадка, до судорог».

Но дороги автору, конечно, иные воспоминания: в главе об острожном театре передается внутренняя тяга забитого народа к красоте, искусству; в главе «Праздник Рождества Христова» — благоговение, объединяющее всех собравшихся на рождественскую службу. Любовно выписан яркий образ добросердечного татарина Алея; сочувственно рассказывается о врачах, спасающих от смерти бесчеловечно наказанных. «“Записки из Мертвого дома” впервые целостно развертывают антропологию Достоевского. Человек — это универс в свернутом и малом виде»[1].

Из отдельных зарисовок складывается панорама Мертвого дома, ставшего символом России последних лет николаевского правления. «Сколько прекрасных по натуре людей погибло на каторге», «погибли даром лучшие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?» Кто 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 ближайшие годы Достоевский сосредоточит внимание на проблеме человеческой свободы.

---

[1] *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. М., 1967. С. 25.

ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО В 60-е ГОДЫ

РОМАН «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»

Роман был написан и опубликован в 1861 г. Как и в первом романе, художественное пространство реализовано в образе враждебной человеку городской среды, причем вновь петербургской. Сюжетообразующей линией является неразделенная любовь рассказчика к несчастной молодой женщине.

«Зеркальные», отчасти повторяющие друг друга сюжетные ходы и образы, поэтика тайны и узнавания, свойственная «Униженным и оскорбленным», — эти новые для Достоевского художественные приемы писатель позже использует и в вершинных своих романах. Здесь впервые прозвучит настойчивый, характерный для «позднего» Достоевского мотив жертвенности, страдания как обязательного удела подлинно христианских сердец. Н.А. Добролюбов с позиций этики «разумного эгоизма», характерной для революционеров-демократов, в статье «Забитые люди» (1861) отрицает положительную роль страдания в жизни человека и относит рассказчика, пожертвовавшего своей любовью, к «тряпичным сердцам».

Начало 60-х годов — время формирования Достоевского как православного мыслителя, «почвенника», вынашивающего идею русской самобытности и всечеловечности. Именно 1860—1864 годы Достоевский назовет временем «перерождения убеждений».

ИДЕОЛОГИЯ «ПОЧВЕННИЧЕСТВА»

Эта идеология нашла выражение, прежде всего, в публицистике журналов «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865), которые выпускались на собственные средства Ф.М. и М.М. Достоевскими. Важнейшими сотрудниками журналов были критики А.А. Григорьев и Н.Н. Страхов.

Общественный подъем начала 60-х, реформы 1861 г. породили всеобщее ожидание «нового слова» в истории от самого народа. Но если революционные демократы-шестидесятники

во главе с Н.Г. Чернышевским призывали народ к насильственному изменению существующих порядков, то Достоевский видел залог общественного благоденствия в ином: в мирном слиянии образованных сословий и корневого народа, «почвы». Новое направление сложилось не без влияния славянофильства. Однако пути достижения общественного идеала писатель видел, в отличие от славянофилов, в приобщении России к достижениям цивилизации и прогресса, в образовании и просвещении масс. Именно так понимался Достоевским важнейший долг интеллигенции. Вместе с тем он считал, что образованное сословие тоже должно поучиться у народа, воспринять его исконное мировоззрение, основанное на православной идее всеобщего братства, на христианской проповеди смирения и страдания.

Национальная самобытность, «своеисторичность», своя собственная форма развития, «взятая из почвы нашей, взятая из народного духа и народных начал», — те качества, которые, по мнению Достоевского, игнорируются западнической интеллигенцией, но на самом деле не противоречат всечеловечности русской культуры. Русский человек «сочувствует всему человечеству», русскому народу предназначено проникнуться идеями и стремлениями других народов, увлечь всех за собою, «ринуться в новую, широкую, еще неведомую в истории деятельность». Идею особой, мессианской (мессия — проводник и устроитель воли бога) роли русского народа Достоевский будет проповедовать до конца жизни.

М.Е. Салтыков-Щедрин видел в журнальной публицистике братьев Достоевских непримиримую борьбу с западничеством. Между тем сам Федор Михайлович, оценивая западничество и славянофильство, утверждал, что «часть истины есть и в том и другом взгляде». Больше того, решительно выступая против «революционной партии» и ее тактики, он не отказался вовсе и от социалистических идеалов, трактуя их однако в свете учения Христа. Навеенные вечно живыми мифами образы «земного рая», «золотого века», «мировой гармонии», по существу, выражали веру писателя в принципиальную возможность своеобразно понимаемого им социализма. В «чувстве органической связи всех людей между собою, братском сочувствии каждого человека другому»... видел Достоевский основу «социализма русского народа», который противопоставлял как «мечтательному», утопическому, так и «политическому»,

т. е. революционному социализму русских народников и западноевропейских социалистов»[1].

Мировоззренческий сдвиг, происходивший с писателем в эти годы, отразился в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), сделанных в первой поездке за границу в 1862 г. Сквозь призму отношений России и Запада преломляются почвеннические идеи Достоевского. Природа западного человека — природа собственника, в котором неискоренимы «начала ... особняка», индивидуализма, личной выгоды. Русский простолюдин, русский крестьянин способен к добровольному самопожертвованию, а потому представляет собой идеальный общечеловеческий тип. Социальная гармония может быть построена лишь на фундаменте братства и всечеловечности, присущих именно русскому народу.

ОЖЕСТОЧЕННАЯ ПОЛЕМИКА «ВРЕМЕНИ» И «ЭПОХИ» С «СОВРЕМЕННИКОМ»

Эта полемика также приходится на начало 60-х годов. И если в отношении Чернышевского и Добролюбова, лично уважаемых Достоевским, почвеннические журналы вели собственно идейно-эстетическую борьбу, то споры Достоевского с Салтыковым-Щедриным и Антоновичем выливались в хлесткие сатирические памфлеты, издевательские статьи, задевавшие личности и переходившие с обеих сторон границы допустимого. Естественно, глубокие причины этой борьбы коренились в нерешенных реформой 1861 г. социальных конфликтах, а также в глобальном и одновременно трагическом для России, жестком противостоянии радикалов и «постепеновцев» (почвенников, либералов-западников и др.), одинаково заинтересованных в прогрессе Отечества.

ПОВЕСТЬ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» (1864)

Повесть отразила идейную полемику с революционными демократами, но проблематика ее переросла с избытком рамки конкретных общественно-политических споров.

---

[1] *Фридлендер Г.М.* Ф.М. Достоевский. // История русской литературы. Л., 1981. Т. 3. С. 712.

В повести появляется герой-идеолог, который в плане художественности будет впервые наиболее полно реализован в «Преступлении и наказании». Подпольем автор называет особый комплекс идей и психологических свойств личности героя повести: порою свежих и оригинальных (не случайно его называют парадоксалистом), но чаще всего малопривлекательных или просто аморальных, присущих, по мнению Достоевского, «человеку русского большинства».

В комплекс подполья как типа сознания и поведения входят «...не только постоянная готовность "расплеваться со всеми", забиться в свой идейный "угол", но и вечная зависимость от взглядов, суждений, реакции другого ... это последовательная смена страданий от зависти, от неудачных попыток обратить на себя внимание, от осознания своего морального падения, от бесплодных раскаяний и угрызений совести»[1].

Композиционно произведение состоит из двух частей, с точки зрения художественной организованных различно. Первая часть — монолог героя, практически бессобытийный, в котором раскрывается его мировоззрение. Вторая часть имеет выраженный сюжет. В целом жанровая форма книги представляет собой исповедь, полную разоблачений и саморазоблачений.

Сам герой в конце своей исповеди называет себя антигероем. Лишенный автором имени, он лишен и общепринятых ценностей. В прошлом романтик, образованный молодой человек утратил не только высокие идеалы, но и естественные широкие связи с миром. Добровольная изоляция — принципиальная форма его существования. Изо дня в день герой общается лишь со своим слугой, живя в квартире, которую воспринимает как защиту от враждебного внешнего мира и наделяет характерными метафорами: «мой особняк, моя скорлупа, мой футляр». (Исследователь ставит в один синонимический ряд с ними такие символические образы, как угол, нора, переулок[2].) «Визитной карточкой» индивидуалистической аксиологии парадоксалиста стала сакраментальная фраза: «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!»

---

[1] *Щенников Г.К.* Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 107—108.

[2] *Назиров Р.Г.* Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. Гл. 5.

Наделенный незаурядными интеллектуальными способностями отставной коллежский асессор не реализовался как личность общественная; он всегда оставался неудачником, встречая на своем пути насмешки и унижение. Между тем, признавая высочайшую ценность личности вообще (на поверку — только своей собственной), он страдает от недооцененности да и собственной недооценки, одним словом, — от отсутствия человеческого достоинства. «Поддержать достоинство» — вот один из центральных пунктов его жизненного кредо. Поскольку общепринятые пути, ведущие к самоуважению, парадоксалистом отвергаются, признаются пошлыми, он ищет экстравагантные формы. Но морально-психологические эксперименты, которые становятся к этому времени устойчивой чертой поэтики Достоевского, разрешаются в трагикомических ситуациях.

Обиды неудачника обернулись мстительностью, из примитивной психологической защиты («меня унизили, так и я хотел унизить») превратились в нескрываемую агрессию, даже в угрозу миру: сделать пашквиль, мерзость, посеять семена разрушения. (Уместно вспомнить здесь неожиданные метаморфозы «слабого сердца», проанализированные писателем в «Записках из мертвого дома».)

«Трагизм подполья, — говорил Достоевский, — состоит в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть не стоит и исправляться».

Нельзя не сказать, что исповедь героя «Записок» насыщена серьезными, трагическими мыслями о глубинных основаниях не только человеческого существования, но и всего мироздания. В разгоряченном сознании парадоксалиста возникает образ Стены — воплощения фатума, давления неизбежных, роковых обстоятельств в судьбе человека. В философском плане размышлений героя Стена — это символ победы всеобщих безличных законов бытия над любым проявлением индивидуального, особенного, победы необходимости и закономерности над случайным. Человек, по мнению отчаявшегося героя, может противопоставить этому лишь свободный порыв, пусть отчаянный и бессмысленный, свою волю, желания, «фантазию»; «свои фантастические мечты ... пожелает удержать за собой единственно для того, чтоб самому себе подтвердить ... что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши, на которых ...

играют сами законы природы собственноручно». Свобода, свобода желаний, свобода воли — вот что может уберечь личность от судьбы «штифтика в органном вале». Отметим: в художественном произведении Достоевский едва ли не первым освещает проблемы, которые станут предметом исследования в особой школе мыслителей XIX—XX веков — в философии существования, или экзистенциализме.

Разделяя с героем повести мучительные думы о человеке, Достоевский не забывает предостеречь современников и потомков: свобода в сознании подпольного человека превращается в своеволие, в «дикий каприз», в моральную разнузданность.

В то же время размышления парадоксалиста нужны автору из соображений «текущего момента», для выражения позиции в злободневном споре о природе человека и общества с революционными демократами. Достоевский, к этому времени уже окончательно разуверившийся в конечной цели социалистов, иронизирует над рационалистическими, головными теориями утопистов о возможности абсолютной социальной гармонии. Центральная точка необычной дискуссии — образ хрустального дворца, знакомый читателям по только что опубликованному Некрасовым в «Современнике» роману Н.Г. Чернышевского «Что делать?» В «Четвертом сне Веры Павловны» он — воплощение коммунистических начал, подобие земного рая для всех, в «Записках из подполья» — символ рассчитанной по логарифмической линейке, мертвенной и мертвящей социальной перспективы. «Я боюсь хрустального и навеки нерушимого здания, которому нельзя будет даже украдкой языка высунуть», — так странный герой метафорически выражает позиции автора.

Достоевский считает, что «земной рай» невозможен еще и потому, что непостижима и непредсказуема, иррациональна природа человека, готового разрушить любое царство гармонии из-за «своего собственного, вольного и свободного хотенья, своего собственного, хотя бы самого дикого каприза, своей фантазии, раздраженной хотя бы до сумасшествия». Объективно в этих словах содержится развенчание не только «проектировщиков» хрустального дворца, но и самого подпольного человека.

Идейно-психологический феномен «подполья» оказался исторически и социально масштабным и потребовал дальнейшей разработки в вершинных романах Достоевского. Лев Шестов все последовавшее за повестью творчество Достоевского

охарактеризовал как лишь новую форму примечания к «Запискам из подполья»[1]. Вообще в интерпретации этого произведения нередки были некорректные положения, согласно которым авторская позиция приравнивалась к позиции героя. А.П. Скафтымов составил обзор подобных мнений, задав современную парадигму исследований повести[2].

СЕРЕДИНА 60-х ГОДОВ КАК РУБЕЖ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО

1864 г. 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» не принес ожидаемого дохода и в июне 1865 г. в результате банкротства прекратил свое существование. В этих обстоятельствах Достоевский вынужден заключить с книгоиздателем Ф.Т. Стелловским кабальный контракт. Право на издание трех томов сочинений и нового романа, который должен быть написан не позднее 1 ноября 1866 г., продается за три тысячи рублей. В 1866 г. в немецком городке Висбадене, где лечился на курорте, Достоевский начинает работать над романом «Преступление и наказание», но уже в России в октябре того же года он вынужден был прерваться из-за прежнего договора с книгоиздателем: требовалось менее чем за месяц написать еще один роман. Писатель нанял стенографистку, которая помогла ему в срок завершить работу над «Игроком». Вскоре Анна Григорьевна Сниткина стала женой Достоевского и до конца его дней при всей противоречивости характера оставалась верным другом и надежной опорой в жизненных радостях и горестях.

---

[1] *Шестов Л.* Достоевский и Ницше (Философия трагедии) // *Шестов Л.* Избранные сочинения. М., 1993. С. 159—326.

[2] См.: *Скафтымов А.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972; *Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л, 1985; *Свительский В.А.* Что такое подполье? О смысле одного из ключевых понятий Достоевского // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979.

РОМАН «ИГРОК»

Этот роман завершает первый цикл романного творчества писателя, начатый «Бедными людьми». Но проблематика и поэтика его открыты «великому пятикнижию» Достоевского (так некоторые исследователи по аналогии с ветхозаветным Пятикнижием Моисея называют пять последних романов). За «говорящим» именем западноевропейского города Рулетенбург стоит игровое художественное пространство, по воле автора практически изолированное не только от России, но и от всего внешнего мира. Центром его становится реальный игровой дом (воксал), силовые линии связывают его с условными «сценическими площадками», где сама жизнь не столько проживается, сколько разыгрывается. Игровая модальность становится определяющей в поведении главных и второстепенных героев, будь то схватка с трансцендентными силами за рулеточным столом, театральные жесты и позы героев, постановка социальных и психологических экспериментов. Реальность как таковая теряет свою ценность в сознании участников Игры. Театр «я»-ролей дает главному герою Алексею Ивановичу ощущение внутренней свободы, но она иллюзорна так же, как мнимой оказывается возможность с помощью расчета, интуиции, высокой или низкой ставки за рулеткой обыграть судьбу, найти единственный смысл в том, что заведомо лишено связей с миром подлинности. Учитель поочередно вычеркивает из своей жизни все социальные роли, кроме одной, эфемерной — роли игрока.

В романе «Преступление и наказание», который писался параллельно с «Игроком», сознание героя также будет безмерно сужено, но сосредоточено не на рулетке, а на опасном интеллектуальном комбинировании, на примеривании ролей Ликурга, Наполеона, Магомета.

РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Роман знаменует начало наиболее зрелого и плодотворного («позднего») этапа творчества Достоевского и появление нового типа романа в мировой литературе.

Идеологизм — важнейшее художественное качество поздних романов Достоевского. Миромоделирующим принципом выступает в них та или иная идеологема в разнообразных формах своего воплощения. Это личная сложившаяся система взглядов или идея-страсть (идея Наполеона, Ротшильда, тезис «Все позволено» и пр.), социально-типовая идея поколения, класса, группы («В стаде должно быть равенство — вот шигалевщина», «Бесы»; «Мы — носители идеи», «Подросток»), мысль общенационального или общечеловеческого масштаба («Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет», «Идиот»; «Мировое дите плачет», «Братья Карамазовы»). Больше того, в своих романах Достоевский допускает грандиозные художественные обобщения «капитальных» исторических идей — христианской, коммунистической и буржуазной[1].

В центр системы персонажей нового романа выдвигаются герои-идеологи: Раскольников, Свидригайлов («Преступление и наказание»), Мышкин, Ипполит Терентьев («Идиот»), Ставрогин, Кириллов, Шигалев («Бесы»), Аркадий Долгорукий, Версилов, Крафт («Подросток»), старец Зосима, Иван и Алеша Карамазовы («Братья Карамазовы») и др. «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру», — писал Б.М. Энгельгардт, которому принадлежит терминологическое обозначение и обоснование идеологического романа Достоевского[2].

М.М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» счел недостатком концепции Б.М. Энгельгардта то, что исследователь «монологизирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически»[3]. Исследователь настаивал на диалогизме (или диалогичности) как важнейшей особенности художественного мышления Достоевского. Она состоит в «диалогических отношениях» между автором и героем, между самими героями, между писателем и внехудожественной реальностью, между автором и текстом. Касаясь романного наследия Достоевского, исследователь

---

[1] См. об этом: *Власкин А.П.* Идеологический контекст в романе Ф.М. Достоевского. Челябинск, 1987.

[2] *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. Л., 1924. С. 93.

[3] *Бахтин М.М.* Прблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 36.

писал: «...все в романе Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру»[1]. Романам свойственно «внутреннее диалогизированное изложение ... диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение героя...»[2].

Диалог авторского и «чужого сознания» является принципиальной идейно-эстетической основой еще одной конструктивно-содержательной константы романного мира позднего Достоевского — полифонизма. Заимствованное из теории музыки, понятие полифонизма, т. е. многоголосие, было метафорически перенесено Бахтиным на творчество Достоевского для обозначения неслиянности отдельных «голосов» («правд», сознаний), свободы и самостоятельности сознания героя-субъекта по отношению к автору, равноправия позиций героев и автора. Неподчиненность идейных линий героев точке зрения автора все же следует усматривать лишь на уровне романной поэтики. Следует также отличать автора-повествователя и автора-творца, который на идейно-эстетическом уровне сохраняет за собой высшую оценочную позицию. Положения исследователя о диалогичности и полифонизме Достоевского до сих пор вызывают противоречивые мнения литературоведов.

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

М.М. Бахтиным были описаны и жанровые праструктуры, вписавшиеся в поэтику многих произведений Достоевского. Это сократический диалог и мениппова сатира, генетически восходящая к народной карнавальной культуре. Отсюда такие композиционные признаки романов и некоторых других жанровых форм, как поиск истины героем в самых различных бытийных сферах, организация художественного пространства по мифологической модели (ад — чистилище — рай),

---

[1] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 59.

[2] Там же. С. 117.

экспериментирующая фантастика, морально-психологические эксперименты, трущобный натурализм, острая злободневность и т. д.

Вместе с тем, своеобразие жанровых разновидностей поздних романов Достоевского возникает как следствие стилистического единства разных жанровых факторов: «уголовного» и «философского» романа в «Преступлении и наказании», «трагедии» Настасьи Филипповны и «романа» князя Мышкина в «Идиоте», «хроники» происшествий, «трагедии» Ставрогина и «памфлета» о «бесах» в романе «Бесы», «записок» и рудиментов романа воспитания в истории Аркадия в «Подростке». Наиболее сложная жанровая природа у романа «Братья Карамазовы»[1].

Роман «Преступление и наказание» основан на детективной жанровой форме. Уголовно-авантюрная интрига, «цементируя» сюжет, то выступает на его поверхности (убийство, допросы, ложные обвинения, признание в полицейской конторе, каторга), то прячется за догадками, намеками, аналогиями. И все же классический детективный сюжет как бы смещен: тайны преступления как таковой нет, автор сразу же представляет фигуру преступника читателю крупным планом. Фазы сюжета определяются не ходом расследования, а мучительным движением к покаянию. Специфику детективности романа правомерно определить через систему отрицаний. Преступление не рассматривается как противоправный поступок индивидуума, а его раскрытие — как обычное в этом жанре «чисто аналитическое упражнение». Преступление для Достоевского — это не столько проявление патологического, больного в существе человека (а таковым автор, безусловно, тоже интересовался: изображение крайних, предельных психологических, да и физических состояний стало особенностью творческого метода Достоевского и воплощало эстетику низменного), сколько примета общественного неблагополучия, след болезненных и опасных поветрий в умах современной молодежи.

Конфликт в самой общей форме выражен названием романа, которое, будучи символическим, несет несколько смыслов.

---

[1] См.: *Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985.

Преступление — первая из двух композиционных сфер романа, ее центр — эпизод убийства процентщицы и ее, возможно, беременной сестры — стягивает линии конфликта и всю художественную ткань произведения в тугой узел. Наказание — вторая композиционная сфера. Пересекаясь и взаимодействуя, они заставляют персонажей, пространство и время, изображенные предметы, детали быта, подробности разговоров, картины снов и отрывки текстов (общеизвестных или «личных»: Библия, статья Раскольникова) и т. д., — т. е. весь образный строй — воплощать смысл, авторскую картину мира.

Романный хронотоп в художественном мире «Преступления и наказания» сложен и многолик. Его эмпирические составляющие: середина 60-х годов XIX в., Россия, Петербург. По разбросанным в повествовании, но точным приметам первые читатели с большой степенью вероятности догадывались, что описанное злободневно, оно происходит «здесь и сейчас», по крайней мере в самом недавнем прошлом — за полгода, год, может быть, два до появления романа — в «начале июля 186... г.». Это пореформенная пора, буржуазная эпоха, эпоха расчета и дела. Художественное время вместилось в основной части повествования в тринадцать дней, чрезвычайно насыщенных для главного героя внешними и внутренними событиями. Реконструируя художественное время ретроспективно, читатель соотносит его едва ли не со всей судьбой Раскольникова, вернее, со значимыми ее вехами.

Художественное время расширяется до времени всемирно-исторического, точнее, легендарно-исторического. К событиям сегодняшним вплотную приближается время Нового Завета — земной жизни Христа, его воскресения, время предстоящего Конца Света. Предупреждением Раскольникову накануне убийства звучат слова спившегося чиновника Мармеладова о Страшном Суде; чтение притчи о чудесном воскресении Христом Лазаря становится прямым и мощным побуждением к покаянию героя. Каторжный сон (в тексте — «сны») о моровой язве, поразившей землян, вызывает аналогии с трагическим исходом земной истории в Апокалипсисе. Неожиданной легендарно-исторической альтернативой разворачивается художественное время эпилога. Оно, благодаря прямой отсылке к ветхозаветному мифу об Аврааме, родоначальнике еврейского и арабского народов, «отце всех верующих», ретроспективно обращено к началу времен, «до-истории». Герой предстоит «новой, доселе совершенно неведомой действительности»,

и имя Авраама указывает на духовный исток, к которому припадает жаждущий веры герой[1]. Таким образом, романное время обладает потенциальной энергией, выбрасывая героя в иное измерение жизни.

Художественное пространство в романе также пульсирует своими величинами и смыслами. В символико-фантастическом эпизоде последнего сна Раскольникова оно приобретает поистине космический масштаб; в эпилоге реализуется в условной Сибири, которая ассоциируется одновременно с Голгофой и Гробом (пещерой) Господнем, где воскрес Христос. Смена пространства «Невы» на пространство «Иртыша» прочитывается в рамках оппозиция искусственного (от «искуса» — искушения), инфернального города (см., например, «демонический» желтый цвет газовых фонарей) и широкой стихии священной национальной почвы.

Но так же, как и время, пространство является прежде всего своей социально-типической стороной. Благодаря эпистолярному включению (письмо Пульхирии Александровны) оно разворачивается в русском провинциальном городке с теми же, что и в мире столичном, звериными законами, всплесками страстей, приступами покаяний, но и с патриархальной семейственностью, невозможностью остаться незамеченным и т. д. Столица в эмпирическом плане поэтики явлена предельно знакомой, обыденной и вместе с тем животрепещущей стороной. (Например: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу».) Актуальность читательского восприятия поддерживается тем, что автором воссоздан вовсе не блистательно-светский, «парадный» и недосягаемый большинству читателей облик северной столицы, а Петербург неприметных площадей, душных, заваленных нечистотами переулков, дешевых доходных домов, грязных канав, убогих распивочных. Это Петербург разночинный в исконном смысле этого слова.

Выброшенные на обочину жизни, укорененные в ней или даже процветающие, люди, населяющие Петербург «Преступления

---

[1] См.: *Борисова В.В.* Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М. Достоевского (Библия и Коран) // Творчество Ф.М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 63—88.

и наказания», — прямые или косвенные участники, свидетели, споспешники (как говорили в XIX в.) или противники Преступления. Большинство из них имеет свою неповторимую позицию в отношении к Преступлению, свой голос, неслиянный с голосом автора.

Мотив преступления разомкнут, всеобъемлющ, имеет различные образно-смысловые вариации. По-своему репрезентирует его система персонажей. В прямом смысле преступники — Свидригайлов (заметим, образ далеко не однозначный) и безымянный преследователь пьяной девочки. Преступен в своем цинизме Лужин, преступны в своей безжалостности Амалия Ивановна и «генералишка», дополняющие с избытком меру несчастий Мармеладовых. Мотив ширится и превращается в важную нравственную тему «переступаемости» человека[1]. Переступил черту Мармеладов, когда похитил у несчастной своей жены остатки жалованья и взял у дочери — «последнее, все, что было...». «Переступила ... смогла переступить ... загубила жизнь ... свою», по мнению Раскольникова, и сама Соня, торгующая собой ради семьи, да и решение самой Авдотьи Романовны пожертвовать собой — тоже сродни преступлению.

Переступить *черту*, преступить *преграду*, преступить *порог* — выделенные слова образуют в романе семантическое гнездо с центральной лексемой *порог*, которая вырастает до размеров символа: это не только и не столько деталь интерьера, сколько граница, отделяющая прошлое от будущего, смелое, свободное, но ответственное поведение от безудержного своеволия.

Вообще символический план воплощения конфликта преступления и наказания структурно богат и функционален. Символическую сгущенность смысла может принимать и сюжетный эпизод (чтение евангельской притчи, сцена на берегу Иртыша), и условные, мифопоэтические или «исторические» образы (сны, лейтмотив Лазаря, Наполеон), и деталь, обогащенная за счет контекста избыточным, с точки зрения аскетического сюжетного движения, смыслом. Так, старые доставшиеся Раскольникову от отца серебряные часы, на обороте которых изображен глобус, символизируют собою и единство человеческого (уже христианского) общежития, телеологически устремленного к установлению гармонии (Царства

[1] *Кожинов В.В.* «Преступление и наказание» Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 126.

Божьего) на земле, и преемственность поколений. Это знак власти и ответственности за мир (глобус — своего рода «держава») и одновременно в масштабе личной судьбы экзистенциально благое для Раскольникова время до частного «грехопадения». Не случайно с ними Раскольников расстается незадолго до убийства, закладывая Божеское наследство ведьме Алене Ивановне, меняя истинную власть на самоволие[1].

Символ-топоним — Сенная площадь, через которую проходит путь Раскольникова в полицейскую контору, соотносящийся в мифологических своих смыслах с крестным путем Христа на Голгофу. В XIX в. она, одна из самых больших в городе, была «чревом» столицы, средоточием разнородных культурно-экономических «дорог». Именно здесь Раскольников, крестясь, целует землю, стоя на коленях, кланяется представителям той самой «почвы», и в этом идеологический смысловой план символа. Кроме того, она становится экзистенциальным перекрестком: публичное покаяние — витальная точка в эволюции героя.

Множество значимых личных имен, символика цвета, символический бестиарий (животные и названия животных в романе), символические топонимы и т. д. — через символическую систему как часть поэтики романа разрешаются оппозиции жизни и смерти, добра и зла, греха и добродетели, приемлемых и непригодных средств для достижения цели.

Граница этих сущностных противоположностей проходит через центральный образ романа — Раскольникова.

Раскольников априорно выведен Достоевским как фигура крайне противоречивая, даже раздвоенная. Резюме портретной характеристики «замечательно хорош собою» входит в противоречие с деталями, воссоздающими убогую одежду героя. Детали интерьера, описание комнаты недоучившегося студента формируют не только обобщенно-символический строй (комната, похожая на гроб), но и фон психологической мотивации преступления (каморка «до того низкая, что чутьчуть высокому человеку становится в ней жутко»). Так подспудно автор-реалист указывает на связь психологического состояния и образа жизни, среды обитания: человек испытывает на себе их влияние.

---

[1] *Касаткина Т.А.* Символическая деталь // Достоевский: эстетика и поэтика. — Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 216—218.

Однако взаимодействие обстоятельств жизни и сознания героя нельзя свести к простой каузальной зависимости. Испытывая жестокую нужду, видя и вокруг себя ее страшные проявления, Раскольников не утратил донкихотского бескорыстия, умения сопереживать. Но благородные порывы души он гасит холодными умозаключениями: «Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то что?» Противоборство чувства и горькой, скептической мысли — характерная черта многих героев — идеологов Достоевского. В «Преступлении и наказании» изображен человек с раздвоенной психикой, с несовместимыми установками: осмысленной жестокостью, агрессивностью и глубинным состраданием, человеколюбием. Отметим важную деталь творческого метода: автор не ограничится изображением внутренней раздвоенности героя и, используя художественный опыт повести «Двойник», введет в художественный мир романа персонажей, дублирующих и усиливающих его сущностные характеристики.

Явления интеллектуальной жизни Раскольникова иерархически подчиняют себе чувственный мир и поступки героя. Он — генератор и исполнитель идеи в одном лице. Но идея мучительно осмысляется им, столь же мучительно переживается. Сначала теория, новое слов, затем небезболезненная эмпатия собственной же идее крови по совести, наконец — проба и дело.

В описании убийства автор не избегает своего рода вульгарного натурализма: обух топора, трижды опускающийся на голову жертвы, кровь, прорубленный лоб кроткой Лизаветы — случайного свидетеля. Натурализм выступает как существенный элемент поэтики и эстетики низменного у Достоевского. Но и он служит воплощению «высоких» — личных, общенациональных, общечеловеческих — смыслов. Так, орудие убийства становится под пером автора символом агрессии, раскола человеческого сознания, веры, семьи, отечества, людского сообщества (не отсюда ли еще одна деталь — «говорящая» фамилия главного героя?)

Каковы же мотивы убийства? — Взять несправедливо нажитые процентщицей деньги, «посвятить потом себя на служение всему человечеству», сделать «сотни, тысячи добрых дел...»? Такова форма самозащиты, самообмана, попытка скрыть за добродетельным фасадом истинные причины. В минуты жестокого самоанализа герой осознает это.

И Достоевский, по словам Ю. Карякина, открывает «тайную корысть видимого бескорыстия»[1]. Она основывается на суровом жизненном опыте Раскольникова, на его «правде», по-своему понятой молодым человеком, на личном неблагополучии, неустроенности, на правде о мытарствах родных, на правде о недоедающих детях, поющих ради 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 действительности, которые первоначально воплощались лишь в умозрительных (мысленных) построениях героя.

Но мысленно отрицая существующее зло, он не видит, не хочет видеть того, что противостоит ему, отрицает не только юридическое право, но и человеческую мораль, убежден в тщетности благородных усилий: «Не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить». Больше того, герой убеждает себя в ложности всех общественных устоев и пытается на их место поставить придуманные им самим «головные» установления вроде лозунга: «да здравствует вековечная война». Это неверие, подмена ценностей — интеллектуальный исток теории и преступной практики.

Современный мир несправедлив и незаконен в представлении Раскольникова. Но герой не верит и в будущее «всеобщее счастье». Идеал социалистов-утопистов представляется ему недостижимым. Позиция писателя здесь совпадает с позицией главного героя, как и со взглядами Разумихина на социалистов вообще. «Я не хочу дожидаться “всеобщего счастья”. Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить».

Этот мотив хотения, возникший в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» будет повторяться («Я ведь однажды живу, я ведь тоже хочу...»), перерастая в мотив своенравия, самоутверждения любой ценой. «Самолюбие непомерное», присущее герою, рождает культ абсолютного своеволия. В этом психологическое основание теории преступления.

Сама теория излагается в газетной статье Раскольникова, напечатанной за полгода до преступления, и пересказывается

---

[1] *Карякин Ю.* Самообман Раскольникова (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). М., 1976. С. 38.

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 единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в своей среде новое слово».

Уже сама мысль Раскольникова как бы разделила, расколола общество — не отсюда ли еще один смысл фамилии героя? В формулировке 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, 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. Но в демагогии таится скрытая ловушка, страшная опасность. Все аргументы призваны убедить в том, что материал, масса, низшие обязаны быть послушными, а необыкновенные — разрушители настоящего во имя лучшего — имеют право перешагнуть через любые преграды: «через труп, через кровь». Возникает ключевая фраза: «Право на преступление».

Раскольников пытается самовластно отменить то, что — плохо или хорошо, — но сохраняло человечество от самоуничтожения: содержащееся в религиозных заповедях, писаных или неписаных законах, моральных запретах — вето на преступление, как бы исторически изменчиво ни было это понятие. «Я принцип убил», — самоуверенно и цинично заявляет герой после кровавой расправы над беззащитными. Преграды, отделяющие моральный поступок от аморального, гуманный от антигуманного, не раз сдерживающие людей у края

бездны, по убеждению Раскольникова, — «предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград».

Одним из ведущих мотивов конкретного преступления стала попытка утвердить само право на вседозволенность, «правоту» убийства. М.М. Бахтин говорил об испытании идеи в романе: герой-идеолог экспериментирует, практически стремится доказать, что можно и должно переступать, «если вы люди сколько-нибудь талантливые, чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое».

Отсюда вытекает второй важнейший мотив преступления: проверка собственных сил, собственного права на преступление. Именно в этом смысле следует понимать слова, сказанные Раскольниковым Соне: «Я для себя убил». Разъяснение предельно прозрачно: проверить хотел, «тварь ли я дрожащая или право имею...»

Одержимый непомерным тщеславием, герой хотел освободиться от «предрассудков»: совести, жалости («Не жалей, потому — не твое это дело!»), встать «по ту сторону добра и зла». Теургические амбиции Раскольникова — оборотная сторона бунта против бога. И это важнейший мотив преступления, как и важнейшая часть проблематики романа. Раскольников пытается ниспровергнуть бога, несмотря на заявления, что верует, верует и в бога, и в Новый Иерусалим, т. е. в окончательное установление царства Божьего. Вспомним кстати: Порфирий Петрович намекает Раскольникову на несовместимость его учения и истинной веры.

В теории Раскольникова воплотились исподволь набирающие силу представления об особых качествах и правах личности, чьи возможности едва ли не превосходят земные пределы. В художественной форме романа Достоевский предвосхитил идеи времени, которые парили в интеллектуальной атмосфере реальной — не романной — Европы. Спустя полтора-два десятилетия немецкий философ Фридрих Ницше создаст поэтическую теорию, почти мифическое учение об идеальном сверхчеловеке, освободившемся от морали, призванном уничтожить все лживое, болезненное, враждебное жизни («Так говорил Заратустра»). В европейской культуре возникнет культ сильной личности, индивидуалиста, преодолевающего все на своем пути благодаря собственной воле и без оглядки на этические и религиозные нормы. Раскольникова с известной долей справедливости можно назвать ницшеанцем до Ницше.

Но если немецкий философ будет воспевать сверхчеловека, превратив его в поэтический культурный миф, то Достоевский — предупреждать об опасности, которую несет с собой нигилизм и волюнтаризм, столь популярные в умах некоторых современников.

Эта опасность наиболее наглядно выражена в последнем — каторжном сне Раскольникова: массы людей, уверенных в единоличном обладании истиной, «убивали друг друга в какой-то бессильной злобе», убивали бестрепетно и беспощадно.

Ночные кошмары каторжанина Раскольникова — последняя фаза наказания. Суть его заключается в болезненных переживаниях содеянного, в мучениях, доходящих до предела, за которым лишь два взаимоисключающих исхода — разрушение личности или душевное воскресение.

Но наказание, как и преступление, — неодномотивно. Оно многолико, многосоставно, оно вне Раскольникова и внутри него. Сразу же после убийства, проснувшись в собственной каморке, Раскольников ощущает физический ужас от того, что он совершил. Лихорадка, остолбенение, тяжелое забытье, ощущение, что он сходит с ума, — писатель не скупится на характеристику ненормального состояния, явного нездоровья. Это наказание (страдание), которое сама природа неизбежно накладывает на того, кто восстает против нее, против живой жизни, какой бы малой и непроявленной она ни казалась.

Неизбежным оказывается и отчуждение, отчаянное одиночество даже в кругу самых близких, родных ему. «О, если бы я был 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». Это и было «мучительнейшим ощущением из всех». Это было наказание Раскольникова, обусловленное социальной сущностью всякого человека.

Наказание тем особенно сурово и болезненно, что «теория» захватила и сердце Раскольникова: «теоретически раздраженное», — 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 паталогических, преступных наклонностей человека чувства страха, омерзения от содеянного, оторванности, наконец, робкий голос совести Раскольников принимает за слабость, никчемность своего Я, собственной личности, не справившейся с проверкой, экспериментом, не достойной Теории. «Убить-то убил, а переступить — не переступил. Натура подвела». Он мучается от того, что не выдержал своего преступления. Это наказание, которое сам Раскольников накладывает на себя. По большому 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. Кульминационным в морально-психологическом конфликте добра и зла становится эпизод, когда блудница, читающая убийце евангельскую притчу о воскресении Лазаря, подвигает его к раскаянию. В грешнице Софье Семеновне Мармеладовой писатель высвечивает облик святой, христианской воительницы. Поэтому не требует ответа риторический вопрос критика Д.И. Писарева: «Как вы назовете ее за этот поступок: грязной потаскушкой или великодушною героинею, приявшею с спокойным достоинством свой мученический венец?»

Жертвенность Сони осветила новым светом жертвенность матери и сестры Раскольникова. «Сонечка ... вечная Сонечка! Покуда мир стоит!» — восклицание героя придает трем женским образам «Преступления и наказания» общечеловеческую глубину и библейский колорит.

Жизнь сталкивает Раскольникова с теми, кого он презрительно именовал «материалом». Оказывается, что большинство из них обладает «живой душой», подлинностью. Конечно, эти герои романа — разные по масштабу, личностным качествам, идеалам. Эпизодический персонаж маляр Миколка берет на себя вину за несовершенное убийство. Кто он: юродивый, полоумный или просто раздавленный прессом городской

жизни бывший крестьянин? Для Достоевского важно другое — Миколкой движет религиозная жажда страдания.

Среди второстепенных героев важное место занимает Разумихин, в ком русская разбросанность, беспорядочный образ жизни сочетаются с готовностью бескорыстно прийти на помощь. В уста этого героя Достоевский вложил некоторые почвеннические идеи и отрицание рассудочных построений русских утопических социалистов.

На болезненном пути избавления от теории Раскольников волею автора знакомится с настоящими, а не книжными хозяевами жизни — Лужиным и Свидригайловым. Образы явившихся в Петербург из провинции аморальных господ демонстрируют степень распространения зла, его всеохватность. Образ Свидригайлова по праву считается художественным открытием Ф.М. Достоевского. В нем воплощен тип личности, способной, с одной стороны, цинично наслаждаться плодами своих преступных деяний, с другой, — искать идеала, высокой любви. Этот мотив в повествовании приглушен, но все же очень существен. Раскольников видит в личности Свидригайлова свое, пусть деформированное отражение. Эти герои — психологические двойники. Но Раскольников все же находит для себя собственный выход из трагической ситуации — не самоубийство, а покаяние.

Профессионально подталкивает к нему Раскольникова пристав следственных дел Порфирий Петрович. Их разговоры — поединки двух абсолютно разных сознаний. Следователь воплощает существующий в капиталистическом обществе законопорядок, несовершенный и даже несправедливый, но 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».

Достоевский, как правдивый писатель, «поправляет» Достоевского — идеолога почвеннического движения. В эпилоге реалистичные эпизоды взаимоотношений героя с обитателями сибирской каторги корректируют почвеннический миф: Раскольников отчужден от народа. Но в неприкосновенности остается религиозно-нравственная доктрина Достоевского:

человек, очистившись страданием, обретя истинную веру, способен к духовному возрождению. Возрождение Раскольникова в романе описано достаточно условно, вернее — только намечено. «Темой нового рассказа» стала и необычная — на основе заповедей Христа — жизнь героев. Попытку воплотить эту тему писатель предпримет в следующем романе, изобразив появление в обычной жизни активного носителя веры.

Столкновения идей в «Преступлении и наказании» породили столкновение критиков разных эстетических и общественно-политических 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 безвыходность.

РОМАН «ИДИОТ»

Роман, над которым писатель трудился в Швейцарии и Италии, был опубликован в 1868 г. Прошло два года после написания «Преступления и наказания», но писатель по-прежнему пытается изобразить своего современника в его «широкости», в крайних, необычных жизненных ситуациях и состояниях.

Только образ амбициозного преступника, пришедшего в конце концов к Богу, уступает здесь место человеку-идеалу, уже несущему в себе Бога, но гибнущему (по крайней мере как полноценная личность) в мире алчности и неверия.

Если Раскольников мыслит себя «человекобогом», то главный герой нового романа Лев Мышкин, по замыслу писателя, близок идеалу воплощения божественного в человеке. «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете и особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто

брался за изображение прекрасного человека, всегда пасовал. Потому что задача — безмерная... На свете есть только одно положительно прекрасное лицо — Христос».

На первый взгляд идея романа кажется парадоксальной: в «идиоте», «дурачке», «юродивом» изобразить «вполне прекрасного человека». Но в русской религиозной традиции слабоумные, как и юродивые, добровольно принявшие вид безумца, виделись угодными богу, блаженными, считалось, что их устами говорят высшие силы. В черновиках к роману автор и называл своего героя «князь Христос», а в самом тексте настойчиво звучат мотивы Второго Пришествия.

Первые страницы произведения подготавливают читателя к необычности Льва Николаевича Мышкина. 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» (впрочем, как и во всей России) торжествуют, говоря словами самого писателя, хаос, сумбур, беспорядок. В романе со всей полнотой атуализируются архетипическая схема противостояния хаоса и космоса, христианская мифологема дьявольской энтропии и божественного миропорядка.

Лев Мышкин — потомок обедневшего княжеского рода. Пристрастие писателя к неожиданным сюжетным ходам, имеющим истоки в авантюрном романе, обуславливает наделение героя неожиданным состоянием — солидным наследством. В кротости, искренности, незлобивости, даже ребяческой

неловкости Мышкина очевидна сознательная идейная установка писателя-христианина: в Евангелии говорится об особой близости детей Царствию Небесному. Воспитывался Мышкин, по всей видимости, последователем Руссо. Имя французского писателя и философа актуализирует в читательском восприятии теорию «естественного» человека. Мышкин близок героям Руссо своей непосредственностью и душевной гармонией. Явственна в характере героя еще одна литературная параллель — с образом Дон Кихота, наиболее почитаемого Достоевским в мировой литературе героя. Как и Дон Кихот, Мышкин поражает всех своей наивной верой в добро, справедливость и красоту.

Он страстно выступает против смертной казни, уверяя, что «убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье». Он чуток к любому чужому горю и деятелен в своем сочувствии. Умиротворение пытается внести в душу бедной Мари и изверившегося, озлобившегося и отчаявшегося Ипполита Терентьева: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье».

Но, прежде всего, по замыслу писателя испытать на себе ощутимое 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. Она бунтует против намерений Тоцкого «пристроить» бывшую содержанку и, протестуя против самого принципа всеобщей продажности, как бы пародируя его, на собственном дне рождения разыгрывает эксцентрическую сцену. Морально-психологический эксперимент, черта мениппейной жанровой праосновы, разворачивается в ситуации конклава — оригинального элемента романной поэтики Достоевского. Дословно конклав — совет кардиналов, собирающийся для избрания папы. Предложенный в качестве термина Л.П. Гроссманом для обозначения многолюдных и бурных сцен, споров, скандалов, словно «сотрясающих все построение романа»[1], конклав рассматривается в современных исследованиях как оригинальный элемент романной поэтики Достоевского. В композиции он играет роль критической точки, после которой переструктурируются заявленные конфликты, система персонажей. В содержательном плане произведения начинает доминировать этико-философский аспект, а жанровая природа кристаллизует черты романа-трагедии[2].

Такое жанровое определение ввел в научный обиход Вяч. Иванов, полагая, что в основе всех романов Достоевского лежит «трагедия конечного самоопределения человека, его основного выбора между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию»[3]. Судьба Настасьи Филипповны как нельзя лучше иллюстрирует трагическое отрицание личностью мира. Предложение Мышкиным руки и сердца оценивается Настасьей Филипповной как жертва, жертва бессмысленная, ведь она не сможет позабыть прошлое, не чувствует себя способной к новым отношениям: «Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да что потом попрекнешь». Внутренне ощущая себя «уличной», «рогожинской», она бежит из-под венца и отдает себя в руки Парфена. И вновь на поверхности конфликта обнажается интерес Достоевского к низменному, здесь — к осознанному низменному. Самоунижение у Достоевского — не только всем известная изнанка гордыни, но и особый вид протеста против унижения.

---

[1] *Гроссман Л.П.* Достоевский — художник // Творчество Ф.М. Достоевского. М., 1959. С. 344.

[2] См.: *Щенников Г.К.* Художественное мышление Достоевского. Свердловск, 1997.

[3] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 298.

Неспособная поддержать в душе Рогожина добрые ростки, прорвавшиеся из глубин его расхристанной души под влиянием любви, Настасья Филипповна становится для него, как и для Мышкина, воплощением злого рока. Говоря о поруганной красоте в мире денег и социальной несправедливости, Достоевский одним из первых повернул проблему красоты в иную смысловую плоскость: увидел не только известное всем облагораживающее ее влияние, но и губительные начала. По Достоевскому, в неизбывной внутренней противоречивости человека, как его родовой черты, таится амбивалентность красоты, неразрывно соединяющей божественное и дьявольское, Аполлоновское и Дионисийское. Неразрешимо-трагическим в романе остается вопрос, спасет ли красота мир.

Только Мышкин глубоко понимает ее затаенную мечту о нравственном обновлении. Он «с первого взгляда поверил» в ее невинность, в нем говорят сострадание и жалость: «Не могу я лица Настасьи Филипповны выносить». Считаясь женихом Аглаи Епанчиной и переживая по отношению к ней чувство влюбленности, он все же в момент решающего свидания с обеими женщинами, устроенного Аглаей, бессознательно выбирает Настасью Филипповну. Нерациональный, импульсивный порыв Мышкина подтверждает существо глубинных оснований его личности, реализует осмысленное жизненное кредо героя: «Сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества». Метания героя между двумя женщинами, со времен «Униженных и оскорбленных» ставшие устойчивой чертой художественного метода писателя, в «Идиоте» свидетельствуют не о раздвоенности натуры Мышкина, а, скорее, — о ее безмерной отзывчивости.

Аглаю Епанчину — соперницу Настасьи Филипповны в романе — отличают незаурядный ум и горячее сердце. Именно она распознала голубиную душу Мышкина, точно сравнив его с пушкинским «рыцарем бедным», всецело посвятившим себя служению Богоматери. Гордость и самоотверженность — едва ли не главные 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 привели ее

в комитет эмигрантов-поляков, борющихся за восстановление Польши, в среду католиков. Одержимый идеей православия, Достоевский считал католическую ветвь христианства ложной, а католиков — вероотступниками, «искаженного Христа проповедующими», виновниками многих исторических катаклизмов. Мышкину не удается довести Аглаю, как планировал писатель, «до человечности».

«Сильное действие» Мышкина «на Рогожина и на перевоспитание его», также вынашиваемое в писательских замыслах, оказалось в самом тексте романа недолговременным, ограничилось братанием героев-антиподов в мрачном родовом особняке Парфена. В свете трагического финала эпизод этот выглядит как мрачное предзнаменование: обмениваясь крестами, герои символически разделяют общую страшную судьбу — судьбу двух страстотерпцев, по-разному вырванных из нормальной жизни. Одному грозит пятнадцатилетнее искупление убийства на каторге, другому — вечный мрак безумия.

Знаменательная деталь интерьера жилища Парфена Рогожина как бы бросает трагический отсвет 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 миссии князя Мышкина, публично им провозглашенная: «Теперь я к людям иду ... наступила новая жизнь. Я положил исполнить свое дело честно и твердо». Бескорыстная любовь, смирение и добро оказались бессильными в жестоком мире человеческой гордыни, сладострастия, алчности и расчета. Возникает в романе прямая проекция мотивов Апокалипсиса на «текущую» жизнь, на художественно воссозданную современность: один из четырех всемогущих всадников, явившихся при Конце Света, будет держать в руке «меру» — весы: «Мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий» (динарий — серебряная монета в Древнем Риме). Мотив разрушительной власти денег в современной писателю России в «Идиоте» звучит особенно сильно. Преобразование мира на основе евангельской любви осталось недостижимым идеалом, а сам Мышкин — героем и жертвой, с одной стороны,

собственных иллюзий, с другой — религиозно-утопического мировидения самого писателя. Жестокая логика реальности продиктовала писателю трагический финал романа.

Кажется, не только в социальной, нравственной, но и в «метафизической» сфере, в сфере высших философских идей терпят фиаско идеи, проповедуемые центральным персонажем. Не примиренным с самими основами бытия умирает Ипполит Терентьев — идеологический противник Мышкина в романе. Подобно подпольному человеку жаждущий веры, он не принимает ее из-за «наглой», «бессмысленно вечной», все разрушающей силы природы.

На важнейшие вопросы человеческой жизни в «Идиоте» нет однозначного ответа, но есть свет надежды, воплощенный не только в образе «положительно прекрасного человека», но и в образах Веры Лебедевой, Бурдовского, Коли Иволгина. Коля — первый представитель «русских мальчиков», ищущих идеала, справедливости и всемирной гармонии молодых людей, представленных в «Подростке» Аркадием Долгоруким, в «Братьях Карамазовых» — Колей Красоткиным и, конечно, Алешей Карамазовым.

Жизнеутверждающие устремления, пронизывающие собой творчество писателя, позволили Г.С. Померанцу оспорить понятие «романа-трагедии»: «Роман Достоевского скорее может быть определен как антитрагедия, как полемика с эстетикой достойной и величественной гибели»[1].

Историческим оптимизмом, верой в Россию преисполнена проповедь общественных взглядов писателя, вложенная в уста вдохновленного Мышкина. «Кто почвы под собой не имеет, тот и бога не имеет». Пропагандируя русскую идею, писатель уверен, что безбожный или католический Запад, порожденные им социализм или буржуазность должны быть побеждены «только русскою мыслью, русским богом и Христом». Сюжетно обращая слова героя к лицемерной, озабоченной лишь собственными хищническими интересами высшей знати, Достоевский в какой-то мере преодолевает тяготение художественной условности, размыкает границы эстетической реальности и обращает патетические слова о судьбоносных для человечества взаимоотношениях России и Европы не только к героям романа, но к современному читателю, к потомку.

---

[1] *Померанц Г.С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 16—19.

РОМАН «БЕСЫ»

Публицистическое начало, идейная тенденциозность, выраженная суггестивность — отличительные признаки стиля всех поздних романов Достоевского. Роман «Бесы» (1871—1872) в наибольшей мере воплотил в себе эти качества и получил емкое жанровое определение: роман-памфлет. Название романа навеяно одноименным стихотворением Пушкина и библейской притчей о вселившихся в свиней бесах. Антинигилистический по своей идейной направленности, он писался по горячим следам выступлений идеолога анархизма М.А. Бакунина в Женеве и судебного процесса над террористической группой С.Г. Нечаева «Народная расправа» в Петербурге. Последний, организовавший «показательное» убийство своего же товарища, едва заподозренного в предательстве, явился прототипом одного из центральных персонажей романа Петра Верховенского — руководителя подпольных революционных групп в провинциальном городке пореформенной России. Однако амбиции Верховенского широко простираются в пространстве и во времени: мечтая совершить революционный переворот во всем Отечестве, он планирует новое общественное устройство, основанием которого будут страх, всеобщее доносительство, низкий уровень образованности, пьянство и разврат основной массы.

Эти перспективы изложены в тетради некоего Шигалева, идеолога организации. По законам памфлетного жанра Достоевский наделяет его малопривлекательным, близким к карикатуре обликом: «длинноухий ... с мрачным и угрюмым видом...». Следуя тем же жанровым правилам, писатель использует утрированные, ужасающе-яркие картины для передачи бесчеловечной программы в монологе Верховенского: «Все рабы и в рабстве равны... Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза. Шекспир побивается каменьями — вот шигалевщина!» Шигалевщиной со времени «Бесов» называется крайняя форма аморализма в политике, циничная разнузданность и жестокость тех, кто присвоил себе право распоряжаться чужой свободой. Как истинный демагог, Петр Верховенский эксплуатирует понятие «общее дело», однако за этим стоят личные амбиции, стремление к самоутверждению любой ценой.

Знаменем движения («царевичем», «премудрым змеем») по-своему умный Верховенский предполагает сделать человека

особенного, способного благодаря личностным качествам увлечь за собой. Выбор падает на обладателя «беспредельной» силы, образованного и утонченного аристократа Николая Ставрогина. Выбор этот не случаен и в другом отношении: в прошлом и настоящем Ставрогина — череда безнравственных поступков, едва прикрытых «эстетическими» резонами, оправданиями. Среди них молчаливое согласие на убийство убогой и, как часто у Достоевского, блаженной Хромоножки — Марьи Тимофеевны Лебядкиной, брак с которой, заключенный когда-то на пари, он в обществе пытается скрыть.

Образ Ставрогина в романе окутан тайной, эта личность предельно загадочная. Во время описываемых событий Ставрогин — вполне сформировавшийся человек, но образ этот имеет сложную духовную биографию. Когда-то в сознании его происходили активный поиск мировоззренческих оснований, внутренняя идейная борьба. Славянофильские, собственно православные идеалы, с одной стороны, и атеистические, революционные, с другой, свидетельствовали о противоречивости и одновременно богатстве внутреннего мира. Светлым князем вспоминает прежнего Ставрогина Хромоножка. Однако отсутствие нравственных оснований, абсолютных нравственных ценностей предопределили душевный надлом, опустошенность героя. Исследователи заметили, что фамилия героя имеет греческий корень, переводимый как «крест». Крест, доставшийся на долю героя, подвергает смысловой инверсии знаменитый евангельский эпизод. Ставрогин согнулся под тяжестью многочисленных измен: изменил высокому назначению, о котором мечтал, предавал и губил других, а затем погубил и себя, как Иуда.

Образ Ставрогина дал основание видеть в мистериальном конфликте гордости и смирения и — шире — во всей философско-эстетической концепции романа «Бесы» преломление так называемой «учительной литературы» в лице знаменитого христианского подвижника Иоанном Лествичника и выдающегося деятеля русской церкви Нила Сорского[1].

Творчески перерабатывая традиции христианской литературы, библейские, фольклорно-мифологические и известные

---

[1] См.: *Буданова Н.Ф.* О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 93—106.

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. В ее орбите — бессмысленная гибель Лизы Тушиной, смерть Марии Шатовой и т. д.

Идейное самоустранение Кириллова также связано с «бесовщиной», хотя имеет и глубокие самодостаточные причины. Когда-то Ставрогин, которого Кириллов почитал за учителя, проповедовал ему атеизм, поэтому традиционного бога этот герой не признает. Он считает, что человек может 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 своеволия — это убить себя самому». В этой сюжетной ситуации отчетлив мифологический фон: в образе Кирилова парадоксально проявляются черты одновременно жреца и первой искупительной жертвы во имя перерождения человека в Человекобога: «Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу». Преодолевая животный страх, Кириллов стреляется. Демонстрирует ли он тем самым силу человеческого духа? С точки зрения христианской нравственности — нет, ибо человек не вправе распоряжаться Промыслом Бога. Кроме того Кириллов, беря в предсмертной записке на себя грехи Верховенского и его «пятерки», объективно помогает «бесам».

Другое самоубийство — самоубийство Ставрогина, не вынесшего собственного сатанизма, — закономерный итог духовного и практического нигилизма. К нигилистам Достоевский приравнивает не только экстремистов 70-х годов, но и либералов-западников, демократов-шестидесятников и даже их «отцов» из поколения сороковых (образы Степана Трофимовича Верховенского и писателя Кармазинова). Однако не менее, чем прошлому, роман оказался открытым будущему: именно его отличают катастрофические провидческие мотивы, оправдавшиеся в XX в. грозные социально-исторические прогнозы.

РОМАН «ПОДРОСТОК»

Идею плодотворной преемственности поколений русских людей Достоевский пытается выразить в романе «Подросток» (1875). Главный герой его Аркадий Долгорукий — плод «случайного семейства», однако он носит в себе лучшие задатки, обусловленные приобщением к традициям православного крестьянства и передовых дворян. Из дворовых крестьян его мать Софья и венчанный с нею Макар Иванович Долгорукий, странствующий по Руси «народный святой». Они и есть та самая почва, с которой должна, согласно идеалам писателя, слиться дворянская интеллигенция, представленная образом настоящего отца подростка Версилова. Аристократ Версилов относится к числу тех «скитальцев», что три десятилетия назад, ища истины, уверовали в «золотой век», но разочаровались в нем как в великом «заблуждении человечества». В образе этого героя несомненный отсвет личностей Герцена, Огарева, возможно, Белинского. Этот русский европеец, в отличие от героев «Бесов», написан Достоевским с явной симпатией. Он наделен лучшими человеческими качествами: честностью, благородством и достоинством. Неприкаянность и слабость Версилова проявляются в запутанных отношениях с двумя женщинами — благообразной, тихой Софьей и жизнерадостной, деятельной вдовой Ахмаковой, каждая из которых по-своему любима им.

Однако для Аркадия его отец долгое время остается загадкой. Приблизиться к нему, понять его, вернуть к матери — одна из двух сверхидей двадцатилетнего юноши. Вторая — не менее привлекательная в начале развития действия — стать российским Ротшильдом, обрести «миллион», но, как и в «Преступлении и наказании», не ради самих денег, а во имя тайно лелеемой власти над людьми (очевидна образная перекличка с пушкинским «Скупым рыцарем»). Что одержит верх в сознании подростка: идея «золотого века», ротшильдовская мечта или христианские заповеди? Приобретение подлинных ценностей в жизненных перипетиях, в сложном процессе взросления — основное содержание романа. Если при этом учесть ощутимые традиции Руссо, посвятившего свои книги теме воспитания человека, то жанровую разновидность «Подростка» следует определить как роман-воспитание.

«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»

В 1873 г. Достоевский осуществляет еще одно творческое начинание: издает «Дневник писателя», который появлялся в печати с некоторыми перерывами до 1881 г. По существу, он стал журналом одного автора. Здесь печатались небольшие по объему (сравнительно с романами), но признанные шедеврами произведения: «Мальчик у Христа на елке», «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека». В «Дневнике писателя» нашли выражение самые разные, порой противоречивые суждения, но общий пафос книги следует назвать истинно демократическим: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а самим оставаться во мраке».

Важной вехой духовной биографии Достоевского стала поездка в Оптину пустынь — козельский монастырь, центр русского «старчества». Примечательно, что вместе с писателем Оптину пустынь посетил видный русский философ Вл.С. Соловьев.

РОМАН «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Это произведение — итог творчества писателя (1879—1880). В романе с самого начала ощущается житийная ориентация повествования. Это касается сюжетных линий, связанных со старцем Зосимой, семьей Карамазовых: Алешей, Митей и даже Федором Павловичем и Иваном[1]. Сама манера и принципы изложения событий также ориентированны на древнерусскую традицию: установка на безыскусную беспристрастность, назидательные пассажи, включение религиозно-философских рассуждений и моралистических сентенций и т. д. Вновь, как и в «Бесах», повествователь-хроникер выступает как летописец и агиограф.

В центре писательского внимания — события, развернувшиеся в городке с говорящим именем Скотопригоньевск, где очевидней (по сравнению со столицей) противоречия, раздирающие русскую натуру, да и сам национальный дух. Семья

---

[1] *Пономарева Г.Б.* Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский: материалы и исследования. Л., 1991. Вып. 9. С. 144—165.

Карамазовых, вариант «случайного семейства», становится художественной моделью общероссийских антиномий. Это, с одной стороны, разрушение патриархальных начал, утрата православных основ жизни, духовный нигилизм и имморализм, с другой, — христианское подвижничество, центростремительные духовные силы, обуславливающие прочность кровного и религиозного братства, наконец — соборность.

Каждый из Карамазовых воплощает, по Достоевскому, наиболее важные нравственно-психологические типы русских людей и всего человечества. В психологическом аспекте изображения личности герои реализуют эстетическую установку Достоевского на гиперболизацию страстей и страданий.

Глава семейства — провинциальный дворянин Федор Павлович Карамазов — «насекомое», дошедшее в необузданном сладострастье до края. Позерское юродство сочетается в нем с неприкрытым цинизмом. Все метафизические вопросы для него решены, и сводится это решение к равнодушному отрицанию смысла жизни, к такому же равнодушному принятию смерти, как абсолютного небытия: «По-моему, заснул и не проснулся, и нет ничего, поминайте меня, коли хотите, а не хотите, так и черт вас дери. Вот моя философия». С образом Федора Павловича связана важнейшая черта сюжетосложения поздних романов и «Братьев Карамазовых», в частности, — авантюрность. Очевидны такие типовые фабульные ситуации, как череда «приключений» в прошлом, роковое любовное столкновение, таинственное убийство.

Каждый из четырех братьев воплощает собою и проверяет свою «правду». Все вместе они, словно зеркала, отражают друг друга, в чем-то повторяют, в чем-то противостоят друг другу. Полюсами этого противостояния являются лакей Смердяков — сын Карамазова от безумной Лизаветы Смердящей, ненавидящий не только отца, братьев, но и Россию вообще (он — крайний вариант «подпольного человека»), — и младший из братьев Алеша Карамазов.

Алеша — тип праведника в миру. На его счету больше добрых слов, чем поступков, но автор задумывал целую серию романов, собираясь провести любимого героя через горнило идейных и жизненных испытаний.

Алешу со старшим братом Дмитрием объединяет природное жизнелюбие. Митя Карамазов представляет тип «русских безобразников». Человек темпераментный, необузданный

в желаниях, он не в силах обуздать свои дурные порывы. Не случайно его имя также несет «прозрачную» смысловую нагрузку: Деметра — греческая богиня земли, плодородия. И Дмитрий раздираем земными страстями, полон необузданных стихийных сил. (Заметим, что фамилия Карамазовы буквально означает «черная земля».) Он истово верует в бога, но в момент совершения безобразия христианские ценности теряют для него свою силу.

Во время судебного процесса Митя пришел к идее страдания, искупления, — и это еще одно объединяющее двух братьев начало. Невинно осужденный, он принимает приговор — каторгу! — со смирением. 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 следует 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.

Иван Карамазов — герой-идеолог. Глава «*Pro* и *contra*» — кульминация конфликта идей в романе. Иван в трактире (трактир — значимая в мире Достоевского точка художественного пространства) спорит с Алешей о «последних вопросах» бытия: экзистенциальные смыслы проверяются вселенскими масштабами, проблема свободы прямо смыкается с религиозной верой.

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, несовместимыми с принципами самого Учителя. Аргументы в чем-то повторяют доводы Раскольникова и Шигалева: люди, ничтожные по самой своей человеческой природе, не справляются со свободой. Они с радостью отдали свободу взамен хлеба, взамен узды. Свобода отнята у людей для их счастья. Инквизитор уверен в этом, ибо он по-своему заботится о человечестве, это человек идеи.

Христос исходит из совсем иного, высокого понимания человека. Он целует безжизненные уста воинственного старца, вероятно, видя в нем самую заблудшую овцу из своего стада.

Алеша чувствует бесчестность инквизитора, который использует имя Христа для достижения своих целей. Иван же, сопоставляя две точки зрения на человека, склоняется к одной — инквизиторской. Он не только не верит в людей, но отрицает и сам мир, богом созданный. В вековечном вопросе оправдания Бога, которая в философии и теологии определена понятием *теодицея*, он на стороне тех, кто бунтует против Творца.

Рассуждения Ивана таковы: если бог допускает страдания ни в чем не повинных, абсолютно безгрешных существ, значит или Бог несправедлив, неблагостен, или не всемогущ. И от установленной в мировом финале высшей гармонии он отказывается: «Не стоит она слезинки хотя бы одного только ... замученного ребенка». Но, «возвращая билет» в Царствие небесное, разочаровавшись в высшей справедливости, Иван делает роковое, алогичное по сути умозаключение: «Все позволено».

И вновь, как и в прежних романах писателя, не укорененная в нравственности и вере свобода мысли превращается в своеволие слова и поступка. Иван подает преступную идею — Смердяков ее осуществляет. Оба в равной степени отцеубийцы.

Давно подмечено, что отцеубийство в романе — это метафора цареубийства. Скрытый романный миф об Эдипе актуализировал политическую злободневность и пророческий импульс романа: через несколько месяцев после публикации был убит Александр II.

Иван и Смердяков ответственны перед собой, людьми и высшими силами, в которые, казалось бы, не верят. Но эти силы, почитаемые людьми как идея Бога или державные законы бытия, осуществляют воздаяние: кончает с собой Смердяков. Величайший грех, недопустимое своеволие с точки зрения ортодоксального христианства у Достоевского — свидетельство пробужденного сознания, парадоксальный знак как раз силы добра. Иван же сходит с ума, он обречен вести спор с Чертом, его «двойником», воплощением собственного демонического начала, «идеала содомского».

И все же интеллектуально-страстные порывы Ивана, желание прояснить философско-этические основы мироустройства символизируют неуспокоенность человеческого духа. Не случайно сквозная для всего творчества Достоевского религиозно-философская проблема теодицеи в художественном мире «Братьев Карамазовых» аллегорически замыкается на имени ветхозаветного Иова. Этот библейский персонаж по-разному оценивается в богословской и философской (экзистенциальной) традициях: как выразитель долготерпения и отчаянного вопрошания бога, Иван акцентирует «диспут» Иова с богом, его резкие вопросы, его дерзание.

По-иному размышляет об Иове старец Зосима. Бога он принимает не как внешнюю силу, а как внутреннее основание человека. Зосима, понимающий силу религиозных сомнений, — сознательный проповедник христианских принципов и идеологии самопожертвования, и еще — проповедник иночества в русском миру. Алеше, мыслившему уйти в монастырь, он завешает преобразовывать жизнь через себя, находясь в миру — в обычном человеческом общежитии.

По-разному определяют исследователи жанровую разновидность «Братьев Карамазовых»: роман-трагедия, идеологический, социально-философский роман. Но помимо иных жанровых определений к нему, как и к «Преступлению и наказанию», следует отнести термин полифонический роман, ибо слово автора здесь звучит в хоре равноправных голосов героев, у каждого из которых — свое «слово о мире», своя правда. Даже Смердякова автор наделяет оправдательным мотивом: ведь в убийстве Федора Павловича пусть не возмездие, но месть за поруганную и униженную мать, за позор своего собственного ложного, межеумочного существования сына-лакея.

Но весь строй голосов романа подводит читателя к выводу, что автор стремится усматривать подлинную правду о мире в позиции старца Зосимы, его ученика Алеши, «русских мальчиков» и всех тех героев романа, подлинных христиан, кто готов беззаветно служить добру и братской любви. Однако идейно-художественные устремления автора, будучи переведенными на язык религиозной этики, упрощают авторскую позицию, «канонические» формулировки не исчерпывают поставленных и до конца не решенных в романе проблем. Тем не менее, изучение религиозно-философского

подтекста, библейских и святоотеческих источников, а также мифологических, архетипических мотивов романа[1] позволяет углубить представление об идейно-эстетической природе «Братьев Карамазовых».

«ПУШКИНСКАЯ» РЕЧЬ ДОСТОЕВСКОГО

8 июня 1880 г. 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 (ныне Колонный зал Дома союзов) внимал магистральным идеям Достоевского.

С уважением говорил писатель о «русских скитальцах», желающих счастья «не только для себя, но и всеобщего». Указывал на колоссальное — национальное и мировое — значение творчества Пушкина, его способность «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 приготовил ... в самом крайнем духе моих ... убеждений», — говорил писатель, переживавший за полгода до смерти необычайный духовный взлет.

Основные понятия

Реализм, натуральная школа, эпистолярная жанровая форма, петербургский текст, петербургский миф, мечтатель, «маленький человек», «подпольный человек», герой-идеолог, «скитальцы», фантастика, психологизм, диалогичность, полифонизм, роман-трагедия, идеологический роман, символ, конклав, почвенничество.

---

[1] См., напр.: *Мелетинский Е.М.* Достоевский в свете исторической поэтики: Как сделаны «Братья Карамазовы». М., 1996.

Вопросы и задания

1. Как эволюционировал образ «маленького человека» в творчестве Ф.М. Достоевского по сравнению с творчеством А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя?

2. Проследите развитие типов «маленького человека», «подпольного человека», «слабого сердца» и «мечтателя» в творчестве Достоевского. Есть ли у Достоевского характеры, синтезирующие в себе черты разных типов? Есть ли в творчестве Достоевского «чистые» типы кроткой и роковой женщин или эта оппозиция — литературоведческий миф?

3. В чем специфика использования фантастики в раннем и зрелом творчестве Ф.М. Достоевского? Вспомните оценку фантастического колорита в повестях «Двойник» и «Хозяйка», данную В.Г. Белинским. Насколько адекватной была она?

4. Вспомните наиболее значимые отсылки Достоевского к библейскому тексту. Приведите примеры прямого цитирования Библии героями, библейских реминисценций и «скрытых» библейских мотивов в поэтике произведений Достоевского.

5. Назовите черты детективности, водевильности, анекдотичности и других «маргинальных» жанров, а также архаичных жанровых форм в структуре произведений Достоевского. Какими художественными, общекультурными традициями и собственными законами поэтики Достоевского они обусловлены?

6. Проследите за тем, как формируется в произведениях Достоевского поэтика конклава.

7. Чем обусловлен трагедийный элемент в поэтике романов Достоевского: межродовым синтезом, апокалиптическим характером мировоззрения писателя, иными внутри- и внелитературными причинами? При ответе следует учитывать широкий спектр мнений различных исследователей (Вяч. Иванов, З. Фрейд, М. Бахтин и др.).

8. Чем объясняется пристальный интерес к творчеству Ф.М. Достоевского философов серебряного века? Вспомните их наиболее крупные работы о Достоевском.

9. Приготовьте рефераты на темы: «Жанрово-стилевое своеобразие романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”»; «*Pro* и *contra*» в идейно-композиционной структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

10. Напишите исследования на темы: «Сон в поэтике Ф.М. Достоевского»; «Игровое сознание и поэтика игры в художественной миромодели романа Ф.М. Достоевского “Игрок”»; «Тип христианского праведника в творчестве Ф.М. Достоевского»; «Художественная теодицея Достоевского (“Преступление и наказание”, “Братья Карамазовы”)»; «Конструктивно-содержательные функции легенды о Великом инквизиторе в романе Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”».

Литература

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

«Бесы»: антология русской критики / Сост. Л.И. Сараскиной. М., 1996.

Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. В кн.: Бердяев Николай. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994.

Бердяев Н.А. Русская идея. В кн.: О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.

Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

Волгин И.Л. Последний год Достоевского: Исторические записи. М., 1991.

Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999.

Долинин А.С. Последние романы Достоевского. М.; Л., 1965.

Достоевский в русской критике. М., 1956.

Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство: Сб. статей. М., 1971.

Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1—16. Л., 1974—2001.

Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997.

Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985.

Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. В кн.: Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.

Исупов К.Г. Компетентное присутствие. В кн.: *Достоевский Ф.М.* Материалы и исследования. Т. 15. (Достоевский и серебряный век). М., 2000.

Кирпотин В. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970.

Курганов Е. Роман Достоевского «Идиот». Опыт прочтения. СПб., 2001.

Лосский Н.О. Личность в художественном творчестве Достоевского. В кн.: Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994.

Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. В кн.: Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.

Роман Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. статей отечественных и зарубежных ученых / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2001.

Скафтымов А. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского. В кн.: Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Слово Достоевского, 2000. Сб. статей. М., 2001.

Соловьев В.С. Русская идея. В кн.: Соловьев В.С. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1989.

Соловьев В.С. Три речи в память Достоевского. В кн.: *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Творчество Ф.М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991.

Туниманов В.А. Творчество Достоевского. 1854—1862. Л., 1980.

Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.

Чернышева Е.Г. Мотивы ветхозаветных преданий в ранних повестях Ф.М. Достоевского. В кн.: Страницы истории русской литературы. Сб. статей. К семидесятилетию В.И. Коровина. М., 2002.

Чернышева Е.Г. Неомифология сна: иенские романтики, А.А. Бестужев-Марлинский, Ф.М. Достоевский. В кн.: *Чернышева Е.Г.* Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20—40-х годов XIX века. М., 2000.

Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1964.

Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987.

ГЛАВА 14
ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1880—1890-х ГОДОВ

Два исторических события стоят у истоков литературной эпохи 1880—1890-х годов. Первое — открытие памятника А.С. Пушкину в Москве 6 июня 1880 г. и всенародные торжества, этой дате сопутствующие. Второе — убийство народовольцами 1 марта 1881 г. императора Александра II и правительственная реакция, за ним последовавшая.

С торжествами 1880 г. 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 г. многие современники) завершилась кровавым побоищем. Всем вдруг стало ясно, что до исполнения своего всемирного назначения, завещанного гением Пушкина, России еще далеко.

ОСНОВНЫЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ «БЕЗВРЕМЕНЬЯ»

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 правительственного 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, не рассуждающего уважения к «традиции», мнению «старших», «отцов», «начальников», «властей» 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 всякой самостоятельности мысли и принятия ответственных решений.

Кризис общественного сознания, переживаемый Россией в 1880-е годы, затронул и народническую идеологию. Ослабленное расколом и повальными 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 душу 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

ненужный 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.

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.

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 животрепещущие 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 мечтает 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, нужно сказать, 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 Пескаря» («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, художественные 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 тупика, 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 околонаучной 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 возрастают 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 подчеркнуто 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 «таинственных 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 отношений. Салтыков-Щедрин мечтал о романе, в котором бы художественно исследовалась не столько личная, сколько социальная психология современного человека, о романе, драма которого началась бы «поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п.». 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. Апокалипсические настроения редко, но властно вторгаются в лирику певца «тонких ощущений». Картины одиночества человека посреди мертвой, «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 образность сближает ее с художественным миром поэзии Ф. Тютчева.

ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ 1880—1890-х ГОДОВ

1880—1890-е годы характеризуются расцветом общественно-эстетических концепций. В это время угасает позднее народничество, и его знамя подхватывают сторонники революционных методов социальной борьбы П.Л. Лавров и П.Н. Ткачев, между которыми, однако, существует не только согласие, но и разногласие, приведшее к полемике.

К 1880-м годам П.Н. Ткачев завершает свою деятельность критика и публициста, продолжавшего традицию радикальной критики, мыслившей искусство средством пропаганды общественных идей. Как революционер-народник, Ткачев рассчитывал на революционный заговор, на политический переворот. Поэтому в литературе его привлекают образы решительных, смелых людей. Он резко критикует тип либерала, выведенный Тургеневым в романе «Новь».

П.Л. Лавров в 1880-е годы опубликовал статью «И.С. Тургенев и развитие русского общества». Он обратил внимание на образы народников в романе Тургенева «Новь», которые, по его словам, «представители иной, высшей нравственности...». Она «убивает всякий эгоизм, всякое личное вожделение..., делает их способными на все жертвы для класса несчастных и обездоленных, для достижения лучшего устройства общества». В то же время он находит верным изображение народничества у Тургенева как донкихотствующего.

В 1880—1890-е годы и на рубеже XIX и XX столетий появляются первые работы русских марксистов во главе с их идеологом **Г.В. Плехановым**. Марксистские взгляды на искусство декларированы Плехановым в таких трудах, как «Французская драматическая литература, живопись XVIII в.

с точки зрения социологии», «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь».

Плеханов заявил себя последователем Чернышевского и писал, что «литература есть продукт общественного строя». Однако Чернышевский для Плеханова — просветитель, теорию которого надо развить и обновить, используя, с одной стороны, работы Маркса, а с другой, — «Философию искусства» Ипполита Тэна. Так складывается знаменитая «пятичленка» Плеханова, согласно которой для правильного понимания происхождения и сущности искусства необходимо учитывать пять факторов: производительные силы и степень их развития; производственные отношения, определяемые степенью развития производительных сил; строй общества, выражающий данные отношения; мораль, нравы, «дух», присущие этому обществу; философия, религия, искусство, соответствующие духовному состоянию общества.

Плеханов избежал прямого соотнесения искусства с экономикой, но искусство для него остается таким же видом идеологии, как у Чернышевского. Понимая, что тем самым в критику искусства вносится публицистический элемент, Плеханов выдвигает тезис о единстве философского и публицистического в критике, что и в теории, и на практике приводит к тождеству обоих начал и их неразличимости: «Именно философская критика является в то же время критикой публицистической».

Споря с критиками идеалистической школы, к которым он относил и просветителей-радикалов, Плеханов писал, что они ставили перед собой две задачи: перевести идею произведения «с языка искусства на язык логики» и дать оценку художественных достоинств. Сам Плеханов видит цель критики в другом: «перевести идею данного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления». Второй акт критики совпадает со вторым актом критики идеалистической.

К чести Плеханова, надо сказать, что, хотя здание марксисткой эстетики не было достроено ни им, ни его последователями, он правильно поставил вопросы, которые еще ждали своего убедительного решения. Так, Плеханов считал, что литература несомненно связана с общественным движением и с общественным направлением, что искусство, отражая жизнь, отражает и борьбу классов. Однако основа эстетического наслаждения заключается не в том, что нам нравится, как художник верно угадал наше представление о жизни. Мы не должны требовать, чтобы художник изобразил жизнь такой, какой видим ее мы. Основа эстетического наслаждения неотделима от интереса, она не бескорыстна, как утверждал Кант, но этот интерес общечеловечен. Иначе говоря, искусство апеллирует не к классу и не к слою только, а ко всему человеческому сообществу, имея в виду общечеловеческий интерес. С этой точки зрения искусство утилитарно, но это не грубая утилитарность эгоиста или класса, а утилитарность

человека как общественного существа, как «общественного человека», преследующего пользу для всего человечества.

Отсюда следовало, что между эстетическим наслаждением, которое характеризуется бескорыстием и непосредственностью (если мы наслаждаемся корыстно, думая извлечь пользу, то мы теряем непосредственность и лишаемся эстетического чувства и наслаждения), существует противоречие: утилитарная точка зрения не совпадает с эстетической. Это выражается и в том, что красота познается созерцательной способностью, а польза — рассудком. Задача критики состоит в том, чтобы «снять» противоречие. Это достигается на практике каждым критиком в отдельности, но теоретически проблема, сформулированная Плехановым, не была им решена. И все же Плеханов, отчасти повторив, дал несколько «законов художественности», которые критика, приступая к оценке художественных явлений, должна учитывать: «Поэт должен **показывать, а не доказывать», «правдивость и естественность», «конкретность идеи», «соответствие идеи форме и формы идее», цельность произведения, соответствие единства формы единству мысли**.

В другом, противоположном марксизму и далеком от него лагере, также не было застоя. Здесь тоже возникали новые эстетические идеи отчасти на основе славянофильства и «почвенничества», отчасти на основе нравственного имморализма, презрения к демократическому стаду и яростной защиты аристократических идеалов.

Пожалуй, одним из наиболее оригинальных мыслителей был **К.Н. Леонтьев**. С точки зрения Леонтьева, Россия — не независимое культурное целое, а воспитанница и наследница Византии. Главное для России — остановить процесс разложения и гниения, идущий с Запада. В политическом плане взгляды мыслителя могут быть сведены к пяти пунктам: государство должно быть многоцветным, сложным, сильным, основанным на классовых привилегиях, меняться с осторожностью и быть жестким до жестокости; церковь должна быть более независимой, чем в его время, более авторитетной, смелой и оказывать на государство смягчающее влияние; жизнь должна быть многообразной и поэтичной, национальной и противопоставленной Западу; законы должны быть строже, а люди добрее; наука должна развиваться в духе глубокого презрения к своей пользе.

Леонтьев не был религиозным человеком, и его побуждения не были религиозными. Прелесть и красота мира для него — в конечности и несовершенстве. Православие он полюбил за то, что оно подчеркивало несовершенство земной жизни. Он не желал, чтобы мир стал лучше и не верил ни в прогресс, ни в возможность его остановить, ни в реализацию своих собственных идеалов[1]. Особенную ненависть Леонтьева вызывал средний европеец, безбожный и прозаический («Средний европеец как идеал

---

[1] См.: *Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 513—522.

и орудие всемирного разрушения»). Этому европейцу писатель противопоставил консервативного, набожного, послушного русского мужика, который всегда останется на низком уровне развития, но зато никогда не превратится в «ужасного всечеловека».

Литературно-эстетические позиции Леонтьева определяются мыслью о том, что большое искусство содержится только в «положительных» религиях. Поначалу такой религией являлось византийское православие. Искусство Леонтьев ставил ниже жизни, но особенно ценил его за то, что оно отражает разнообразную, богатую и многоцветную жизнь. Эта любовь к жизни сделала Леонтьева проницательным критиком. Наиболее близкими ему писателями были Тютчев, Лев Толстой и Достоевский. Особенно примечательна статья о прозе Л. Толстого «Анализ, стиль и веяние. О романах графа Л.Н. Толстого», где критик принимает философию писателя, но порицает его стиль, тогда как не принимает «Новое христианство» и принимает стиль народных рассказов за отказ Л. Толстого от слишком подробной манеры европейских реалистов. Взволнованность и страстность, с какими выговорены речи Леонтьева и его убеждения, позволили Н.А. Бердяеву назвать знаменитого публициста и критика «философом реакционной романтики».

В русской общественно-литературной жизни все более, по сравнению с предыдущими периодами, усиливалось влияние религиозных исканий. На почве религии, ортодоксальной и менее ортодоксальной, философы-теологи и мыслители создавали оригинальные эстетические концепции. Одним из самых глубоких философов, обративших внимание на литературу и выступивших на ниве литературной критики, был В.С. Соловьев.

В.С. Соловьев первым отделил мистическое и православное христианство от славянофильства, от мистического национализма. По словам Д.С. Мирского, православие Соловьева явно клонилось в сторону Рима как символа христианского единства, а в политике он был либералом-западником[1]. Соловьев противопоставил концепциям «самобытности» идею «национального самоотречения», «богочеловеческого единства», соединяя вселенское христианство с патриотизмом и видя высший идеал в самоотреченной святой Руси. Цель России, утверждает Соловьев, не государственность и не светское просвещение, а прямое и всеобъемлющее служение христианству. С этой точки зрения Соловьев отрицает и славянофилов, и народников, и утопических социалистов, и марксистов. Не щадит он и западных мыслителей, не принимая «демонически адской» философии Шопенгауэра и идеи сверхчеловека Ницше.

«Смысл вселенной, — убеждает Соловьев, — торжество вечной жизни», содержанием которой является «внутреннее единство всего, или любовь, ее форма — красота, ее условие — свобода». Противоречие между

---

[1] *Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 543.

жизнью и смертью снимается «Божьим всеединством». Бог, по Соловьеву, — обладатель «полного совершенства». К такому совершенству тяготеет природа, а человек «достигает» его для себя и других. В этой связи Соловьев отстаивает идею свободы и самостоятельности каждой человеческой индивидуальности.

Поскольку красота есть форма всеединства, то Соловьев живо интересуется эстетическими проблемами и искусством. Теории искусства он посвящает в 1890-е годы статьи «Первый шаг к положительной эстетике» и «Буддийское настроение в поэзии». Подлинное искусство для Соловьева — это религиозное искусство. Акт творчества рассматривается философом как «вдохновение», особое состояние художника, который чувствует «возрождение в себе божества». Согласно Соловьеву, в России сложились три группы поэтов: к первой (чистое художество) он относит Пушкина и выделяет в ней единство мысли и творчества; ко второй (рефлексия в форме отрицательного отношения к общественной жизни является постоянным свойством поэтического мышления, разрушающего его цельность) — Баратынского и Лермонтова; к третьей (поэты «гармонической мысли», сознательно примирявшие ум и творчество) — Тютчева и А.К. Толстого.

Литературная критика в представлении Соловьева — категория философская, задача которой произносить оценки деятельности творческого духа «по существу», «как прекрасного предмета, представляющего в тех или иных конкретных формах правду жизни, или смысл мира». Иначе говоря, если перед нами прекрасное произведение, то в нем так или иначе проступает божественный замысел Творца, который и есть подлинная правда жизни. Критика проникает в область художественного произведения, непосредственно связанную с объективными основами, с идейным содержанием, с элементами истины, выступающими частью «всемирного смысла». Но вне поля ее зрения оказывается психика художника, индивидуальное своеобразие творческого акта, остающееся «неизреченным» и «несказанным». Эти процессы, в отличие от «смысла», нельзя выразить в словах и понятиях. Критик в лучшем случае может лишь указать, что в данном произведении индивидуальность проступает острее и яснее, чем в других.

С этих позиций Соловьев анализирует творчество Пушкина, посвящая поэту несколько статей («Судьба Пушкина», «Особое чествование Пушкина», «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина»). С точки зрения Соловьева, Пушкин не смог установить равновесия между божеством и сознанием своей высокой избранности. Он допустил над собой власть самолюбия и сомнения и потому не смог подняться над светом в положительном христианском смысле.

Общий смысл поэзии Пушкина заключен, по мнению Соловьева, не столько в деятельности ума, сколько в деятельности души, в ее состоянии, устремлении вдаль и ввысь, от природы к жизни человеческой. В этом

отличие Пушкина от Тютчева, своеобразие которого в «поэтической мысли», и от Фета, специфичность которого заключена в «лирической живописи». Поэзия Пушкина, утверждает Соловьев, выражает жизнь в ее многоцветии и потому сама «разноцветна». Свою цель, пользу и смысл поэзия Пушкина видит исключительно в красоте. Но чистая красота поэзии Пушкина, убежден Соловьев, есть форма добра и истины.

Более сложным и даже скорее отрицательным было отношение Соловьева к Лермонтову. Критика насторожила «страшная сила личного чувства», лежащая в основе творчества поэта, и отсутствие «смирения». Между тем гениальность, писал Соловьев, «обязывает к смирению». Стало быть, он усмотрел в поэзии Лермонтова противоречие между природной гениальностью и низким уровнем нравственного чувства и развития.

Наиболее почитаемыми поэтами для Соловьева были Фет и Тютчев. Высоко ценя Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, Соловьев связывал новое религиозное искусство с именем Достоевского, изображавшего не устоявшийся быт, а брожение различных общественных сил, в котором предугадывалась высшая, далекая цель всего движения. Опираясь именно на Достоевского, Соловьев строил свою концепцию «всеединства», синтеза Бога, человека и природы в Богочеловеке. В этом образе-идее примиряются и спор внутри человека, и спор между людьми.

К религиозно-идеалистическим мыслителям и критикам нужно отнести и **В.В. Розанова**, знаменитого русского эссеиста и парадоксалиста. Из поэтов Розанову (затем он изменил свою точку зрения) ближе всего Пушкин, художник чистый и светлый, но основное внимание он уделяет Достоевскому. Из критиков он предпочитает А.А. Григорьева. Нерв взглядов Розанова заключается в проблеме «народ — интеллигенция». Розанов решительно настаивает на том, что не народ должен учиться у интеллигенции и не интеллигенция должна учить народ, а напротив, — интеллигенции надлежит учиться у народа, а народу — учить интеллигенцию. Учиться же надо религиозности. Религиозность для Розанова — это прежде всего Ветхий Завет как более жизненное христианское вероисповедание, связанное с земными вопросами семьи и брака, которыми пренебрегают нынешние отцы церкви, находящиеся в плену аскетической религии.

Что касается критики, то Розанов первым проник в глубины психологии Достоевского и первый отметил болезненное стремление Достоевского к абсолютной свободе, в том числе к свободе не желать счастья. Розанов также первым отверг представление о Гоголе как о реалисте и обосновал мысль, согласно которой русская литература после Гоголя стала отрицательной реакцией на его творчество, а не продолжением этого творчества.

Много общего с Розановым у **Л.И. Шестова (Шварцмана)**, тоже имморалиста, тоже иррационалиста, тоже религиозного философа. Ему принадлежат книги «Добро и зло в учении Льва Толстого», «Достоевский

и Ницше. Философия трагедии». Шестов с первых своих выступлений в печати отверг тенденциозность в искусстве, всякое, в том числе и религиозное, проповедничество. Ему не по душе и системность, и утилитарность. Искусство, с его точки зрения, неподвластно регламентации и «нормировке». Рассматривая творчество Достоевского, Шестов высказывает следующую мысль: творчество Достоевского — его личная трагедия; действительность опрокинула его веру в добро, вследствие чего писатель стал равнодушен к страданиям человечества и сосредоточился на собственных страданиях, замкнувшись в них; это привело к тому, что он сознательно, кощунственно попирал в своем творчестве святые некогда для него идеалы 1860-х годов. Исключением из ряда лицемерных романов, представляющих собой «симуляцию» идеалов и веры, Шестов считал «Записки из подполья», называя образ подпольного человека настоящей художественной ценностью, оставленной нам великим писателем. «Заветная» же цель Достоевского, тщательно скрываемая, такая же, как у его героев, — жажда власти. С этих позиций Достоевский — предшественник Ницше, его «брат», «близнец». Однако пережитая Достоевским (и Ницше) личная трагедия отчаяния — благодеяние, потому что через страдание познается истина, недоступная «обыденному сознанию».

Парадоксальные (и несправедливые большей частью) суждения Шестова — реакция на засилие литературных штампов в критике, на банальность мыслей и выражений. Этим же объясняется и причина отказа от всякого системного подхода к литературе, в результате чего критика Шестова, чуждая догматике, получила известность в качестве адогматической.

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕАЛОВ СИМВОЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ 1880—1890-х ГОДОВ. 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 в. 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.

Философско-религиозные идеи в 1880—1890-е годы все чаще становятся основой литературной критики. Такую эстетику разрабатывал журнал «Северный вестник». На рубеже 1880—1890-х годов его ведущим критиком был Аким Львович Волынский (Флексер). Окружающим он внушал особенное уважение своей энциклопедической образованностью, беспощадным умом, аскетическим образом жизни.

В 1893—1896-х годах А.Л. Волынский написал цикл статей, собранных в книгу «Русские критики. Литературные очерки». «Только в идеализме, — утверждает он, — даны верные вечные основы для всякой общественной самодеятельности». Религиозно-философский идеализм становится теоретической базой литературной критики, совершенно самостоятельной «ветви философии», независимой ни от социальных, ни от исторических обстоятельств. Сущность «критического идеализма», как назвал Волынский свою систему, состоит в познании и истолковании произведений искусства. Эти акты должны неумолимо привести к христианскому идеалу. Отсюда проистекает неудовлетворенность Волынского всей предшествующей, особенно радикальной критикой. С точки зрения Волынского, искусство не есть воспроизведение действительности или ее отражение, а представляет собой воплощение общей идеи в конкретной форме.

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 нащупывали в своих критических статьях и в художественной практике формулу «нового искусства». Честь впервые огласить ее история оказала Д.С. Мережковскому. В лекции «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» (1892) Д.С. Мережковский, отказавшись от социальных критериев, поставил вопрос о символе как ведущем и перспективном литературном принципе. В том же трактате молодой талантливый публицист назвал «три кита», на которых будет зиждиться здание символического искусства, — это «символы», «мистическое содержание» и «расширение художественной впечатлительности».

Формула эта имела далеко идущие последствия. Дверь в Серебряный век для отечественной словесности оказалась открытой. Новая культурная эпоха властно вступала в свои права.

Основные понятия

Народничество, теория «малых дел», толстовство, притчеобразность, общественный роман, социологическая критика, религиозно-философская критика, «критический идеализм».

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные тенденции развития общественной идеологии 1880—1890-х годов.
2. Какие изменения и почему претерпевает в 1880-е годы творчество писателей-классиков и поэтов «чистого искусства»?
3. Перечислите пять основных принципов социологической критики Г.В. Плеханова. В чем они наследуют эстетике Н.Г. Чернышевского и народников, а в чем полемизируют с ними?
4. Особенности эстетического идеала К.Н. Леонтьева. Почему Н.А. Бердяев назвал критика «философом реакционной романтики»?
5. Выделите основные положения религиозно-философской эстетики Вл.С. Соловьева и В.В. Розанова. В чем вы видите сходство и отличие между ними?
6. Охарактеризуйте роль журнала «Северный вестник» и его ведущего критика А.Л. Волынского в становлении эстетики раннего русского символизма.

Литература

Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973.

Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.

Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. Т. 2. М., 1989.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972.

ГЛАВА 15
ПОЭЗИЯ 1880—1890-х ГОДОВ

Пожалуй, трудно найти в истории русской поэзии период более противоречивый и более забытый, и, как следствие, менее всего изученный, чем поэтическое двадцатилетие 1880—1890-х годов. Недаром чаще всего его называют поэтическим «безвременьем». В самом деле, в восьмидесятые годы не появляется крупных поэтических имен. Наиболее яркие представители этого периода — С.Я. Надсон, К.К. Случевский, К.М. Фофанов, А.Н. Апухтин, С.А. Андреевский, А.А. Голенищев-Кутузов, М.А. Лохвицкая — в иерархии литературных репутаций давно носят почетное звание «русские второстепенные поэты». Вместе с тем, было бы серьезной ошибкой придавать этим характеристикам негативный смысл. «Безвременье» не означает поэтического вакуума, поэтического бесплодия. «Второстепенные» — не значит «второсортные». Ведь за этим поэтическим периодом непосредственно последовал подлинный расцвет русской поэтической школы 1900-х годов с ее всем теперь известной плеядой блестящих талантов, гениальных имен... Уже по логике литературного процесса творчество поэтов 1880—1890-х годов должно было так или иначе подготовить поэтический ренессанс начала XX в., его основные эстетические и философские идеи, соответствующие им стилевые формы. Другое дело, что участь «пионеров», зачинателей мощного поэтического движения, уже по определению всегда неблагодарна. Их первые, подчас робкие и несовершенные идейно-художественные эксперименты впоследствии были заслонены мощным взлетом поэтического мастерства и глубиной художественного постижения мира в творчестве их последователей и наследников.

ЯВЛЕНИЯ «ПЕРЕХОДНОСТИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ И СТИЛЕ ПОЭЗИИ 1880—1890-х ГОДОВ

Промежуточность, «переходность» литературной ситуации — признаки, которые уже по определению обречены быть не в ладу с культурной памятью поколений. Постепенно становилась историей «золотая», как принято ее теперь называть, поэтическая эпоха, представленная блестящей плеядой поэтов-

классиков — от Жуковского, Лермонтова и Пушкина до Некрасова, А.К. Толстого и Фета. А вместе с нею уходили в прошлое колоссальный потенциал накопленных культурных ценностей, поистине неисчерпаемый репертуар поэтических тем и мотивов, широчайший диапазон жанровых и стилевых исканий, впечатляющее разнообразие поэтических интонаций, отраженное во всем богатстве стихотворных размеров, рифм и строфики. На смену этой уходящей поэтической цивилизации шла новая, которую впоследствии единомышленник Н. Гумилева по «Цеху поэтов» Н.А. Оцуп назовет «Серебряным веком» русской культуры — и поэты-восьмидесятники смутно чуяли ее приближение. Они остро переживали образовавшийся вокруг них художественный вакуум идей и форм, сам драматизм смены поэтических эпох, доставшуюся им в удел миссию быть носителями «перелома» художественного сознания (от классики к модернизму). Доказательством тому служит сходная система поэтических символов, которыми они пытались выразить саму духовную атмосферу «безвременья». Например, в творчестве Фофанова это образ «засохших листьев», которые неожиданно оживают, как воскресшие мертвецы, напитавшись заемным восторгом чуждой им весны («Засохшие листья», 1896). В лирике Апухтина это астры, «поздние гости отцветшего лета», цветы, распустившиеся в преддверии осенней, тронутой первым стеклянным холодом природы («Астрам», 1860-е гг.). 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.
(«Цветок, сотворенный Мефистофелем»)

В совокупности все эти пейзажные символы складываются в обобщенный, емкий по смыслу художественный прообраз жизни в царстве смерти:

Отживший мир в безмолвии погас,
А будущий не вызван из пучины, —
Меж двух ночей мы царствуем одни,
Мы, в полосе движения и света <...>.

Так писал С.А. Андреевский в стихотворении «Пигмей» (1882).

В силу «переходного» характера своего творчества поэты 1880—1890-х годов, естественно, не могли создать какой-то завершенной стилевой системы. Весьма неоднородно содержание их поэзии. Трудно распределить их и по таким привычным для второй половины XIX в. противоборствующим лагерям, как «гражданская» и «чистая» поэзия. Поэтам-восьмидесятникам «великий спор» между этими двумя течениями, в котором волей или неволей должен был самоопределиться любой крупный писатель 1850—1870-х годов, представляется уже неактуальным. «Старинный спор» — так знаменательно переименует его в заглавии своей известной статьи (1884) будущий поэт-символист Николай Минский. Отсутствие четкой поляризации литературных сил, размытость мировоззренческих и эстетических установок — характерная черта литературного процесса конца XIX в. Поэты 1880—1890-х годов не объединялись в школы, не выпускали манифестов, вообще не были склонны к метаописаниям, что свойственно любой переходной эпохе, когда происходит накопление эстетических ценностей.

И все же незавершенный, открытый характер художественных исканий «детей ночи» (так назвал в одноименном стихотворении поколение восьмидесятников Д.С. Мережковский) не дает оснований отказывать этому периоду в определенной целостности. При всей своей противоречивости и неоднородности поэтическое движение указанных десятилетий не представляет собой какое-то аморфное художественное образование. Конечно, оно вряд ли может быть подведено под привычные категории «направления», «течения» или «школы». Но его можно характеризовать как художественное явление, обладающее рядом общих тенденций и закономерностей. В историко-литературной науке были попытки дать ему определенные терминологические характеристики — «декаданс», «пресимволизм», «неоромантизм». Пожалуй, наибольшего доверия заслуживает попытка З.Г. Минц описать литературный процесс конца XIX в., предшествующий эпохе модернизма, именно термином «неоромантизм». Типологические признаки этого явления: 1) отказ от установки на полное бытовое правдоподобие, повышение меры художественной условности текста, интерес к фольклору и литературной легенде; 2) поиски универсальной картины мира, основанной на глобальных антиномиях бытия (цель и бесцельность существования, жизнь и смерть, Я и мир и т. п.); 3) тяготение стиля, с одной стороны,

к повышенной эмоциональности, экспрессивности (по мнению Брюсова, «в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль является в своих крайних выводах») и, с другой стороны, стремление к «прозаичности», к натуралистичной «мелочности» описания[1]. Очень часто две эти разнонаправленные тенденции сосуществовали в стиле одного поэта, создавая эффект диссонанса, открытого столкновения контрастов, подчеркнутого стилевого сбоя. Поэтическое «косноязычие» могло в отдельных случаях служить показателем кризиса художественного мышления, а в других (например, в стиле К. Случевского) — придавать тексту неповторимое художественное своеобразие.

Описанные закономерности по-разному преломились в поэзии авторов 1880—1890-х годов, которых условно можно разделить на три большие группы: 1) С.Я. Надсон и «скорбные поэты»; 2) поэты «эстетской» направленности (Андреевский, Апухтин, Фофанов, Лохвицкая, Случевский и др.); 3) поэты предмодернистской ориентации (Вл. Соловьев, Д. Мережковский, Н. Минский). Разумеется, границы между этими группами подвижные и легко переходимые.

С.Я. НАДСОН И «СКОРБНЫЕ ПОЭТЫ» 1880-х ГОДОВ

К началу 1880-х годов, особенно после известных событий 1 марта 1881 г. (убийство Александра II) в общественном сознании явственно обозначилось банкротство народнической идеологии. Историческому эгоцентризму героев-одиночек, героев-«титанов» в качестве идеологической альтернативы была противопоставлена «теория малых дел». Эта теория, родившаяся в кругах русской интеллигенции умеренно-либерального толка, в известной мере представляла собой ревизию народнической идеологии первой половины 1870-х годов. Она ориентировала общественное сознание на эволюционный, без рывков и потрясений, ход исторического прогресса. Герою «без страха и упрека», гордо возвышавшемуся над «толпой»,

---

[1] *Минц З.Г.* «Новые романтики» (к проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сб. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 149.

единоличному творцу истории либеральная идеология 1880-х годов противопоставила идеал обыкновенного работника на ниве народного просвещения, не пророка, а друга и сочувственника всех «униженных и оскорбленных», идущего в народ не поучать и призывать, а разделить с ним его повседневные заботы и радости, вести без крика и позы благотворительную и просветительскую работу в земствах, воскресных школах, больницах.

Революционера-шестидесятника и революционера-народника, убежденных в силе и свободе человеческого разума и готовых повести за собой всех колеблющихся и сомневающихся, а если надо, то и с радостью умереть за «дело общее», сменил новый тип гражданского деятеля. Это был герой, разочаровавшийся в социально-утопических идеях своих предшественников, сознание которого отравлено рефлексией, тягостным разладом между порывами гражданского чувства и трезвым пониманием исторических возможностей времени. Это был герой, терзаемый колебаниями и сомнениями, страдающий от собственной нерешительности и сознания своего сходства с такими же, как и он, малодушными «пигмеями». Он уже осознает себя плоть от плоти стихийной «толпы», не столько ее руководителем и организатором, сколько безликим рупором ее настроений и общей растерянности.

Такие мотивы стали господствовать в «гражданской поэзии» 1880-х годов. Их ярчайшим и наиболее талантливым выразителем стал **С.Я. Надсон** (1862—1887), а за авторами, разделявшими эти настроения, закрепилось выражение «скорбные поэты» (Д.Л. Михаловский, А.Л. Боровиковский, А.Н. Барыкова, А.Н. Яхонтов, О.Н. Чюмина, С.А. Сафонов и др.). В своем крайнем выражении настроения «скорбных поэтов» выливались в формы безнадежного пессимизма и скептицизма. В стихотворении «Шаг за шагом» (1879) Михаловский изображает исторический прогресс как череду бесконечных и пока ничем не оправдавших себя жертв. В очень отдаленной перспективе мерещатся лишь «два или три спелых колоса» — жалкое утешение тем, чей голос «в темном мире забвенья умрет». Яхонтов в образе мученика за «все человечество» легендарного Тантала (из одноименного стихотворения 1881 г.) тоже подчеркнул мысль о бесперспективности веры народников в искупительную силу страданий и жертв. Ведь несмотря на все героические муки «танталов», «зло, как бурная река, //

Кипя, из берегов выходит». Венчающий стихотворение вопрос: «Когда ж и где ему предел?» — остается криком вопиющего в пустыне. В стихотворении «Грядущее» (1884) герой Надсона уже прямо соотносит «жертвы и страдания» «борцов» с обессмысливающей все усилия смертной природой человека и мироздания. Социальная проблематика переводится в плоскость «вечных проблем»:

Для чего и жертвы и страданья?
Для чего так поздно понял я,
Что в борьбе и смуте мирозданья
Цель одна — покой небытия?

Образ «блаженной страны» в этом стихотворении странно совмещает в себе, с одной стороны, черты христианско-социалистической утопии, а с другой — ее пародийного двойника, напоминающего «сонный покой» гончаровской Обломовки.

Отсутствие исторической перспективы, естественно, порождало и отсутствие устойчивых идеалов, крайнюю шаткость и непоследовательность мировоззрения. Все это не могло не сказаться и на образе лирического героя, и на стиле «скорбной поэзии».

Значение программной установки приобретает абсолютизация лирического порыва, значительное повышение удельного веса в процессах стилеобразования эмоционализмов и поэтики антитез. В ситуации, когда истина никому не известна и не понятна, «скорбные поэты» стали утверждать самоценность лирического порыва, его безусловную истинность — независимо от соответствия или несоответствия правде объективной реальности:

О, мне не истина в речах твоих нужна,
Огонь мне нужен в них, горячка исступленья,
Призыв фанатика, безумная волна
Больного, дерзкого, слепого вдохновенья! —

взывал к современному Пророку лирический герой Надсона («Приди, — я жду тебя... Чему б ты ни учил...», 1883). Отсюда стремление «упиться» самим вдохновеньем, найти в самой лирической эмоции забвенье от безысходности и скуки «безвременья». Вот почему такое значение приобретает в поэзии этого «пророка гимназических вечеров» (так окрестит впоследствии

Надсона О. Мандельштам) тяга к напористому, эмоциональному синтаксису, к гиперболическим образам, к максималистским выводам и обобщениям, а также к афористичности поэтического высказывания. Вся образная ткань стиха нередко выдержана в «превосходнейшей» степени. Если «мгла», то обязательно «непроглядная»; «заботы и грезы о тепле и довольстве», разумеется, «бесконечно постылы», ну, а если наперекор всему «хочется счастья», то опять-таки — «безумно, мучительно». Если лирический герой жаждет дела, то «нечеловечески величественного», если страданий — то «нечеловечески тяжелых». Его сердце «то к смерти манит, то к любви и свободе». Он только что «был герой, гордящийся собою», «теперь» — он «бледный трус, подавленный стыдом», а жизнь для него — «то вся она — печаль, то вся она — приманка, то все в ней — блеск и свет, то все — позор и тьма...» и т. д. и т. п. Данные примеры, наудачу взятые из разных стихотворений, убеждают в том, что поэтика Надсона — это поэтика предельных состояний человеческого духа, резко контрастных «перескоков» чувства. Лирический сюжет подчас оказывается насквозь «прошит» такими «бросками» из одного положения в диаметрально противоположное. Положения равновесия лирическая эмоция Надсона не знает. «Зачины» и «концовки» в рамках одного и того же стихотворения нередко отрицают сами себя. Бывает и так, что начало следующего стихотворения полемично по отношению к концовке предыдущего. «Я вчера еще рад был отречься от счастья... Я презреньем клеймил этих сытых людей...», — вспоминает лирический герой себя «вчерашнего». А «сегодня» в его окно заглянула «весна золотая», и всего лишь один «милый взгляд, мимолетного полный участья», произвел в его душе переворот: и уже «безумно, мучительно хочется счастья, // Женской ласки, и слез, и любви без конца!» Так заканчивается одно стихотворение. «Я долго счастья ждал...» — так начинается другое. Но когда это счастье пришло, лирическому герою тут же становится «жаль умчавшихся страданий», и «голос совести» твердит его душе совсем обратное: «Есть дни, когда так пошл венок любви и счастья // И так прекрасен терн страданий за людей!» А дальше так и хочется вновь продолжить: «Я вчера еще рад был отречься от счастья...» и т. д.

Подобные колебания лирической эмоции, между жаждой счастья и аскезой, разумом и верой, несомненно, отражают чисто юношеский, несколько наивный в своей искренности максимализм характера лирического героя Надсона. Но, конечно,

одними автобиографическими мотивами, искренней исповедальностью не определяется значение этой лирики. В них — трудно определяемые, но ясно ощутимые токи далекого времени — времени героев Чехова и Гаршина, Короленко и молодого Горького. Г. Бялый совершенно справедливо указывает на сходство умонастроений лирического героя Надсона с поздненароднической этикой гражданского подвига[1], какую исповедовал, например, тургеневский Нежданов из романа «Новь»: «Нужно верить в то, что говоришь, а говори как хочешь! Мне раз пришлось слышать нечто вроде проповеди одного раскольничьего пророка. Черт знает, что он молол... Зато глаза горят, голос глухой и твердый, кулаки сжаты — и весь он как железо. Слушатели не понимают — и благоговеют! И идут за ним».

Это сознание «человека толпы», господствующее в культурной атмосфере «безвременья», чрезвычайно характерно для лирического героя Надсона. Переведенное в плоскость эстетического идеала, подобное сознание означало признание самодостаточности лирического порыва, его принципиальный и сознательный отрыв от содержания лирической эмоции, примат эстетического над этическим началом — в конечном счете смыкание «гражданской поэзии» с эстетизмом. Недаром «гражданские мотивы» лирики Надсона сочетаются с мотивами «чистого искусства» («Кругом легли ночные тени...», 1878; «Ночью», 1878; «Грезы», 1882—1883; «Цветы», 1883; и мн. др.). Надсон любит так называемые «украшательные» эпитеты, подчас весьма вычурную образность («даль, сияньем залитая», «жемчужная белизна» ландышей, «розы искрились, как яркие рубины», «мир цветет бессмертною весною; // Глубь небес горит бессмертным днем», «утопай в блаженном наслажденьи» и т. п.). Описания средневековых замков с их роскошными интерьерами, балами, нарядами дам и рыцарей, экзотических пейзажей с их яркими, пестрыми красками, идиллических картин семейного уюта и тепла («тетради нот и свечи на рояли», «покой и тишина», «кроткий взгляд» и т. п.) составляют значительную долю его лирических сюжетов. Не прочь отдаться он и волшебству всякого рода сказок и легенд. Их герои часто встречаются в заглавиях его стихов («По следам

---

[1] *Бялый Г.* С.Я. Надсон // *Надсон С.Я.* Полн. собр. стихотворений. М., Л., 1962. С. 24—25.

Диогена», 1879; «Бал королевы», 1884; «Олаф и Эстрильда», 1886 и др.).

Тенденции стиля Надсона находили соответствие неким глубинным процессам, совершавшимся в недрах художественного сознания предсимволистской поры. Вот почему, несмотря на свое достаточно скромное дарование, Надсон, несомненно, оказал влияние на весь спектр явлений поэзии «безвременья». Следы «надсовщины» можно заметить в поэзии Апухтина и Лохвицкой, Минского и Мережковского, Фофанова и К. Бальмонта.

ЯВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЗМА В ПОЭЗИИ 1880—1890-х ГОДОВ

Не только «гражданская», но и сама поэзия «чистого искусства» эволюционирует в годы «безвременья» к эстетизму, причем к эстетизму зловеще демоническому, отмеченному влиянием идей Ш. Бодлера и Ф. Ницше. Недаром именно в 1880—1890-е годы произведения этих и близких им по духу авторов активно переводятся и пропагандируются на страницах газет и журналов.

С.А. АНДРЕЕВСКИЙ (1847—1918)

К своему сборнику «Стихотворения» (1886) поэт предпослал следующий эпиграф из Эдгара Аллана По, одного из любимых поэтов Ш. Бодлера: «Прекрасное — единственная законная область поэзии; меланхолия — наиболее законная из всех поэтических интонаций». В контексте трактата знаменитого американского романтика «Философия творчества» (откуда взят эпиграф) под «прекрасным» в данном случае следует понимать «высшую красоту» — ту, которая не подвластна ни моральным, ни научным истинам. Поставив Красоту выше Добра и Истины, Андреевский вслед за Э. По в своем поэтическом творчестве эстетизирует чувства скорби, уныния, тоски. Например, описывая скульптуру скорбящей Мадонны Долорозы, поэт не устает любоваться совершенством и гармоническими

пропорциями фигуры, застывшей в траурной позе. Тщательно выписанные оттенки цвета, детали одежды и внешности в сочетании с откровенной ориентацией на размер и ритмику пушкинских и фетовских опытов из древнегреческой антологии (вроде «Нереиды» Пушкина или «Дианы» Фета) создают нужное автору впечатление Красоты, которая равнодушно-спокойно торжествует даже в минуты трагической скорби и утраты:

В саду монастыря, цветущую как розу,
Я видел в трауре Мадонну Долорозу.
.....
Она дышала вся молитвой и печалью!
На матовой руке, опущенной с венком,
Кольцо венчальное светилось огоньком,
И флером сборчатым окутанная шея
Сверкала юностью, сгибаясь и белея.
(«Dolorosa», 1883)

В программном стихотворении «Когда поэт скорбит в напевах заунывных» (1895) чувство скорби предстает не антитезой красоты, а, напротив, необходимым элементом, органической частью идеала прекрасного («То плачет в звуках дивных // Печаль далекая, омытая в слезах»). При этом очевидно, что сама меланхолия приобретает в творчестве Андреевского содержание, качественно отличное от меланхолии поэтов-элегиков, вроде Жуковского или Батюшкова. Это уже не эстетизированная легкая грусть, промежуточное состояние между печалью и радостью, а именно скорбь, порожденная сознанием неразрешимых антиномий бытия. Для того, чтобы рельефнее выявить начала красоты и гармонии, Андреевский часто прибегает к методу изображения «от противного» — сочетая их с образами мрачными и отталкивающими. Внимание к болезненным диссонансам действительности, поражающим воображение парадоксальным сочетанием контрастов, составляет отличительную особенность стиля поэта. Будь то природная аномалия в виде «снежного пятна // В глухом безжизненном овраге», «когда цветет уже сирень // И ландыш не утратил цвета» («Дума», 1886), или же странное соседство жизни и смерти в портрете умершей возлюбленной:

Зачем у ней, как у живой,
Коса рассыпалась волной?
И голова зачем повисла
С какой-то грустью без конца?
(Поэма «Обрученные», 1885)

В этом «ряженье» смерти в одежды жизни и красоты, в этом дьявольском маскараде, нарушающем хрупкую границу между бытием

и небытием, Андреевский усматривает мистическую загадку мироздания, «вопрос вопросов», который требует настоятельно разгадки. Недаром уже на закате своего творческого пути он напишет очень личную по тону и мрачную по смыслу «Книгу смерти» (издана после смерти автора в 1922 г.).

Тема смерти в творчестве поэтов «безвременья» часто сопрягается с темой красоты — и здесь, несомненно, сказывается влияние эстетики Бодлера. Впрочем, и у Бодлера, и, в значительной степени, у Андреевского изображение всякого рода аномалий и «гримас» жизни не является самоцелью и подчинено художественному постижению первооснов мира.

М.А. ЛОХВИЦКАЯ (1869—1905)

В творчестве современницы Андреевского поэтессы Лохвицкой нарушение всех «запретов» и «границ» вызвано откровенным протестом против «скуки» и «унынья» окружающей жизни, о чем она прямо и заявляет в программном итоговом стихотворении «В наши дни» (1898). Поэтесса не приемлет «срединного пути» ни в жизни, ни в искусстве. «Желаньям скромным» и «покою бесстрастья» своих современников она противопоставляет жажду «неизведанных ласк», «восторгов жадных», «могучих сил». «Солнца!.. дайте мне солнца!.. Я к свету хочу!» — этот лирический порыв из стихотворения «К солнцу!» можно считать основным пафосом всего творчества поэтессы. Он пришелся явно ко времени, недаром К. Бальмонт вынес его в заглавие своего лучшего стихотворного сборника «Будем, как солнце», посвятив его именно Лохвицкой. В соответствии с этим пафосом поэтесса открыто декларирует свободу женского чувства, которому «нет пределов, нет границ»:

Ты был кроток и зол, ты был нежно-жесток.
Очарованным сном усыпил и увлек,
Чтоб во сне, как в огне, замирать и гореть,
Умирая, ласкать — и от ласк умереть!
(«Песнь любви»)

Строчки, подобные этим, были неслыханно смелыми для «женской поэзии» XIX в. Они явно выбивались из привычного круга ее тем и мотивов, создавали совершенно новый характер лирической героини[1].

---

[1] *Тарланов Е.З.* Женская литература в России рубежа веков. Русская литература, 1999, № 1. С. 139.

Критика много писала о Лохвицкой, причем одни осуждали вакхические вольности ее поэзии, а другие, напротив, ставили ей в заслугу дерзкую откровенность интимной лирики. Поэт Минский утверждал впоследствии: «Первоначальные стихотворения Лохвицкой отличаются жизнерадостностью, страстностью, вакхическим задором. Юная поэтесса порою казалась нескромной. Ее мечты и порывы — мало целомудренными. Но здесь, мне кажется, было гораздо больше искренности, чем нескромности»[1]. Вас.И. Немирович-Данченко, с которым Лохвицкую связывала почтительная дружба ученицы и учителя, окрашенная театрально-поэтической романтичностью, вспоминал о снисходительной оценке Л.Н. Толстого: «Молодым пьяным вином бьет. Уходится, остынет, и потекут чистые воды»[2].

В своих «сверхжеланиях» и «сверхстрастях» («Хотела б я свои мечты, // Желанья тайные и грезы // В живые обратить цветы, — // Но ... слишком ярки были б розы!») лирической героине Лохвицкой постоянно хочется изведать крайние нравственные полюса — «стремиться вверх, скользя над бездной». Этой двойственности образа («Слилось во мне сиянье дня // Со мраком ночи беспросветной») еще В. Брюсов удачно подыскал параллель в словах Гете о «двух душах, живущих, ах, в одной груди». Одна — «ищет ясности, кротости, чистоты, исполнена сострадательной любви к людям», другая — воплощает «чувственную страсть, героический эгоизм, презрение к толпе»[3]. Причем — и в этом прослеживается очевидное влияние Надсона — форма выражения эмоций в том и другом случае всегда близка к гиперболе, к наивысшим степеням сравнений, а поэтический синтаксис тяготеет к риторической напористости, к обилию однородных повторяющихся конструкций, как бы бьющих в одну точку и доводящих лирический порыв до экстатического напряжения. К этому «экстазу» страсти прижизненная критика относилась по-разному. Одни видели в нем нарушение общественных «приличий», откровенный эпатаж читателей, другие — чуть ли не выражение этических идей Ф. Ницше, противопоставившего «образованным филистерам» свою любовь к «дальнему» — «сверхчеловеку» будущего, одинаково великого как в любви, так и в ненависти.

Думается, однако, что подобные мотивы, хотя и встречаются в лирике Лохвицкой (см., например, цикл «Молох»), все же далеки от проповеди откровенного аморализма. В отличие от Бальмонта и Брюсова, «ницшеанство» которых связано с открытым противопоставлением «дионисического», темного первоначала бытия его иллюзорному, «аполлоническому» небытию, Лохвицкая вовсе не увлекалась «оргиазмом» и «дионисийством»

---

[1] *Н. М-ский.* Памяти М.А. Лохвицкой. Новое время, 1905, 31 августа.

[2] *Немирович-Данченко Вас.Ив.* На кладбищах (воспоминания). Ревель, 1922. С. 135.

[3] *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 318.

(«вакханка» в поэзии, но любящая мать, «большая домоседка» в жизни — точно подметил о Лохвицкой в своих воспоминаниях И. Бунин). «Экстаз» страсти в ее лирике целиком обусловлен, повторимся, «надсоновским» элементом — стремлением «забыться», уйти от серой, тусклой, ординарной действительности в мир неординарных, ярких человеческих характеров, в мир мечты. Недаром все крайности чувства либо подаются в ее лирике под знаком сослагательной или условной модальности («Хотела б я свои мечты...»; «Если б счастье мое было вольным орлом...» и т. п.), либо переносятся в область экзотики, окутываются флером фантазии, легенды и сказки. Художественный мир поэтессы вообще переполнен экзотикой. Она явно увлекается легендарными или полулегендарными личностями женщин Древней Греции, с которыми ассоциируется представление о любовной культуре эллинов. На первое место тут следует поставить Сафо (Лохвицкую современники прозвали «русской Сафо»), но не менее интересны поэтессе и образы знаменитых афинских гетер Фрины и Аспазии (возможно, он зарождается не без влияния известных картин Г. Семирадского). Помимо Древней Греции ее неудержимо влечет к себе мир Древнего Востока (стихотворение «Царица Савская», 1894, «Джамиле», 1895, драматическая поэма «На пути к Востоку», 1898—1900, и др.). Весьма характерны и поэтические маски, в которых предстает лирическая героиня Лохвицкой. То она коварная русалка и чародейка, то, наоборот, девственночистая, бесстрастная «нимфея-лилия» («мертвая роза»), то сказочная «царица снов», то грешница-монахиня...

Особое место в творчестве Лохвицкой занимает тема тайной страсти, одиночества, греха и наказания. В поэме «У моря» Лохвицкая описывает блаженство и грех, счастье и расплату за него, неудовлетворенность желаний и вечное страдание: «За миг блаженства — век страданья». Запахи цветов, шум моря, звуки музыки сопровождают смену чувств и переживаний героини и являются неотъемлемыми атрибутами развития поэтического образа.

Быстротечность жизни и земных радостей, изменчивость чувств, сосуществование дьявольского и божественного, искушения и расплаты за греховность желаний заставляют мучаться героинь поэтессы, размышлять об истинном и мимолетном, ставят их перед проблемой выбора. Здесь — реальное и осязаемое, но мимолетное и изменчивое, там — вечное и незыблемое. Героини Лохвицкой, как правило, оказываются добровольными жертвами любви, будь то любовь светлая или трагическая.

Поэзия Лохвицкой — это полет души, в котором переплетаются банальные розы, грезы, слезы, звучит городской романс и слышится былинное повествование. Перед глазами возникает история феи, русалки, земной женщины. Лирическая героиня поэтессы хочет больше, чем уготовила ей судьба, стремится к более ярким и неизведанным чувствам, нежели те, которые существуют вокруг: «Я о солнце грущу и страдаю», «Рай земной, где нет блаженства». Она остро переживает мимолетность бытия, и из этого

рождается грустная философия: «Все тлен, все суета сует», «Настанет миг, его лови, и будешь богом на мгновенье».

Несмотря на очевидные художественные слабости, Лохвицкой все-таки удалось создать свой поэтический мир, позволяющий восполнить то, что оказалось невозможным или утерянным в жизни. В ее стихах незримо присутствует мечта о чистом, красивом и чудесном бытии. Однако земная женщина всегда находится рядом с поэтессой, и ее разум подсказывает автору, что идеала нет, что поэтический образ эфемерен. И тогда поэтесса обращается к драматическому жанру, в котором сказочные сюжеты уводят еще дальше от жизненной реальности, чтобы приблизиться к мечте.

Таким образом, лирика Андреевского и Лохвицкой, несмотря на, казалось бы, полную противоположность тематики, пафоса и интонаций (смерть, скорбь и меланхолия в первом случае, любовь, экстаз и восторженность — во втором), демонстрирует полное единство эстетического идеала. Это высшая Красота, которая демонстративно противопоставлена законам реальной действительности; красота, которая торжествует вопреки им и поверх их и по этой причине не преображает реальность, а лишь приукрашивает ее. Это и называется эстетизмом.

К.М. ФОФАНОВ (1862—1911)

Поэзия Фофанова воскрешает типичные романтические штампы: сны вещие, мудрые, сны-грезы, «мечты истерзанной души», «проказы ветреного дня», «безумные страдальцы» и т. д. и т. п. Однако романтический идеал в творчестве Фофанова 1880-х годов вовсе не осознается как высшая реальность. Идеал не только недостижим, но его нет ни в природе, ни где-либо еще в окружающем мире:

Покуда я живу, вселенная сияет,
Умру — со мной умрет бестрепетно она;
Мой дух ее живит, живит и согревает,
И без него она ничтожна и темна.
(«Вселенная во мне, и я в душе вселенной...», 1880)

Итак, сам по себе, без помощи фантазии поэта-романтика мир мертв. Только воображение певца помогает поддержать ощущение жизни во Вселенной. Такое переживание романтического идеала отделяет Фофанова и от предшествующих романтиков, и от будущих символистов. Условный, вымышленный характер

художественного мира поэта предопределяет и условный, подчас декоративно-орнаментальный характер его образности:

Звезды ясные, звезды прекрасные
Нашептали цветам сказки чудные,
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные.
(«Звезды ясные, звезды прекрасные...», 1886)

Сюжет и поэтическая метафорика этой изящной лирической миниатюры как будто вполне выражают общеромантическую тему сотворчества Поэта и Природы: «сказки» не выдуманы, а лишь подслушаны лирическим героем у «цветов», «ветра», «звезд», а затем «возвращены» их подлинному творцу — Природе. Однако нетрудно заметить, что привычный пантеистический миф о природе Фофанов приукрасил «декоративной косметикой»: «лепестки ... атласные», «листы изумрудные», «тканью зеленой» и т. п. К естественному подбираются эпитеты, выдающие его сделанность, искусственность. В других стихотворениях природа нередко предстает как откровенная сценическая бутафория. Поэтическая фантазия рисует идеальную природу с «живыми хороводами белых фей»; «белопенными каскадами», «золотыми теремами» и т. п. Аналогичные идеи о превосходстве искусства над природой, о преимуществах созданного фантазией художника над рожденным в лоне органической жизни получают в это же время активное распространение во французской литературе «декаданса», например в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884). Пристрастие Фофанова к условно-сказочным пейзажам роднит его стиль с общей тенденцией западноевропейского искусства, в том числе и русской поэзии 1880—1890-х годов, к экзотике. Однако у Фофанова, как ни у кого другого, сказочная образность настолько прямолинейно воспроизводит порою романтический миф о «живой Природе», что невольно пародирует его. То у него цветы «чокаются» своими чашечками, как бокалами, то в преддверии Апокалипсиса волны океана от страха выплескивают на берег всех гадов, жаб и рыб и тут же «седеют», шокированные ужасом содеянного, и т. п.

В стихотворных декларациях Фофанова поэзия часто будет осмысливаться как изощренный самообман («Обманули меня соловьи...», 1892; «Я сердце свое захотел обмануть...», 1892).

И современники, и сам Фофанов хорошо чувствовали это новое, условное качество романтического идеала, ассоциировавшееся в отечественной лирике с его именем. Друг Фофанова поэт К.Н. Льдов оставил характерную запись в его домашнем альбоме: «Твоя поэзия подобна яркому зимнему дню. Солнце сверкает тысячами огней на алмазах снежинок. Прекрасен этот день, прекрасен ... и недолог». Сам поэт, готовя к изданию дебютный сборник своих стихов (1887), предполагал приложить к ним виньетку, «где бы расцвеченные гирлянды цветов при внимательном рассмотрении переходили в фигуры призраков». Поэтические образы Фофанова — «прекрасные и бледные тени, без крови теплые и ясные без света», как определил их сам автор в стихотворении-фантазии «Лунный свет» (1887), — вполне соответствовали графическому аналогу.

В стиле Фофанова тяготение к условности образа находит свое выражение в создании необычных, «экзотических» эпитетов. То поэт образует эпитеты от неправильного сращения существительного с предлогом («дни беспечального рассвета», «в бездне надзвездной»), или от несуществующих в русском языке причастий («оснеженные деревья», «в отуманенный день»), или от несочетаемых основ («росою жизненосной», «широколистным воем», «молньепышущим летом»). Именно такого рода поэтические неологизмы получат впоследствии распространение в поэзии футуризма (И. Северянин, В. Маяковский). Столь же «экзотичны» и сравнения Фофанова. В полном соответствии с условной природой своего романтического идеала поэт стремится не столько уточнить один образ через другой, сколько максимально развести их смыслы. Часто сопоставляются два абстрактных понятия, одно из которых делает значение другого еще более нечетким и размытым: «Грусть, давящая грудь, как мстительная фея»; шелест, брезжущий по саду, как бледный призрак прошлых лет»; «воспоминанье, как счастье <...> измученной души» и т. п.

Но особенно показательны для «неоромантического» стиля Фофанова его лирические композиции и поэтический синтаксис. Например, картина «взволнованного грозою» «заплаканного сада» в стихотворении «После грозы» (1892) вызывает такой «поток сознания» в виде конгломерата самых разнообразных образов и ассоциаций, что в конце концов они отрываются от своего первоначального повода и приобретают самодавлеющее значение. Итак, «заплаканный сад» — и:

Сердце поверило ласкам несбыточным...
Чудятся гордым мечтам
Встречи счастливые, речи свободные,
Гимны правдивым борцам. <...>

Далее вспомнятся «первая жажда похвал», «первой любви обаяние нежное», «милые лица вокруг» и т. д. Фофанов, как видим, не очень-то заботится о том, чтобы как-то стилистически соизмерить прихотливый рисунок лирического переживания с характером внешнего объекта изображения. Эмоция, вырвавшись на свободу, без остатка завладевает самим лирическим субъектом и выходит из-под его контроля. В поэзии Фофанова искренность самого лирического порыва перевешивает соображения о его уместности или неуместности в общем образно-стилевом контексте. И в этом Фофанов предстает верным учеником Надсона и единомышленником Лохвицкой. Недаром эго-футуристы во главе с И. Северяниным назовут Фофанова «великим психологом лирической поэзы», а культ Мирры Лохвицкой будет из числа наиболее чтимых в пантеоне имен этого поэтического течения.

Было бы натяжкой сводить всю поэзию Фофанова к эстетизму. Есть в его творчестве (особенно в 1890-е годы) и точные предметные образы, и вкус к яркой реалистической детали, и импрессионистические, в духе Фета, зарисовки. Прослеживается (особенно в раннем творчестве) и тяготение к гражданскому ораторскому стилю в духе Надсона. И все же как поэт «безвременья» Фофанов полнее и ярче всего выразил свою индивидуальность в экспрессии художественного мышления, вернее, в тех своих стихах, где экспрессия побеждает точность, где экзальтированность и взвинченность поэтической интонации берут верх над реалистической сочностью выписанной картины.

А.Н. АПУХТИН (1840—1893)

Как поэт Апухтин заявил о себе еще в 1850—1860-е годы. Первоначально он даже был близок либерально-демократическому лагерю «Современника» (цикл «Деревенские очерки»,

1859). Но очень скоро разошелся с «отрицательным» направлением в искусстве, заявив о своей приверженности направлению «пушкинскому» («Современным витиям», 1862). Затем последовали долгое, продолжавшееся двадцать лет молчание и «второе рождение» Апухтина в 1880-е годы уже как поэта «безвременья». Став подлинным выразителем души современного человека, поэт окончательно нашел свою тему и свой стиль. В стихотворной повести «Из бумаг прокурора» (1888), определяя свое время как «эпоху общего унынья», ее герой, молодой человек, собирающийся покончить жизнь самоубийством, намеренно отказывается сколько-нибудь определенно мотивировать его причину. По мнению автора, отвечавшего на упреки критиков, это сделано специально, чтобы подчеркнуть «эпидемический характер болезни»[1]. Признание очень важное. Оно помогает понять, почему поэзия Апухтина, в отличие, например, от надсоновской, не только откровенно аполитична (асоциальна), но и лишена однозначных, упрощенных психолого-бытовых мотивировок внутреннего мира человека «безвременья». Этот человек, по точному определения критика, «является в стихах Апухтина не как член общества, не как представитель человечества, а исключительно как отдельная единица, стихийною силою вызванная к жизни, недоумевающая и трепещущая среди массы нахлынувших волнений, почти всегда страдающая и гибнущая так же беспричинно и бесцельно, как и явилась»[2].

В разных аспектах варьируется Апухтиным лейтмотив его поэзии — трагическое бессилие, бесперспективность, хаотичность, раздробленность сознания современного человека: «И нет в тебе теплого места для веры, // И нет для безверия силы в тебе». С этой точки зрения страдание в художественном мире поэта часто расценивается как проявление живой жизни. Именно страдание, являясь следствием бессмысленного существования человека 1880-х годов, в то же время предстает единственной панацеей, способной спасти его от окончательного омертвления души, вырвать ее из атмосферы леденящего оцепенения, которую Апухтин ощущал как ту самую «эпидемическую болезнь» времени. «Бесцветному, тупому

---

[1] Из письма к А.В. Жиркевичу от 9 апреля 1889 г. // Русская литература, 1999, № 2. С. 127.

[2] *Перцов П.* Философские течения русской поэзии. СПб., 1899. С. 350.

повторенью» существования «живых мертвецов» (в таких выразительных образах Апухтин рисует картину современной жизни в стихотворениях «На новый 1881 год» и «На новый 1882 год») противопоставляются новые сны, жгучие слезы, воспоминания, роковая, могучая страсть, любовные грезы, безумный пыл, безумная ревность.

Казалось бы, характер лирического героя Апухтина в общем плане воспроизводит настроения, которые будут впоследствии свойственны лирике М. Лохвицкой. Сходство прослеживается и в доминантной теме творчества обоих поэтов — муки и страдания любви, которые, несмотря на все беды и унижения, с ними сопряженные, всегда остаются знаком живой души, противостоящей унынию и пошлой серости «безвременья». Эти муки и побуждают, в конечном итоге, униженного и оскорбленного любовью человека возвыситься до подлинного гимна своей возлюбленной:

Будут ли дни мои ясны, унылы,
Скоро ли сгину я, жизнь загубя, —
Знаю одно: что до самой могилы
Помыслы, чувства, и песни, и силы —
Все для тебя!
(«День ли царит, тишина ли ночная...», 1880)

Этот апофеоз самоценности любви-страсти, любви-страдания, свойственный обоим авторам, имеет, однако, у Апухтина свой поэтический голос, свою неповторимую интонацию. Во-первых, в плане философско-этическом этот пафос тяготеет не к прославлению героической, неординарной личности, наделенной «сверхчувствами» и «сверхжеланиями», а, наоборот, к апологии героя слабого, безвольного, который, словно чеховская Раневская, всегда «ниже любви» и который беззащитен перед своим чувством. Поэтическая концепция любви в лирике Апухтина, скорее, наследует не «ницшеанскую», а «тютчевскую» линию: взгляд на любовь как на «поединок роковой» двух ожесточившихся сердец, одно из которых без остатка подчиняет своей воле более слабое[1]. Во-вторых (и это самое главное), любовная тема у Апухтина находит совершенно

[1] *Отрадин М.В.* А.Н. Апухтин // Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1991. С. 24—26.

оригинальное жанровое решение. Она воплощается в двух жанрово-тематических группах стихотворений: 1) интимно-повествовательная лирика («С курьерским поездом», нач. 1870-х гг.; «Письмо», 1882 и «Ответ на письмо», 1885; «Перед операцией», 1886; «Сумасшедший», 1890 и др.) и 2) романсовая лирика («Истомил меня жизни безрадостный сон...», 1872; «Ночи безумные, ночи бессонные...», 1876; «В житейском холоде дрожа и изнывая...», 1877; «Пара гнедых», 1870-е гг.; «День ли царит, тишина ли ночная...», 1880 и др.).

Первая жанровая группа тяготеет к стихотворному монологу и в сюжетном отношении представляет собой новеллу, построенную обычно на острой драматической, а чаще мелодраматической коллизии. Стилистика таких монологов сочетает общепоэтические штампы с точной психологической деталью. Драматизм коллизии обусловливает «нервность» монолога, резкие перепады психологических состояний. Перед читателем разворачивается как бы «театр одного актера»: монологи исполнены чисто сценических эффектов, полны декламационных жестов — недаром они и предназначались для чтения с эстрады.

Более значима для истории русской поэзии вторая жанровая группа. Недаром романс признается «визитной карточкой» апухтинской поэзии. П.И. Чайковский (с ним Апухтина связывала многолетняя дружба), Ц.А. Кюи, Р.М. Глиэр, А.С. Аренский, С.В. Рахманинов и другие композиторы писали романсы на слова поэта. Основу образно-стилевой системы романса, как правило, составляет романтический тип мироощущения, представленный в своем самом общем, схематичном виде, не осложненный психологически и сюжетно. Романс — интонационный знак, поэтическая эмблема романтической лирики в целом, воспроизводящий ее самые общие, «накатанные» образы, мотивы, стилевые формулы, взятые из различных жанров — элегии, послания, песни, сонета и др. Следовательно, романс — это материализованная форма «памяти жанра», ориентированная, однако, не на какую-то определенную лирическую форму, а воскрешающая художественный абрис сразу множества форм — своеобразное «попурри» на темы романтической лирики:

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи несвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые! ...

Этот знаменитый романс Апухтина насквозь «цитатен». В нем узнаются и образы «цыганской» лирики Ап. Григорьева («Есть минуты мучений и злобы // Ночи стонов безумных таких...»), и в последующих строфах — образ тютчевского «несносного» ослепительного дня, и «роковые» образы в духе Бенедиктова («рука беспощадная» времени, «ответ невозможный» прошлого). Использование традиционных поэтизмов связано с установкой романса на обобщенность, общезначимость, узнаваемость чувств. Критик М. Протопопов, современник Апухтина, слабость этого стихотворения увидел в том, что каждый читатель мог вложить в романсовые штампы «подходящий обстоятельствам смысл». Но в том-то и дело, что любой романс рассчитан на сотворчество читателя и слушателя, на «всеядность» смысла той лирической ситуации, которая лежит в его основе. Вот почему романс не любит резкой индивидуализации стиля. Помимо всего прочего она увела бы внимание читателя от эмоциональной напевности текста (что в романсе главное) в сторону обновленного значения поэтизмов. Если же индивидуально-авторский образ все-таки вводится в текст, то он выявляет свое новое качество, как правило, именно в окружении общезначимых формул. Так именно и происходит в процитированном отрывке: «осени мертвой цветы запоздалые» — этот чисто апухтинский символ внутреннего мира человека «безвременья» (недаром Чехов поставит эти слова в заглавие своего известного рассказа) проясняет вполне свое значение только на фоне предшествующих ему «банальных» поэтизмов.

Есть причина, кроющаяся в общих закономерностях стилевого развития поэзии 1880—1890-х годов, которая объясняет необычайную востребованность романса именно в эту переходную эпоху. Такой причиной является демонстративная литературность художественной системы этой поэзии, спроецированность ее образов и поэтического словаря в прошлое — в золотой век русской литературы. Многие стихи поэтов «безвременья» пестрят откровенными перифразами и реминисценциями из Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Тютчева, Жуковского и Фета. Ощущение такое, что современная жизнь проникала в стихи Андреевского, Фофанова, Случевского, Апухтина, Голенищева-Кутузова как бы предварительно пропущенная сквозь призму поэтических отражений. Обилие образных, синтаксических, метро-строфических конструкций,

отсылавших читателя не к стилю конкретного автора и даже не к определенной поэтической школе, а ко всей традиции классической поэзии сразу — все это позволяет говорить о чисто «иконической» функции поэтического слова, которое часто (особенно у Фофанова) собственно реального содержания не несет, а служит лишь «условным знаком поэтичности»[1]. Можно было бы говорить об эпигонстве этой поэзии, если бы не «сама острота и сознательность в употреблении традиционных поэтических средств в эпоху, когда они уже вполне ощущались как архаизмы»[2]. Таким образом, в творчестве авторов 1880—1890-х годов наблюдается интересный процесс канонизации поэтической системы XIX столетия, как системы классической, художественно завершенной, совершенствовать которую на ее прежней основе невозможно. Традиционные поэтизмы для авторов-восьмидесятников то же, что античные образы для писателей классицизма. Сама точность, с которой в 1880—1890-е годы воспроизводилась образная система предшествующей лирики XIX в., как бы подчеркивала непреходящее значение ее художественных ценностей, утверждала их в качестве непререкаемого эталона, «вечного образца» для подражания. В поэзии конца века получают распространение очень редкие формы строфической организации, за которыми в европейской практике закрепилась репутация классических, строгих, не подлежащих изменению и переоценке. Среди них сонет (П.Д. Бутурлин, К.Р. [Константин Романов], Лохвицкая, Минский), триолет (Фофанов, Лохвицкая), семистишие (см., например, «Вера» Фофанова, «Серенада» К.Р., «Весенний сон» Лохвицкой и др.).

К этому же ряду следует отнести и окончательное оформление «классичности» романса в поэзии Апухтина. Но парадокс заключался в том, что «хрестоматийный глянец» из общеузнаваемых формул и синтаксических фигур накладывался в романсах Апухтина на мироощущение, далекое от гармонии, мироощущение человека безвольного и внутренне растерянного. Апухтин словно стремится занять красоту и гармонию от поэтических формул прошлого, как бы желая в них найти поэтическую энергию для угасающего чувства. Но эта опора

---

[1] *Ермилова Е.В.* Лирика «безвременья» (Конец века). В кн.: Кожинов В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. М., 1978. С. 237.

[2] Там же. С. 232.

оказывается слишком ненадежной. Вот почему стиль романсов Апухтина нет-нет да и сбивается на прозу:

Что сделал я тебе? Такой безумной муки
Не пожелаешь и врагу...

Или:

О, будьте счастливы, — я лишний между вами
О, будьте счастливы вдвоем.

Сам перебой романсовой интонации прозаизмами лишний раз оттеняет «апухтинское брюзжание» (А. Белый), делает еще заметнее внутреннюю опустошенность человека «безвременья».

К.К. СЛУЧЕВСКИЙ (1837—1904)

Разнообразные диссонансы стиля поэзии 1880—1890-х годов, включая прозаизацию стиха, наибольшей художественной выразительности достигли в творчестве Случевского. Именно он «первый растрепал романтический стих до полного пренебрежения к деталям»[1]. «Поэтом противоречий» в одноименном очерке-некрологе назвал Случевского В. Брюсов.

Действительно, «кричащими противоречиями» отмечены едва ли не весь жизненный и творческий путь поэта да и сама его личность. Начинал Случевский, как и Апухтин, в демократическом лагере «Современника» (в 1860 г. здесь появились его ранние стихи). Однако через несколько лет в критических брошюрах он резко полемизировал с эстетикой Писарева и Чернышевского, но в итоге не был принят и в лагере «чистого искусства» (его стихи и публицистику весьма придирчиво оценили Тургенев и А. Майков). Неоднократно восставал в стихах против односторонности оценок и суждений («Но слабый человек, без долгих размышлений, // Берет готовыми итоги

[1] *Андреевский С.А.* Вырождение рифмы // С.А. Андреевский. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 453.

чуждых мнений, // А мнениям своим нет места прорасти»), был организатором «беспартийного» кружка поэтов (так называемые «пятницы»), который посещали авторы самых разных течений: и народники, и «эстеты», и символисты. В то же время этот ярый защитник «беспартийности» творчества слыл крайне одиозным, консервативным чиновником, довольно жестким цензором, редактором официальной газеты «Правительственный вестник», автором великодержавно-шовинистической пьесы «Поверженный Пушкин» (1899). Свою двойственность Случевский прекрасно осознавал сам: «двое нас живут среди людей». Образы людей-актеров, лиц-масок проходят через все его творчество.

Но, пожалуй, больше всего противоречивых оценок вызвала сама поэзия Случевского. Уже ранние стихи с их «фантастическими» олицетворениями породили целую бурю в критике.

Ходит ветер избочась
Вдоль Невы широкой,
Снегом стелет калачи
Бабы кривобокой.

Ап. Григорьев пришел от них в неописуемый восторг и вместе с другими стихотворениями рекомендовал Тургеневу для напечатания в «Современнике». Диаметрально противоположной была реакция на них в сатирическом журнале «Искра». В остроумных пародиях «искровцы» высмеяли поэтическое косноязычие Случевского, автора таких пародийных «шлягеров», как «Мои желания», «На кладбище» и др. В этих стихотворениях Случевский дерзко нарушил привычную иерархию ценностей, ставя в один ряд явления материального и духовного ряда. Например, слова «мертвеца» своей гротескной образностью приводили в замешательство не одного критика:

В царстве мертвых только тишь да темнота,
Корни цепкие, да гниль, да мокрота,
Очи впавшие засыпаны песком,
Череп голый мой источен червяком,
Надоела мне безмолвная родня.
Ты не ляжешь ли, голубчик, за меня?
(«На кладбище», 1860)

Неудачный дебют заставил поэта надолго замкнуться в себе, уйти из большой литературы и вновь «воскреснуть» уже в конце 1870-х годов в роли лидера поэтического поколения «восьмидесятников», автора таких замечательных поэм, как «В снегах» (1879) и «Элоа» (1883), лирических циклов «Мефистофель» (1881), «Черноземная полоса» (1890), «Мурманские отголоски» (1890), а также итоговой книги стихов «Песни из Уголка» (1902). И вновь поэзия Случевского становилась предметом скандальных разборов и рецензий, однако последнее слово в ожесточенном хоре критических голосов принадлежало уже не поколению Добролюбова и Писарева, ушедшему с исторической авансцены, а символистам. Они по достоинству оценили творческую оригинальность Случевского, признали его, правда, не без оговорок «своим», дали проницательную оценку «угловатости» его стиля. «Стихи Случевского, — писал Брюсов, — часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красивости»[1] Вяч. Иванов назвал Случевского «дерзким гением», который

> <...> в крепкий стих враждующие звенья
> Причудливых сцеплений замыкал.

Не всегда, конечно, «враждующие звенья» безукоризненно соединялись в цепь. В поэзии Случевского порой нелегко отличить собственно художественный сбой от сознательно выбранного, странного, порой парадоксального ракурса изображения. Такая нерасчленимость просчетов и достижений — неизбежное следствие той болезненной «ломки» стиля, которую переживала русская лирика на переходе от классики к модернизму. И все же тяготение к диспропорциям, резким диссонансам в структуре поэтического образа носит у Случевского вполне осознанный характер.

Показательна в этом отношении структура сравнений. Как известно, сравнение как вид тропа появилось на таком этапе исторического развития, когда художественная реальность отделилась от внехудожественной реальности и стала осознаваться

---

[1] *Брюсов В.Я.* К.К. Случевский. Поэт противоречий // *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 231.

как условная, имеющая лишь отдаленное сходство с последней. В художественном мышлении Случевского можно наблюдать следующий исторический этап развития художественной образности. Сравнение часто становится не просто средством изображения, но и собственно объектом лирического высказывания, его темой, образующей сюжет стихотворения:

<...> Листья скачут вдоль дороги,
Как бессчетные пигмеи
К великану, мне, под ноги.

Нет, неправда! То не листья,
Это — маленькие люди:
Бьются всякими страстями
Их раздавленные груди...

Нет, не люди, не пигмеи!
Это — бывшие страданья,
Облетевшие мученья
И поблекшие желанья...
(«В листопад»)

На этом примере хорошо видно, как сравнение постепенно подменяет собой предмет, послуживший исходным поводом для сравнения (листья), и в конце концов «забывает» о нем, начинает существовать в тексте совершенно автономно. Такое ощущение, что поэт переживает не самое жизнь, а прием искусства, эту жизнь описывающий. Причем само сравнение переживается как реальность более подлинная, чем реальность объекта изображения и в конечном итоге замещает последнюю. Подобная «игра компаративным и бытийным планом образа»[1] весьма характерна для стиля Случевского. Возникает предпосылка для рождения таких эстетических представлений, когда искусство (поэзия) будет рассматриваться как нечто большее, чем просто сумма художественных приемов, ибо сами эти приемы будут пониматься в качестве аналога действительности. Так Случевский делает существенный шаг навстречу эстетике Вл. Соловьева и будущих символистов-«аргонавтов» во главе с А. Белым.

---

[1] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 209.

Возьмем другой пример. В стихотворении «Мысли погасшие, чувства забытые» сами мысли поэт сравнивает с высохшими «мумиями», которые сложены в гигантской «голове-кладовой». Воображение Случевского на этом не останавливается, он решает описать читателю внутреннее убранство этой «кладовой»:

Блещет фонарь над безмолвными плитами
Все, что я чую вокруг — забытье!
Свод потемнел и оброс сталактитами,
В них каменеет сердце мое.

Мера художественной условности нарушена, метафора реализована. Условный образ «головы-кладовой мыслей» получает почти осязаемые, натуралистические формы, и мы уже и вправду забываем, что перед нами всего лишь поэтическое сравнение. Настолько первоначальный, исходный его элемент — некие «мысли» — заслоняется в сознании читателя последующим «физиологическим» (можно сказать, «геологическим») очерком, стирающим грань между воображением поэта и реальностью. Лирический порыв, творческая фантазия здесь уже не столько отрываются от действительности, как это было в лирике Надсона и Фофанова, сколько утверждаются в качестве единственно подлинной действительности. Это поэтическое ясновидение Случевского необычайной силы достигает в его «Загробных песнях», опубликованных незадолго до смерти. Не «любовь» к смерти, а «жуткая вещность загробных представлений»[1] явлена в этом бесстрашном «репортаже с того света», переданном с поразительной точностью телесных ощущений, начиная с момента собственных похорон, погружения бесчувственного тела в толщу земных пород и заканчивая путешествием по заоблачным высям Вселенной. Загробная реальность поверена пытливым взглядом поэта, философа и естествоиспытателя одновременно. Обилие научных терминов (и не только в «Загробных песнях»!) свидетельствует о тесном единстве эзотерического и позитивистского знания в художественном мировоззрении Случевского. Как выразился сам поэт в другом стихотворении, он «нож и пилу анатома // С ветвью оливы связал» в своем творчестве. И пусть

[1] *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 128.

это единство пока выражало себя в мучительных диссонансах стиля, в гротесковом смещении пропорций между реальным и фантастическим, отвлеченным и конкретным, однако оно, несомненно, предвосхищало будущие художественные открытия поэзии И. Анненского, раннего творчества Б. Пастернака и В. Маяковского.

ТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ ПРЕДМОДЕРНИСТСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ

В границах поэтического движения 1880—1890-х годов постепенно вызревали стилевые тенденции, опережавшие свое время и как бы являвшие собой первые ростки будущего культурного ренессанса начала XX в. Наглядный пример тому — поэзия К. Фофанова и К. Случевского. Одновременно шел интенсивный поиск таких эстетических идей, которые, имея самое различное философское происхождение, в сущности, преследовали одну цель: найти выход из мировоззренческого тупика «безвременья». Эти идеи, как правило, имели под собой религиозно-мистическую почву и в творчестве поэтов обретали черты религиозно-художественного мифа. Пальма первенства в этом процессе, безусловно, принадлежит трем авторам: Д.С. Мережковскому, Н.М. Минскому и Вл.С. Соловьеву.

В этой связи необходимо внести одно уточнение в общепринятую схему литературной эволюции. В работах историков литературы, едва ли не с подачи самих символистов, утвердилось мнение, что символизм оформился в жестком идейно-художественном противостоянии поэзии «безвременья». Действительно, в этом выводе есть большая доля истины. Однако нельзя забывать о том, что и Мережковский, и Минский (Соловьев в этот ряд не входит) начинали свой творческий путь как поэты «надсоновской школы», с Надсоном обоих связывала личная дружба и тесные творческие контакты. И к своему новому художественному идеалу они шли, не только преодолевая влияние «надсовщины», но во многом творчески усваивая ее уроки, точнее, изнутри реформируя художественную систему этой поэзии.

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ (1865—1941)

В стихотворениях 1880-х годов поэт создает тип лирического героя, во многом близкий к надсоновскому. Это образ «усталого», «сомневающегося» человека, «каждый чуткий нерв» которого «болезненно дрожит» «струной надорванной мучительным разладом» («Блажен, кто цель избрал, кто вышел на дорогу...», 1884). В то же время он «устал» «вечно сомневаться» и в поисках выхода жаждет, как и лирический герой Надсона,

Чему бы ни было отдаться,
Но отдаться страстно, всей душой.
(«На распутье», 1883)

Однако в процитированном стихотворении, наряду с болезненной абсолютизацией лирического порыва, свойственного Надсону, можно найти и полемику с этой установкой. Герой не желает променять «сомненье» и «тоску», как бы ни угнетали они его сознание, на бездумное «счастие цветка». Замкнуться, как Надсон, в беспорядочной сумятице своих сомнений, объявив саму стихию лирического порыва идеалом творчества, Мережковский не захотел. Он не приемлет надсоновского неверия в силу человеческого разума и поступательный ход истории. «Мне бы хотелось, умирая, сказать, — писал он Надсону в 1883 г. — Все-таки мир прекрасен, даже в этой глубочайшей бездне сомненья, позора и мук я чувствую благодатное присутствие Бога»[1]. Лирический герой раннего Мережковского — личность более многогранная, более уверенная в себе, чем герой Надсона. Это не только безвольный, сомневающийся во всем человек, но и правдоискатель, бесстрашно взыскующий у Творца ответа о смысле и цели человеческого бытия: «Но безжалостный рок // Не хочу умолять, // В страхе вечном пред ним // Не могу трепетать...» («Знаю сам, что я зол...», 1882). Тайну двойственности собственного «я» Мережковский склонен понимать как часть духовной драмы всего поколения «безвременья», которое безуспешно стремится примирить в своем

[1] Новое литературное обозрение, 1994, № 8. С. 180.

культурном опыте наследие двух великих эпох — эпохи бессознательной, безотчетной веры в гармонию и благость бытия (идеализм пушкинской поры) и эпохи нигилизма (научный позитивизм писаревского толка). «Наше время, — писал Мережковский в трактате “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1892), — должно определить двумя противоположными чертами: это время самого крайнего материализма и вместе с тем страстных идеальных порывов духа. <...> Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний». Поиски «нового идеализма», «сознательного» и «божественного» вместе, и станут тем требованием, которое Мережковский предъявит своему поколению в качестве первоочередной культурной задачи. В системе «нового идеализма» рассудочное отрицание Бога является иной формой духовного томления по вере в «настоящего», «подлинного» Творца:

Я Бога жаждал — и не знал;
Еще не верил, но, любя,
Пока рассудком отрицал, —
Я сердцем чувствовал Тебя
(«Бог», <1890>)

Впоследствии требование синтеза Веры и Знания организует в творчестве Мережковского содержание грандиозного культурного мифа, в свете которого поэт попытается осмыслить религиозный опыт всего человечества. В этом опыте, вечно враждуя, прочно переплетаются между собой апология мистического откровения и реального опыта, «религия духа» и «религия плоти», христианство и язычество, правда Христа и правда Антихриста. Больше всего его привлекают те исторические эпохи, где эти нравственные полюса человеческого духа тесно сосуществуют, друг сквозь друга «просвечивают», странно «двоятся». Двоевластие «духа» и «плоти», «неба» и «земли» чудится герою лирики Мережковского везде. И в здании римского Пантеона, со стен которого друг на друга глядят мученическое лицо распятого Спасителя и — взывающие к радостям земной плоти лики олимпийских богов («Пантеон», 1891). И в почитании римлянами-католиками дня святого Констанция — праздника, больше напоминающего вакхическую оргию, чем «дух Христовой церкви» («Праздник Св. Констанция»,

1891). И в песне вакханок, в которой после клича «Эван-эвое» неожиданно слышится евангельская цитата: «Унынье — величайший грех» («Песня вакханок», 1894). И даже в духовном облике современного Поэта, которому по-христиански «сладок <...> венец забвенья темный», но и языческое чувство «безумной свободы» дорого не менее («Поэт», 1894). Дух Вакха, следовательно, чудесным образом познается в духе Христа — и наоборот.

Идея универсального изоморфизма разных форм жизни лежит в основе всего творчества Мережковского, романы и публицистика которого буквально пронизаны сквозными образами, мотивами, повторяющимися деталями, типологически родственными коллизиями и героями. Творчество это могло бы показаться монотонно-однообразным, если бы под это однообразие сам Мережковский не подвел эстетику символа. «Все преходящее есть только символ», — такой цитатой из второй части «Фауста» Гете, поставленной в эпиграф, открывается сборник стихов «Символы» (1892). Символизировать жизнь — значит, по Мережковскому, искать вечное в преходящем, добираться до изначальной сути, до исходного ядра, из которого вышла вся последующая культура человечества, прозревать единство в многообразии духовных явлений разных стран и времен. Это и явилось осуществлением им же ранее сформулированной задачи «сознательного литературного воплощения свободного божественного идеализма» («О причинах упадка...»).

Н.М. МИНСКИЙ (1855 или 1856—1937)

Похожая тенденция к преодолению «случайностной» модели поэтического мира «надсовщины», поиски в рамках этой модели некоего положительного, примиряющего кричащие контрасты смысла будет свойственна и современнику Мережковского — Н.М. Минскому. Хаотическую смену отрицающих друг друга порывов лирики Надсона Минский, в отличие от Мережковского, не преодолевал. Более того, он сделал все, чтобы ее усилить и подчеркнуть, открыто заявляя в своих стихах то о смене идеалов, то о переходе в другую «поэтическую веру».

Однако Минский придал этой сумятице умонастроений значение новой художественной правды. В рецензии 1885 г. на сборник «Стихотворений» Надсона критерием этой правды он провозгласил принцип «искренности» творчества. Годом раньше в нашумевшей статье «Старинный спор» «искренность» Минский отождествил с особо понятым «элементом субъективного» в творческом процессе. По мнению критика, художник принципиально свободен от следования объективной правде действительности. Он не просто может — обязан видеть мир таким, каким он ему кажется. «Подобное произведение мы называем правдивым. <...> Единственный критерий художественной деятельности — искренность художника и только», — утверждал автор «Старинного спора». Каждый акт «искреннего творчества» отражает восприятие мира именно этим художником и только в этот момент. Следовательно, «искреннему» (правдивому) художнику противопоказаны цельность и последовательность выражения своих мыслей и чувств. Отныне парадокс, в котором образы, сталкиваясь, взаимоотрицают друг друга, становится визитной карточкой стиля Минского:

Мой демон страшен тем, что, правду отрицая,
Он высшей правды ждет страстней, чем Серафим,
Мой демон страшен тем, что душу искушая,
Уму он кажется святым.

(«Мой демон», 1885)

Так «бессистемный» стиль Надсона в поэтике самого Минского начинает выражать системные, миромоделирующие смыслы. Минский сознательно строит поэтическое высказывание как парадокс о мире, как систему тупиковых бинарных оппозиций, элементы которых взаимоотрицают друг друга (см., например, стихотворения «Зачем», 1878; «Храм», 1879; «Поэту», 1879 и др.). Эта страсть постоянно противоречить самому себе («мне нужен холод возмущенных слов»), это исступленное упоение бесплодно-разрушительной работой ума и сердца в конце концов приводят Минского, автора трактата «При свете совести» (1890), к созданию поэтической философии, которая первоосновой мира объявляет «мэон». (Термин заимствован из диалога Платона «Софист», в переводе с древнегреческого означает «несущее», т. е. то, что

противоположно «сущему». Минский, несколько искажая смысл термина, переводит его как «несуществующее».) Страх лирического героя Надсона перед хаосом бытия в поэзии Минского трансформируется в поистине императивную любовь к «несуществующему», в неиссякаемую жажду созидать миражи. В одном из лучших и художественно совершенных своих стихотворений, поэтическом реквиеме «Как сон пройдут дела и помыслы людей»(1887) Минский поет скорбный гимн тому гению,

Кто цели неземной так жаждал и страдал,
Что силой жажды сам мираж себе создал
Среди пустыни бесконечной.

Автор «При свете совести» назвал эту жажду «экстазом», возведя ее в статус религиозной молитвы — молитвы, обожествляющей не жизнь, а смерть мироздания, происходящее в нем ежеминутно творчество небытия. Ведь если Бога нет, а вера в него не иссякает, — значит, выражаясь языком поэта XX в., «это Кому-нибудь нужно». В ситуации, когда «святынь» нет и быть не может, одними порывами человечества к несуществующему движим и согрет мир:

И если б в наши дни поэт не ждал святыни,
Не изнывал по ней, не замирал от мук, —
Тогда последний луч погас бы над пустыней,
Последний замер бы в ней звук!
(«Не утешай меня в моей святой печали...», 1885)

ВЛ.С. СОЛОВЬЕВ (1853—1900)

С концепцией Минского кардинально расходились этика и эстетика другого выдающегося поэта 1880—1890-х годов Вл.С. Соловьева. Он назвал трактат Минского «интересным психопаталогическим этюдом» и, в свою очередь, противопоставил этому гимну смерти знаменитый тезис Достоевского «Красота спасет мир». В статье «Красота в природе» (1889) биологическую эволюцию всего живого на земле философ

представил в виде красивой поэтической легенды. Ее основное содержание составляет борьба «всемирного художника» за воплощение идеи Прекрасного в различных формах земной материи, за просветление косных сил ее темного Хаоса созидательной энергией творческого Духа. В результате мир земных явлений получает гармонический образ «всеединства»: идеальное, духовное облекается в плоть, становится явленным воочию, а материальное, плотское, в свою очередь, просветляется духом, становится живым, буквально воскресает. Во Вселенной наступает гармоническое равновесие всех идеальных и материальных свойств, духа и вещества, света и тьмы, божественного и профанного. Красота органично соединяется с Добром и Истиной во всех сферах природной и общественной жизни, включая поэзию и искусство. Все попытки, вроде декларации Андреевского, провозгласить прекрасное «единственно законной областью поэзии» вызывали у философа решительный протест.

«Осколочной» модели мира в творчестве поэтов «безвременья» Вл. Соловьев противопоставил стройно организованный поэтический Космос. В его основе лежит формула «Бог есть все». Бог (он же, по терминологии философа, «всемирный художник») создает природный и человеческий Космос как свое второе «я», любуясь собой в своих творениях. Так возникает в поэзии Соловьева образ Вселенной как «двоемирия» — один из характернейших мотивов европейской романтической литературы:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
(«Милый друг, иль ты не видишь...», 1892)

Это другое «я» Бога, воплотившееся в мироздании, Вл. Соловьев вслед за Ф. Шеллингом и йенскими романтиками называет «Душой Мира» или «Софией». Она — «лилия чистая средь наших терний», «в пламени злом купина не горящая», «радуга, небо с землею мирящая» — должна разорвать «цепь <...> земного плена» и вывести человечество «в горние страны, в отчизну света («Хвалы и моления пресвятой Деве», 1883).

Являясь посредницей между Богом и множеством его воплощений в бытии, София неизбежно сочетает в себе «славу земной и небесной природы». В поэзии Соловьева София впервые является не только абстрактной идеей, но и образом вполне земной, «плотской» женщины, видения которого сопровождали философа всю жизнь. Отсюда понятно, что прием совмещения контрастов — оксюморон — становится основным художественным инструментом поэтической софиологии Вл. Соловьева.

О, как в тебе лазури чистой много
И черных, черных туч!
Как ясно над тобой сияет отблеск Бога,
Как злой огонь в тебе томителен и жгуч <...>
(«О, как в тебе лазури чистой много...», 1881)

Само по себе совмещение «низкого» и «высокого», пошлого и поэтического в романтическом образе, разумеется, не является оригинальной чертой творчества Вл. Соловьева. Достаточно вспомнить соответствующие типы демонических красавиц Э.Т.А. Гофмана или Н.В. Гоголя, в изображении которых этот прием доведен до абсурда. Однако суть в том, что в поэзии «певца Софии» оксюморон никогда не заключает в себе даже и намека на сатирический гротеск. В «совмещении несовместимого» он видит не искажение воли Творца, не земную пародию на Божественный промысел, а, напротив, полное согласие с ним. Строго симметричное, пропорциональное строение выше процитированного четверостишия словно призвано уравновесить борьбу божественной «лазури» со «злым огнем» земной страсти. Само нагнетание восклицательных конструкций не заключает в себе никакой авторской иронии над Возлюбленной. «Раздвоение» ее облика отнюдь не смущает поэта. Более того, в этом странном соседстве «небесного» и «земного» он предчувствует будущее духовное преображение — и не только Софии, но и всего мира в целом. Так оно и происходит:

Но верится: пройдет сверкающий громами
Средь этой мглы божественный глагол,
И туча черная могучими струями
Прорвется вся в опустошенный дол.

И светлою росой она его омоет,
Огонь стихий враждебных утолит,
И весь свой блеск небесный свод откроет
И всю красу земли недвижно озарит.

Обратим внимание на христианскую символику этого стихотворения. Здесь и «туча», и «мгла», и «сверкающие громы», и «божественный глагол»... В традиционном библейском контексте все это знамения божественной кары, обрушивающейся на грешников. Но даже поверхностное чтение не обнаружит в стихотворении и намека на этот «устрашающий», «карающий» смысл данных религиозных символов. Напротив, общий пафос стихотворения — мажорный, жизнеутверждающий. Земное несовершенство, «огонь стихий враждебных» словно и нужны были для того, чтобы из них впоследствии можно было высечь ту искру, которая очистительным пламенем прольется на мир, просветлит и одухотворит его. В статье о поэзии Ф.И. Тютчева (1895) Вл. Соловьев следующим образом выразил основную идею собственной софиологии: «...Для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до известной степени воплотилось в ней, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоборство». Цветовая символика стихотворения лишь подчеркивает эту преображающую миссию Софии в мире: в конечном итоге «туча черная» омоет «светлою росой» «опустошенный дол»...

Итак, Вселенная в поэтическом мире Вл. Соловьева понимается как «творимая легенда» — творимая совместными усилиями Софии (Мировой Души) и человека, ее возлюбленного. Часто он — рыцарь, освобождающий свою «царевну», «Деву радужных ворот», из плена косной материи, из царства «тьмы» («рыцарем-монахом» впоследствии назовет Вл. Соловьева А. Блок). По сути, такой человек и есть Поэт в высшем, мистическом смысле этого слова. Ибо он духовно преображает, т. е. творит мир. Автор статьи «Общий смысл искусства» (1890) утверждает совершенно новый для всей предшествующей эпохи статус поэзии и искусства вообще. Творчество идей и образов первично по отношению к естественно-научным законам мироустройства. Не искусство (поэзия) живет по законам реальной действительности, а, наоборот, действительность

живет по законам искусства, творчества. Поэтому художественные методы познания широко распространяются на сферы философии, науки, религии и самой жизни. То, что смутно предчувствовалось в стиле поэзии Случевского, Вл. Соловьев (кстати, близкий друг Случевского и поклонник его творчества, написавший о нем несколько статей) оформил в последовательную и стройную эстетическую концепцию.

Пройдет десять с небольшим лет, и эти идеи поэта-философа будут широко востребованы в кругу петербургских символистов, прежде всего в творчестве А. Блока, автора «Стихов о Прекрасной Даме», и наиболее отчетливо — в творчестве А. Белого, лидера кружка «аргонавтов». Однако не стоит думать, что только Вл. Соловьев из поэтов-восьмидесятников готовил наступление грядущего культурного и религиозного ренессанса XX в. Собственно, вся поэзия «безвременья», порою ощупью, путем проб и ошибок, но вместе с тем неуклонно и неотвратимо приближала «серебряный век». И восьмидесятники, и старшие символисты пусть и с разным успехом, но делали одну общую работу. Все они, как писал Случевский, пытались прочесть «раздробленые скрижали» старой поэзии и составить по ним связный текст поэзии новой.

Основные понятия

«Переходность» художественного метода и стиля, декаданс, пресимволизм, неоромантизм, эстетизм, «скорбная поэзия», новая «женская поэзия», «искреннее творчество», интимно-повествовательная лирика, романс, риторический стиль, «экзотические» эпитеты, поэтический штамп, поэтическое косноязычие, символ, мэон, «всеединство», София.

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику поэтическому периоду 1880—1890-х годов. Посредством каких символов поэты-восьмидесятники выражали общую духовную атмосферу «безвременья»?

2. Какими терминами пытается описать современная историко-литературная наука круг «переходных» явлений, свойственных в целом поэзии 1880—1890-х годов? Ваше отношение к этим терминам.

3. Какие темы и мотивы свойственны творчеству «скорбных поэтов» во главе с Надсоном? Как они связаны с идеологией позднего народничества?

4. Охарактеризуйте стиль поэзии С. Надсона. В чем причина необычайной популярности этой поэзии в 1880-е годы? В творчестве каких современников Надсона можно найти заметные стилевые отголоски его поэзии?

5. В чем особенность трактовки темы Смерти и Красоты в поэзии С.А. Андреевского? Можно ли безоговорочно считать его поэтом-«декадентом»?

6. Почему М. Лохвицкую считают родоначальницей «женской поэзии» «серебряного века»? Что принципиально отличает содержание и стиль ее поэзии от творчества поэтесс XIX в. (Е. Растопчиной, К. Павловой, Ю. Жадовской и др.)?

7. В каких элементах содержания и формы К. Фофанов проявил себя как типичный поэт-восьмидесятник? Что сближает его поэзию с будущими открытиями эго-футуристов и футуристов?

8. Охарактеризуйте значение романса в поэзии А.Н. Апухтина. В чем причина популярности романса в поэзии «безвременья»?

9. Почему В. Брюсов назвал К. Случевского «поэтом противоречий»? Каких еще поэтов 1880—1890-х годов можно оценить этой же формулой? В чем стиль Случевского подготовил художественные новации поэзии «серебряного века»?

10. Что сближает и что отличает религиозно-мистические искания поэзии Д.С. Мережковского и Н.М. Минского? Каково их значение для культуры «религиозного ренессанса» начала XX в.?

11. Почему Вл. Соловьева с полным основанием можно назвать «поэтом-философом» (а не «поэтом и философом»)? Какие эстетические и религиозно-мистические идеи Вл. Соловьева были востребованы А. Блоком и А. Белым?

Литература

Бялый Г.А. Поэты 1880—1890-х годов. В кн.: Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972.

Бялый Г.А. С.Я. Надсон. В кн.: Надсон С.Я. Полн. собр. стихотворений. СПб., 2001.

Ермилова Е.В. Поэзия на рубеже двух веков. В кн.: Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX веков. М., 1974.

Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (у истоков «нового религиозного сознания»). В кн.: Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Минц З.Г. Вл. Соловьев-поэт. В кн.: Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

Отрадин М. А.Н. Апухтин. В кн.: Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1991.

Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком: К.М. Фофанов и русская поэзия конца XIX — начала XX века. Петрозаводск, 2000.

Тахо-Геди Е. Валгалла Константина Случевского или вечный дебют // Случевский К.Л. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.

Федоров А.В. Поэтическое творчество К.К. Случевского. В кн.: Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М., Л., 1962.

Цурикова Г.М. К.М. Фофанов. В кн.: Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. М., Л., 1962.

ГЛАВА 16
ПРОЗА 1880—1890-х ГОДОВ

В 80—90-е годы русская проза XIX в. подошла к завершающей стадии своего развития. Накопившаяся художественная энергия давала все возможности для самого решительного движения вперед, но эта решительность была приостановлена двумя трагическими событиями.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕАЛИЗМ

В самом начале нового периода развития прозы уходят из жизни Ф.М. Достоевский (1881) и И.С. Тургенев (1883), от которых к этому времени уже сильно зависела русская литература. Образовалось огромное художественное пространство, в котором витали неосуществленные замыслы Достоевского и Тургенева. Экзистенциальная проза Достоевского, которая мощным потоком должна была обрушиться на литературу 80-х годов (по крайней мере, могли быть продолжены «Братья Карамазовы» и «Дневник писателя»), но не обрушилась, а превратилась в литературную традицию. Причем это превращение произошло с почти мгновенной быстротой. То же самое в скором времени произойдет и с эстетической прозой Тургенева.

Но традиция не могла вместить всю огромность художественного пространства, которое расширялось с каждым новым словом, написанным Достоевским и Тургеневым. Теперь же их творческое время остановилось. В обретенных формах застыло пространство. И это пространство притягивало и одновременно отталкивало всех писателей — и тех, которые прокладывали первые пути в литературе, и тех, кто продолжал давно начатый путь.

Притягивало потому, что оно манило возможностью высказать невысказанное Достоевским и Тургеневым. Невысказанное великими писателями обладает поистине магической художественной силой. На пороге 80-х годов русская проза во многом оказалась во власти именно такой силы — силы, порожденной «неизреченными глаголами» Достоевского

и Тургенева. Эта сила обусловила то, что на первых порах традиции Достоевского и Тургенева гиперболизованно воздействовали на литературу, приглушив даже влияние нравственно-психологической прозы Л.Н. Толстого и гротескной прозы М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Но возникшая ситуация внушала и страх. Стремление заменить великих приводило к обостренному сознанию того, что великих заменить невозможно. И это тоже бросало писателей в русло традиций Достоевского и Тургенева. Подчинение традиции освобождало от страха перед той художественной бездной, которая открылась в русской литературе после смерти Достоевского и Тургенева.

Достоевский и Тургенев незадолго до смерти сами позаботились о том, чтобы русская литература как можно быстрее преодолела эстетический ужас перед разверзнувшейся бездной. Они произнесли такие прощально-заветные слова, которые стали для писателей путеводными звездами. Это произошло в «пушкинских речах» Достоевского и Тургенева. Анастасия Вербицкая в послесловии к повести «Чья вина?» с благодарностью вспоминала: «Потому что менее, чем кого-либо в мире, я знала самое себя. Я смутно чувствовала, что совершаю самоубийство. Но у меня была почва под ногами. Вдохновенная проповедь Достоевского на пушкинском торжестве вонзилась в сложную, мятежную душу девушки аскетическим, суровым, как меч, холодным идеалом смирения, самопожертвования». Создательница метафорической прозы так сказала о себе. Но подобное пережили многие писатели. Причем в писательские «души» «вонзались» не только слова Достоевского, но и Тургенева, хотя проповедничества в его речи было значительно меньше.

Создавая образ Пушкина-творца, Достоевский и Тургенев одновременно произносили прощальные «авторские исповеди», где этот образ стал олицетворением того творческого идеала, которому они следовали сами и призывали следовать все будущие поколения писателей.

«Повторяю: по крайней мере, мы уже можем указать на Пушкина, на всемирность и всечеловечность его гения. Ведь мог же он вместить чужие гении в душе своей, как родные. В искусстве, по крайней мере в художественном творчестве, он проявлял эту всемирность стремления русского духа неоспоримо, а в этом уже великое указание» — таким предстает

подлинный творец у Достоевского. «Поразительна также в поэтическом темпераменте Пушкина эта особенная смесь страстности и спокойствия, или, говоря точнее, эта объективность его дарования, в котором субъективность его личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем», — так говорит то же самое Тургенев. Достоевский и Тургенев идут разными путями, но говорят об одном и том же — о той эстетической объективности, без которой не может быть высокого реалистического творчества. По Достоевскому, реалистическое творчество становится идеальным тогда, когда автор обретает чудесное свойство вживания в чужую «точку зрения» без всякого ее искажения. И по Тургеневу в этом же заключается главное достоинство высокого реализма, способного «объективность» возносить выше авторской «субъективности».

В этих «авторских исповедях» — подведение итогов. Подводились свои творческие итоги, но больше — итоги «реалистической» эпохи, начало которой было положено Пушкиным. Надо было найти такое определение, которое проникло бы в самую сущность новой реалистической эстетики. Незадолго до «пушкинской речи» Достоевский найдет такое определение в письме к К.П. Победоносцеву от 24 августа 1879 г. Осуществляя авторский комментарий к тексту «Братьев Карамазовых», Достоевский особо подчеркнет: «А тут вдобавок еще обязанности художественности: потребовалось представить фигуру скромную и величественную, между тем жизнь полна комизма и только величественна лишь в внутреннем смысле ее, так что поневоле из-за художественных требований принужден был в биографии моего инока коснуться и самых пошловатых сторон, чтоб не повредить художественному реализму».

Вот к этой вершине (художественный реализм) шла русская литература второй половины XIX в., и к началу 80-х годов она достигла ее. Этот последний бросок на вершину стал возможен во многом благодаря Достоевскому («Братья Карамазовы» — самый «полифонический» его роман). В его реалистической эстетике достигла абсолютной выраженности сущность «нового» реализма, которую наиболее убедительно раскрыл М.М. Бахтин: «Новая позиция автора в полифоническом романе, раскрывающая в человеке другое “я для себя”, бесконечное и незавершимое, не разрушает образа, ибо позиция вненаходимости автора остается в полной силе. Но меняется топос этой вненаходимости и содержание избытка. Преодолевается

объектность человека. Преодолевается монологическая модель — сменяется моделью диалогической. Каждый герой становится голосом-позицией в незавершимом диалоге. Позиция автора — сама диалогическая — перестает быть объемлющей и завершающей. Раскрывается многосистемный мир, где не одна, а несколько точек отсчета (как в энштейновском мире). Но разные точки отсчета и, следовательно, разные миры взаимосвязаны друг с другом в сложном полифоническом единстве»[1].

«Полифонизм» Достоевского стал высшим проявлением художественного реализма, который своими корнями уходит в творчество А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. По выводу Г.М. Фридлендера, «Путь Лермонтова от “Княгини Лиговской” к “Герою нашего времени”, где автор отказался от «плоского» психологического изображения своего героя в одном заранее определенном ракурсе и показал его внутренний мир объемно, с разных точек зрения, в различных психологических измерениях и был, в сущности, путем от того, что Бахтин весьма условно и приблизительно обозначает термином “монологический” роман, к объемному полифоническому построению и отдельного художественного образа, и всего произведения в целом»[2]. Подобная закономерность осуществлялась и в поэтике пушкинского «Евгения Онегина», где автор через различного рода отступления отделил свой голос для того, чтобы не стеснять «многоголосие» героев.

В своем развитии эта закономерность (представить как можно больше художественно значимых «точек зрения» в одном повествовательном пространстве) встретила много препятствий — тяжеловесность «натуральной школы», публицистический социологизм прозы 60-х годов, тенденциозность «народнической» прозы. Но, тем не менее, это родовое свойство художественного реализма, открывающее путь (именно через художественную интеграцию разных «точек зрения») к открытию абсолютной правды жизни, перешагнуло через все препятствия, чтобы на пороге 80-х годов превратиться в реалистический универсум. Этот реалистический универсум в определенной степени подчинил себе и поэтику романтизма, который

---

[1] *Бахтин М.М.* Достоевский. 1961 г. // *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 367.

[2] *Фридлендер Г.М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 191—192.

именно к 80-м годам набрал необычайную силу благодаря творчеству А.А. Фета, А.Н. Майкова, Я.П. Полонского, А.Н. Апухтина и К.К. Случевского. Проза поэтов-романтиков без напряжения приняла этот литературный универсум и поэтому обрела реалистические черты.

ПРОЗА ПОЭТОВ. А.А. ФЕТ

Показательно то, что даже в этой сфере полное породнение с реалистическим универсумом происходит только на стыке 70-х и 80-х годов. Это характерно для всех поэтов-романтиков, проявивших себя в прозе, но особенно для Фета, поначалу решившего писать прозу с прямой опорой на «натуральную школу» и на ту «деревенскую» прозу, которая несет в себе большой заряд публицистичности. И все это сполна отразится в «Калениках», «Дядюшке и двоюродном братце», «Из деревни», «Записках о вольнонаемном труде» и «Семействе Гольц». В рассказе «Кактус», опубликованном в «Русском вестнике» в конце 1881 г., произойдет существенная метаморфоза. Повествование структурно меняется так, чтобы быть приспособленным для пересечения различных «точек зрения» в погоне «за неуловимою истиной». Это станет ярчайшей вспышкой «художественного реализма» в самом начале 80-х годов. Фет смог воплотить тему красоты, доминантную для всей русской прозы, через последовательное введение в повествование различных «голосов» — автора, Иванова, Софьи и, наконец, самого Аполлона Григорьева. В результате их напряженной сочетаемости обретет художественную плоть фетовская идея о том, что искусство не может жить без красоты, как красота и искусство не могут жить без любви. Символический образ «кактуса» («Да сам цветок? Ведь это крик любви») станет зеркальным отражением этой идеи.

ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ. А.И. ЭРТЕЛЬ

Художественный реализм способствовал и тому, что русская проза 80—90-х годов все дальше и дальше стала уходить от «тенденциозности». Природа «нового» реализма уже не могла принять даже малейшего проявления «тенденциозности», ибо она — главная опора в осуществлении всепобеждающей авторской воли.

Этот процесс освобождения наиболее отчетливо выразился в прозе А.И. Эртеля (1855—1908). Развитие его прозы внутренне обусловлено все

более укрепляющимся убеждением писателя в том, что «настоящий, искренний, вдумчивый писатель-художник не должен вмещаться в какую бы то ни было партию, т. е. поскольку он художник». Это своего рода эстетический манифест Эртеля, но такой манифест, который возник не в результате теоретических построений, а под влиянием художественного реализма. Отсюда и такое манифестирующее подчеркивание слова художник.

Признание Эртеля — это отражение сокровенной сути художественного реализма. В прозе Эртеля происходило постепенное «обнажение» этой сути с опорой на художественную традицию Тургенева. Если в «Записках Степняка» (1879—1882) с их чрезмерной социальной ориентированностью эта суть только мерцает из глубины текстов, то в романе «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1889) она становится определяющим началом в формировании такой художественной системы, которая дает свободу для проявления самостоятельности многим героям.

По этим причинам мотив свободы постоянно присутствует в тексте и подтексте прозаических произведений Эртеля. Нередко он вплетается в художественную оппозицию: свобода — внутренняя несвобода. Такая оппозиция предопределяет поэтику «Восторгов», подчиненную созданию образа Королевой, которая, лишившись внутренней свободы, превратилась в «уравновешенного сухаря».

Такая же коллизия в художественной основе повести «Карьера Струкова» (1895). Струков и Наташа показаны Эртелем в расцвете их любви. Любовь их духовно объединяет. Но они не могут найти полного удовлетворения в естественно и красиво возникшем «союзе». Им необходимо внести в свою жизнь рациональное и разумное начало: «Дружно мечтали, как будут работать там вот на такой закономерный лад, как в не столь отдаленном будущем гоголевская и щедринская Россия тоже сделается анахронизмом — и без всяких “революций”, а постепенным развитием сознания, законности, довольства, бескровными жертвами, культурными силами, осуществлением скромных задач». Но этому замыслу не суждено было осуществиться. Рациональная схема разрушилась под ударами стихии жизни. И тут не меняется восприятие героями собственной жизни. Если раньше самооценка героев и авторский взгляд расходились по разным полюсам, то теперь все сливается в едином оценочном порыве (такое «сотворчество» вполне естественно в поэтике художественного реализма).

В этом нет никакого навязывания авторской воли. Все произошло так, как этого требовала художественная логика. Усиление оценки стало художественным способом более отчетливого воплощения мотива безжизненности «разумных» схем и чрезмерного рационализма. Эстетическая объективность, которой требовал художественный реализм, и на этот раз спасла Эртеля от всяких декларативных жестов, хотя для них, казалось бы, созрели все условия.

«УМЕРЕННЫЙ» НАТУРАЛИЗМ. П.Д. БОБОРЫКИН. Д.Н. МАМИН-СИБИРЯК

В этот период стали созревать и условия для самого широкого развития «натуралистической» прозы. Такая тенденция стала пробуждаться под воздействием западноевропейского натурализма. Стремление подчинить творчество художественному изучению жизни с помощью «натуралистического» анализа перешло к русским писателям. Однако предпосылки для широкого развития с учетом и не столь давнего опыта русской «натуральной школы» так и остались предпосылками. Русский натурализм не развернулся в художественную систему, потому что на его пути стоял универсализм художественного реализма, в памяти которого навсегда остались достижения «натуральной школы». И этих достижений было вполне достаточно для решения конкретных художественных задач (чаще всего эти задачи сводились к осуществлению приема снижения образа, когда каждая «натуралистическая» деталь обретала особую художественную ценность).

Вся русская литература не оказалась в лоне натурализма еще и потому, что в данный период на ее поэтику оказывала определенное воздействие «теософская» проза Е.П. Блаватской (1831—1891), озаренная «духовным светом». Популярный в то время исторический романист Всеволод Соловьев в своей книге о Блаватской («Современная жрица Изиды») писал: «Прошлой весной, 16 апреля 1891 г. в Лондоне скончалась Елена Петровна Блаватская. Она известна у нас как автор интересных и талантливых повествований: «Из пещер и дебрей Индостана», «Загадочные племена Голубых гор», — печатавшихся в «Русском вестнике» под псевдонимом «Радда-Бай». Эти талантливые повествования вместе с другими теософскими сочинениями Блаватской («Тайная доктрина», «Разоблаченная Изида», «Теософский словарь») способствовали внедрению «эзотерического языка», уводящего художественное сознание в бесконечность духовного мира.

Художественная оппозиция по отношению к натурализму складывалась и под непосредственным воздействием русской «космической» философии. В художественное сознание все глубже стали проникать разными путями идеи А.В. Сухово-Кобылина (1817—1903), которые не удалось ему представить в печати. В большей степени это относится к той части его «учения Всемира», где обителью духовного человечества названа вся Вселенная.

Духовность, провозглашенная как абсолют, отрывала писательские взоры от «натуры». Этому способствовала и «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова (1828—1903), согласно которой «воскресшее» человечество («Всеобщее воскрешение») обретет все «небесные миры».

Натурализм скользнул лишь по поверхности русской прозы 80—90-х годов. Поглубже он проник в поэтику прозы П.Д. Боборыкина (1836—1921) и Д.Н. Мамина-Сибиряка (1852—1912).

Многое в прозе Боборыкина подчинено «натурализации» повествования. Повышена роль бытовой детали, почти фотографическая точность в описаниях, сгущенная социальность в изображении России, обретавшей капиталистический облик, исследовательское начало в поэтике психологизма, физиологическая «откровенность». Все это сконцентрируется в самых известных романах Боборыкина «Китай-город» (1882) и «Василий Теркин» (1892). Но при всем том проза Боборыкина также втягивалась в поле притяжения художественного реализма, о чем свидетельствует повышение функции символики. Символ рождается в недрах его прозы не только для выполнения своих художественных функций, но и как препятствие на пути чрезмерной натурализации.

В «Василии Теркине» такая художественная функция принадлежит символическому образу «великой реки». Беспредельна многозначность этого символа: в нем очерчен жизненный путь Василия Теркина, указана дорога к счастью (любовь и полезная деятельность), воплощены мотивы спасения и возрождения. Озаренная этим символом, вся поэтика «Василия Теркина» уже не представляется сугубо натуралистической.

В таком же русле развивалась и «натуралистическая» проза Мамина-Сибиряка от «Приваловских миллионов» (1883) до «Золота» (1892). Изображение человеческого мира в социальных романах как мира бушующих разрушительных страстей, порожденных капиталистическими отношениями, приводило не только к жесткой расстановке социальных акцентов, но и открытой натурализации. Но и в этой социально-натуралистической уплотненности повествования подчас находилось место для весьма значимых символических обобщений. К этим обобщениям взывал все тот же художественный реализм, которому символ был необходим для объединения разных точек зрения. На такой художественной основе возникают два символических эпизода в поэтике «Приваловских миллионов». Сюжетно они подготовлены историей душевной болезни Лоскутова. Первый из них — ночное откровение о человеческом счастье, которое дарует внутренняя гармония: «Видишь ли, в чем дело: если внешний мир движется одной бессознательной волей, получившей свое конечное выражение в ритме и числе, то неизмеримо обширнейший внутренний мир основан тоже на гармоническом начале, но гораздо более тонком, ускользающем от меры и числа, — это начало духовной субстанции. Люди в общении друг с другом постоянно представляют дисгармонию, точно так же, как в музыке. Вот чтобы уничтожить эту дисгармонию, нужно создать абсолютную субстанцию всеобщего духа, в котором примирятся все остальные, слившись в бесконечно продолжающееся и бесконечно разнообразное гармоническое соединение, из себя самого исходящее и в себя возвращающееся». В этой лирико-философской миниатюре, построенной по ритмическим законам

стихотворения в прозе, символом гармонического единения человеческого мира становится всеобщий дух. Во втором символическом эпизоде вспыхивает идея спасения мира: Лоскутов «вообразил себя мессией, который пришел спасти весь мир и вторично умереть для спасения людей». Символическая уплотненность эпизодов позволяет оторвать их от психологической истории болезни героя и вывести на тот футурологический простор, который дает возможность создать образ идеального мира.

КЛАССИКА И БЕЛЛЕТРИСТИКА. И.И. ЯСИНСКИЙ

Социальная беллетристика Мамина-Сибиряка через символ приближалась к миру классической литературы. Здесь приближение гораздо сильнее, чем у Боборыкина, хотя и Боборыкину как беллетристу символ подчас помогал подняться до высоты «классических писателей». Подобное взаимодействие беллетристики и классики становится существенным фактором развития прозы 80—90-х годов. Чаще всего оно осуществлялось скрыто, а иногда и весьма открыто. Беллетрист И.И. Ясинский (1850—1930), проза которого станет заметным явлением, напишет «Исповедь Позднышева» и опубликует ее в 1893 г. в своем сборнике «Осенние листы. Новые рассказы». «Исповедь Позднышева» — производное от «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого, проза которого к этому времени уже прочно утвердилась на классических вершинах.

Взирая на эту вершину, Ясинский решается на художественное соперничество с самим Толстым. Но это соперничество минует открытую литературную конфронтацию. Ясинский включает слово Толстого в свое художественное познание жизни. Слово Толстого для Ясинского — философское напутствие, которое, в конечном итоге, дает возможность по-своему взглянуть на сумрачно-таинственный мир человеческой души. Ясинский признает художнический авторитет Толстого, даже преклоняется перед ним, но это отнюдь не исключает смелого и рискованного проявления литературной самостоятельности. Именно такое противоборство стало определяющим началом в поэтике повести Ясинского «Исповедь Позднышева».

Ясинскому понятно, что наращивание смысла в пределах уже канонизированного образа произойдет только тогда, когда появятся новые сюжетные ходы и ответвления. Ведь за каждым сюжетным движением — своя жизненная логика, предопределенная теми или иными «частичками бытия». Ясинский придумал такую сюжетную ситуацию, которая, повторяя сюжет толстовской «Крейцеровой сонаты», все же оказалась далека от ее зеркального отражения.

Начиная с пролога, Ясинский ведет повествование так, чтобы появлялась возможность отклонения от толстовского сюжета. Герои «Исповеди Позднышева» также стали участниками философского спора, но обсуждают они не сам роковой вопрос о духовно-нравственных взаимоотношениях

мужчины и женщины, а повесть Толстого. «Поэт Курицын стоял, безусловно, за непогрешимость гения, и совет, который преподавался в повести, что следует воздерживаться от брака и предоставить человеческому роду постепенно вымереть, казался Курицыну мудрым. Хотя супруги Ладыкины писали посредственно, т. е. были в литературном отношении не без греха, они указали на разные недостатки в повести, но согласились, что все же написана она гениально». Другой участник спора Менисов настаивал на том, что повесть «холодна» и слишком натуралистична. Однако все это — лишь сюжетный фон, возникший под воздействием «Крейцеровой сонаты».

Дальше на сцене появляется главный герой — «таинственный незнакомец». Это резко меняет направление сюжетного развития, ибо он предложил вызвать дух Позднышева. Мистическое действо, как считает герой, должно представить всю правду о трагедии Позднышева, так как спиритизм во многом сродни художественному сотворению образов: «Я не знаю вашей спиритической теории ... но я не ошибусь, конечно, если скажу, что духи, которых вы вызываете, суть мнимые отражения бывших некогда живыми людей. Это, в сущности, не духи, а именно отражения, поэтому они сохраняют облик живых, их платье, их манеру говорить и так далее. Мир, создаваемый волею художника, есть мнимый мир. Но он есть отражение действительности. И чем ярче это отражение, тем меньше мнимого в создаваемом волею художника мнимом мире. Поверьте, что есть такие произведения художественного творчества, которые гораздо ярче и живее духов, вызываемых господами спиритами. Вот почему решаюсь и я ... вызвать дух Позднышева». Дух искусства «ярче и живее» мистических «духов», но, тем не менее, между ними есть внутреннее родство. В результате образ Позднышева предстает в художественном удвоении. Вначале «дух» Позднышева вызван к жизни художественным гением Толстого, а затем он предстает из стихии мистического воображения. Итог же здесь такой, какого в таких случаях всегда добивался Салтыков: открываются художественные возможности для полуфольклорного пересотворения образа.

Спиритический спектакль получился впечатляющим. Перед собравшимися из небытия возникает «дух» Позднышева, причем Позднышева настоящего, а не созданного Толстым. Но «Крейцерова соната» не отодвигается в сторону. «Дух» ее подробно пересказывает, сопровождая своими комментариями. Комментирование приводит к тому, что постепенно внутри толстовского произведения складывается смысловая оппозиция, что создает поразительный художественный эффект: в «Крейцеровой сонате» начинает звучать голос самого Ясинского. Голос этот звучит столь сильно, что происходит смысловая переакцентировка в психологизме финала повести Толстого. Мы помним, что у Толстого только в финале к герою приходит трагическое сознание своей вины и непоправимости содеянного. «Я убил ее», — только это является лейтмотивом «Крейцеровой сонаты».

Ясинский же добавляет свое собственное понимание происходящего, выразившееся в усилении философсксго начала. Позднышеву Ясинского нужен философский итог, и он его находит: «Я мог бы сказать, что я убил ее за духовную измену мне. Но ведь и духовной измены не было, потому что не было никогда у меня с нею духовного общения. Я убил ее за то, что ей противно было быть вещью: ей захотелось жить по-человечески, захотелось счастья, которого я не мог ей дать, захотелось того, название чего так опошлено людьми, но что прекрасно и высоко — слияние душ. За это я убил ее. И поэтому никогда вина моя не простится мне ни в этой жизни, ни в будущей».

Вот для этого обобщения и был вызван Ясинским «дух» Позднышева. Для него этот итог чрезвычайно важен, ибо в нем идея свободного проявления человеческой воли. Позднышев эту свободу порабощает, превратив свою жену в «вещь». И когда ее душа вырвалась на свободу, он лишил ее жизни. Именно в этом Ясинский видит причину свершившейся семейной трагедии.

В этом видении выразилось еще и гордое самосознание русской беллетристики, способной в отдельных художественных достижениях соперничать с классикой.

СОЦИАЛЬНАЯ ПРОЗА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕАЛИЗМ. Г.И. УСПЕНСКИЙ

Художественное «бунтарство» беллетристики в определенной степени влияло на развитие прозы. Оно было если и не катализатором, то одним из стимулов творческого развития, что заставляло прозу держаться на высоком художественном уровне. В 80-е годы это развитие по восходящей линии во многом стимулировалось художественными поисками Г.И. Успенского (1843—1902). Успенский переступает порог 30-х годов, не изменив своей давней творческой устремленности — созданию обширных циклов. За его плечами — «Нравы Растеряевой улицы», «Новые времена, новые заботы», «Из деревенского дневника», «Крестьянин и крестьянский труд», в которых было осуществлено его панорамное изображение социальной жизни, также основанное на принципах художественного реализма. Уже тогда Успенский изобрел синтетический жанр (соединение социально-публицистического очерка с рассказом и психологическим этюдом), что давало больше художественных возможностей для циклообразования. Размытость жанровых

границ отдельных произведений компенсировалось художественной цельностью циклов.

В таком же направлении будет развиваться проза Успенского 80-х годов, за исключением циклов путевых очерков («Поездки к переселенцам», «Письма с дороги»), для которых все же характерна внутрицикловая жанровая однородность. В это десятилетие Успенский работает с фанатическим упорством, вдохновляемый верой в то, что своим правдивым, сочувственно-сострадательным словом он может помочь народу, зажатому в тисках социальной трагедии.

Но напряженная интенсивность писательской работы Успенского объясняется еще одним обстоятельством. Ближе к концу этого десятилетия Успенского еще сильнее стало терзать предчувствие приближающегося конца творческой жизни. И надо было успеть сделать все, что существовало лишь в творческих замыслах и намерениях.

Эти предчувствия оправдались. Трагическое мироощущение и нахлынувший пессимизм окончательно подорвали душевное здоровье Успенского. С 1892 г. он вынужден был лечиться в психиатрической больнице.

Почти все последнее десятилетие для Успенского прошло во мраке. Но в первый раз в этот мрак он заглянул в 1888 г., когда писал статью-реквием «Смерть В.М. Гаршина», который был ему духовно и творчески близок. Он настойчиво пробивался к причинам «психического расстройства» Гаршина, указывая на то, что «живые впечатления действительной жизни, известного тона, свойства, смысла и качества, — имеют в психическом расстройстве такого человека, как Гаршин, первенствующее перед физическим расстройством значение». А в завершение краткого анализа прозы Гаршина Успенский добавит: «Нельзя не мучить себя сознанием, что все это страшный грех человека против человека и что этот ужасный грех — наша жизнь, что мы привыкли жить среди него, что мы не можем жить именно так, чтобы нашей, страдающей от собственных неправд, душе не приносились эти бесчисленные жертвы». От таких «впечатлений» и от такого «сознания» померк разум и Успенского, который, подобно Гаршину, так и не смог своим художественным словом победить социальное зло.

Именно к такой победе стремился Успенский. К этому влекла его творческая воля. Но твердое проявление авторской воли не мешало слышать другие голоса, с разных сторон несущие

свою правду жизни. Таким «многоголосием», соответствующим природе художественного реализма, наполнены циклы Успенского. Но автор все же до конца не растворяется в этих голосах. Его «дирижирующая» функция сохраняется, что чрезвычайно важно для формирования художественной целостности циклов. Но в то же время авторское слово Успенского начисто лишено той однозначной категоричности, которая может отпугнуть собеседников. По выводу Г.А. Бялого, автор «формирует свои решения в духе общих своих принципов, неуверенно, условно, не претендуя на окончательность суждений, иногда иронизируя над ними»[1]. Такая авторская позиция определяет интенсивность развития диалогов, которые становятся стержнем циклов Успенского.

Во «Власти земли» (1882) в процессе циклообразования не последнюю роль играют диалоги между автором и Иваном Косых (в предшествующем цикле «Крестьянин и крестьянский труд» участником сквозного диалога становится Иван Ермолаевич). Именно из этих диалогов вырастает четвертый очерк «Власть земли», образующий смысловую сердцевину цикла, так как здесь мотив «власти земли» выделен с риторическим напором: «А тайна эта поистине огромная и, думаю я, заключается в том, что огромнейшая масса русского народа до тех пор и терпелива и могуча в несчастиях, до тех пор молода душою, мужественно-сильна — словом, народ, который держит на своих плечах всех и вся, — народ, который мы любим, к которому идем за исцелением душевных мук, — до тех пор сохраняет свой могучий и кроткий тип, покуда над ним парит власть земли, покуда в самом корне его существования лежит невозможность ослушания ее повелений, покуда они властвуют над его умом, совестью, покуда они наполняют его существование». Отчуждение от земли — не только духовная, но и социальная трагедия. По мысли Успенского, такая трагедия происходит потому, что общество обрекает крестьян на непосильно тяжелый труд. «Народная душа опустошена и, пожалуй, ожесточена, — декларативно подчеркивает писатель, — так как и труд — уже не труд и жизнь одновременно, а только труд».

Кровная связь с матерью-землей порождает красоту и гармонию. Эта идея развивается в подтексте всего цикла. Поэтому

---

[1] *Бялый Г.А.* «Во имя самой строгой правды». О реализме Глеба Успенского // *Бялый Г.А.* Чехов и русский реализм. Очерки. Л., 1981. С. 259—260.

не случайно рассказ «Выпрямила», появившийся в печати в составе цикла «Через пень-колоду» в 1885 г., займет центральное место в поэтике прозы Успенского. Главная героиня произведения — статуя Венеры Милосской, которую Тяпушкин созерцал в Лувре. Объединив бытовой рассказ, путевой очерк, сновидение с элементами эстетического трактата, Успенский тем самым нашел выразительную форму воплощения своей философии красоты. Это воплощение осуществляется на гротескном фоне, который понадобился Успенскому для того, чтобы показать все ужасы жизни, порождающие «ряд неприветливейших впечатлений, тяжелых сердечных ощущений, беспрестанных терзаний без просвета, без малейшей тени тепла». Созерцание статуи Венеры Милосской освобождает сознание героя от ужасов жизни.

Красота побеждает ужас — вот в чем герой видит «животворящую тайну этого каменного существа». Разгадывая ее, он обращается к стихотворению Фета «Венера Милосская», но фетовский образ ему представляется неистинным. Истинно другое: «Ему нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа, ознакомить человека — мужчину, женщину, ребенка, старика — с ощущением счастья быть человеком, показать всем нам и образовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасным — вот какая огромная цель овладела его душой и руководила рукой». Успенский отклонил фетовский образ Венеры Милосской, но бессознательно воспринял идею Фета о вечной жизни, которая уготована подлинной красоте. Это сближает Успенского не только с прозой Фета, но и с прозой Достоевского, в которой тема красоты, мир спасающей, — тема глобальной философско-символической значимости.

РАЗВИТИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ. В.М. ГАРШИН

Красота, как всеобъемлющая художественная категория, оказалась совсем не чуждой прозе Успенского, выросшего из «щедринской школы». Еще более родственной она оказалась В.М. Гаршину (1855—1888), проза которого в большей степени

тяготела к тургеневской поэтике, которая формировалась под сильным воздействием философии красоты. Эстетическая проза Тургенева помогала Гаршину не только познать «тайну» лаконичного художественного письма, но и эстетически пережить красоту как высшее проявление гармонии. Философия красоты войдет в художественное мировидение Гаршина не только по воле Тургенева. Это прежде всего обусловлено его стремлением к тому, чтобы человеческая жизнь была озарена «светом вечной любви», а такой любви не может быть без красоты.

1 мая 1885 г. Гаршин в письме В.М. Латкину, определяя свое творческое кредо, напишет: «Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и проч. Это теперь в расцвете или, вернее, в зрелости, и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в коем случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, а пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы. <...> Для нее нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты, для нее есть только интересное и неинтересное, «заковыристое и незаковыристое». Гаршин отвергает реализм натуралистического толка, отстаивая при этом «красоту». Такая же защита красоты — в его «Сказке о жабе и розе» (1884), где образ розы воплощает идею вечной красоты, а образ жабы — идею зла, которое всегда стремится погубить красоту. Эта столь выпукло очерченная художественная оппозиция растворится в поэтике всей гаршинской прозы.

Красота как художественная категория сильно повлияет на весь облик психологической прозы Гаршина. Красота и гармония в восприятии Гаршина едины. Писатель рано пришел к убеждению, что повествовательное пространство, порожденное большими жанровыми формами, с трудом подчиняется гармонии, а значит, и красоте. Только красота может оказать самое сильное «художественное впечатление». И.Е. Репин в своих воспоминаниях воспроизвел такой монолог Гаршина на эту тему: «— Видите ли, Илья Ефимович, — сказал ангельски кротко Гаршин, — есть в Библии “Книга пророка Аггея”. Эта книга занимает всего вот этакую страничку! И это есть книга! А есть многочисленные томы, написанные опытными писателями, которые не могут носить почтенного названия

книги, и семена их быстро забываются, даже несмотря на успех при появлении на свет. Мой идеал — Аггей... И если бы вы только видели, какой огромный ворох макулатуры я вычеркиваю из своих сочинений! Самая огромная работа для меня — удалить то, что не нужно. И я проделываю это над каждой своей вещью по нескольку раз, пока, наконец, покажется она мне без ненужного балласта, мешающего художественному впечатлению». Работа над текстами по пути их безжалостного сокращения вдохновлялась стремлением достичь красоты формы. Но этого требовал и углубленный психологизм гаршинской прозы. Гаршин осознавал, что психологические описания могут привести к ненужному многословию. И его писательский идеал позволил сохранить гармоническое равновесие и в этой сфере.

Всего этого добился Гаршин во многом благодаря смелому художественному эксперименту, осуществленному в 1878 г. в «Очень коротеньком романе». Гаршину хватило творческой силы для того, чтобы коллизию, предназначенную для большого романа («Точь-в-точь старый роман!»), воплотить на предельно короткой повествовательной дистанции с полной сюжетной завершенностью. Ритм, подтекст, художественная «емкость» каждого слова, символическая уплотненность сделали свое дело. Романная история героя, пережившего, как и сам Гаршин, смертный ужас войны, а также измену возлюбленной, была воссоздана Гаршиным с необычайной художественной силой, если иметь в виду еще столь решительно отодвинутый в самый финал мотив трагического одиночества: «Пора идти домой, броситься на одинокую холодную постель и уснуть».

Трагическое начало пронизывает всю гаршинскую прозу. Оно в основе поэтики его военных рассказов: «Четыре дня», «Трус», «Денщик и офицер», «Из воспоминаний рядового Иванова», — которые сложились в небольшой цикл. Жестокость войны, уничтожающей человеческое в человеке, — вот тот трагический лейтмотив, который объединяет тексты военных рассказов Гаршина. «Дикая, нечеловеческая свалка», — такое описание боя дает Гаршин в рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова», написанном в 1882 г. Из этого описания вырастает зловещий символ войны, ретроспективно охватывающий тексты предшествующих рассказов, вплоть до «Четырех дней» (1877).

«Если в мир насилия и злобы, в мир стихийной торопливости слепых событий бросить с какой-нибудь платоновской

звезды сознание нравственное, совесть, то в этой враждебной сфере оно будет чувствовать себя испуганною сиротою и на действительность отзовется недоумением и печалью. Такое сознание и есть Гаршин»[1], — писал Ю. Айхенвальд. Но в этом — ни тени от романтического «двоемирия». Гаршин пришел из «мира правды, добра и красоты» (А.И. Эртель), чтобы превратить его в земной мир. Ему нужна была земная жизнь со всеми ее трагическими противоречиями и губительным несовершенством, чтобы преобразить ее в своем творчестве. Для этого надо все услышать и всех услышать, что уже уходит в русло развивающегося художественного реализма.

При столь характерной для Гаршина исповедальной самоуглубленности все это давалось ему мучительно трудно. «Нервная исповедальность, роднившая его с Достоевским (может быть, поэтому Гаршин так болезненно реагировал на творчество Достоевского), заставляла уходить в глубины собственного духовного мира. Но все же и из этой глубины он улавливал в своем художественном слове все, что происходило и в окружающем мире. Сострадание этому миру не давало Гаршину окончательно замкнуться в самом себе, как ни влекли к этому вспышки душевной болезни.

В 1880 г. Гаршин создает психологический рассказ «Ночь», в котором «бледный человек» с помощью автора ведет разговор с самим собой. Поэтому «я» и «он» постоянно меняются местами. Но это не приводит к пересечению линий автора и героя. Герой, в ночном одиночестве, готовясь к смерти, ищет правду о собственной жизни. И находит ее, самую безотрадную: все, что было в его жизни, превратилось в «бестелесные призраки». Приходит к нему и другое откровение. Из призраков можно вырваться, только вернувшись к давно утерянной «чистой и простой» любви, единственно способной избавить от «своего “я”, все пожирающего и ничего взамен не дающего».

Этот рассказ особенно важен с точки зрения нравственно-философских поисков самого Гаршина (здесь декларируется идея спасения от губительного отчуждения в «чистой» любви), но он в такой же степени важен и для понимания того, как в его прозе осуществляются принципы художественного реализма. Многое для такого понимания дает следующий «психологический» эпизод рассказа: «Он дошел до такого состояния,

---

[1] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. I. М., 1906. С. 189.

что уже не мог сказать о себе: я сам. В его душе говорили какие-то голоса: говорили они разное, и какой из этих голосов принадлежал именно ему, его "я", он не мог понять. Первый голос его души, самый ясный, бичевал его определенными, даже красивыми фразами. Второй голос, неясный, но привязчивый и настойчивый, иногда заглушал первый. "Не казнись, — говорил он: — зачем? Лучше обманывай до конца, обмани всех. Сделай из себя для других не то, что ты есть, и будет тебе хорошо". Был еще третий голос, тот самый, что спрашивал: полно, не было ли?» Гаршин передал герою свою удивительную способность слышать «голоса». Он обрел способность слышать каждого своего героя (в аллегорической форме это воплотилось в гаршинской притче «То, чего не было»). Если герой взывает к состраданию, то Гаршин принимает его муки. Если же герой является носителем зла (Кудряшов из «Встречи»), то душа писателя наполняется гневом. Но все это остается в душе писателя и не уходит в его тексты. Отсюда нестерпимая душевная боль, которая постоянно терзала Гаршина. В творчестве он не мог найти успокоения.

Когда же он в «Красном цветке» (1883) сделал решительную попытку освободиться от боли и мучительных духовных терзаний, то спасительного забвения так и не смог найти. Все осталось по-прежнему, а добавилась еще острая душевная боль, вызванная страданиями героя-мученика. Исцеляющая исповедь не состоялась, потому что Гаршин-художник был захвачен замыслом такого произведения, которое стало бы настоящей мистерией. И он создал рассказ-мистерию «Красный цветок», посвятив его памяти И.С. Тургенева (это сделано Гаршиным еще и потому, что в поэтике «Красного цветка» отразилось влияние Тургеневских «таинственных повестей»).

Сюжет рассказа (метания безумного героя) основан на предельно детализированном описании состояний героя, сломленного страшным душевным недугом. Но в итоге Гаршин, повинуясь замыслу, вырывает повествование из психологической эмпирики и выводит его в ту сферу, где властвуют символы и где все превращается в ирреальное. Особенно усиливается воздействие образа «красного цветка», который в гаршинской мистерии символизирует «мировое зло» (отсюда и активизация в поэтике этого символа значения крови и огня). Уводит повествование в мир мистерии символическое сопряжение «Красного цветка» со «злым духом», а также гротескное

объединение мира живых и мира мертвых: «Тут были живые и мертвые. Тут были знаменитые и сильные мира и солдаты, убитые в последнюю войну и воскресшие».

В художественной атмосфере мистерии осуществлялась идея, которая никак не согласовывалась с нравственной философией самого писателя и Л.Н. Толстого («непротивление злу насилием»), которого Гаршин боготворил. Уничтожение «красного цветка» («Я утоплю тебя. Я задушу тебя! — глухо и злобно говорил он) — это и есть художественная идея мистерии. Все это произошло вопреки желанию самого Гаршина и вопреки главному нравственно-философскому императиву Толстого.

«Законы» художественные сказались выше, как и в повести «Надежда Николаевна» (1885), где «демонический» Бессонов ближе к финалу стал олицетворять «мировое зло». Здесь исток того символа уничтожающего зла («Не помня себя, я схватил стоявшее в углу колье, и когда он направил револьвер на Надежду Николаевну, я с диким воплем кинулся на него. Все покатилось куда-то с страшным грохотом»), который венчает развитие мотива борения с «мировым злом». Как и подобный символ в «Красном цветке», этот символ повергает Гаршина в ужас. Он не может принять то, что породило его художественное воображение и вдохновение (трагедия ссудившего себя Лопатина — это и трагедия Гаршина). И этот ужас, усиленный тем, что его художественная воля не признала поведение самого Толстого, будет преследовать Гаршина до того мгновения, в которое возникло теперь уже окончательное решение уйти из жизни. Так страшно разрешился конфликт благородного художника с созданными им произведениями, в которых в формах психологической прозы отразилсл социальный трагизм 80-х годов.

РАЗВИТИЕ «СИНТЕТИЧЕСКОЙ» ПРОЗЫ. В.Г. КОРОЛЕНКО

«Гаршинское время — еще далеко не история. А в произведениях Гаршина основные мотивы этого времени приобрели ту художественную и психологическую законченность, которая обеспечивает им долгое существование в литературе», —

писал В.Г. Короленко (1853—1921), единственный из всего сплотившегося в 80-е годы литературного триумвирата (Г.И. Успенский, В.М. Гаршин, В.Г. Короленко), которому суждено было в своих художественных исканиях дойти не только до конца 90-х годов, но и до начальной стадии развития русской литературы XX в.

Сплочение литературного триумвирата, во многом определившего пути развития русской прозы 80—90-х годов, происходило на почве все того же художественного реализма, который с начала 90-х годов стал обогащаться не только художественными достижениями романтизма (это отразилось в малой мере в прозе Успенского, а в большей — Гаршина и Короленко), как это происходило на протяжении всех 80-х годов, но и символизма. Благодаря этому влиянию проза Короленко будет склоняться к еще большему «сгущению» символической образности и усилению повествовательного ритма.

Такое развитие прозы Короленко — проявление его яркой творческой индивидуальности, но это проявление поддержал художественный реализм, способный в поиске правды жизни объединить разные стилевые начала. И поэтика прозы все это объединила, включая еще повышенную метафоричность, очерковость и правдоподобие. Объединила, чтобы дать полнейшую свободу для художественного воплощения реалистического мироощущения Короленко.

Именно в таком направлении писатель истолковывал поэтику своей прозы. Сделано это было в 1887 г. в письме В.С. Козловскому как ответ на вопрос о значении романтизма в творчестве Короленко: «Вот вопрос, который я себе поставил, и хотя пока не могу считать его для себя решенным (для этого намереваюсь обратиться к литературным источникам из периода возникновения и борьбы романтизма с «классиками»), — однако ответ отчасти предчувствую, и если он верен, то едва ли я вполне могу примкнуть к романтизму, по крайней мере сознательно (художественное творчество не всегда соответствует тем или иным убеждениям и взглядам автора на искусство). Однако и крайний реализм, например, французский, нашедший у нас столько подражателей, — мне органически противен». В дальнейших своих эпистолярных рассуждениях Короленко проникает в самое существо художественного реализма: «Там я высказал только, что современные реалисты забывают, что реализм есть лишь условие художественности, условие,

соответствующее современному вкусу, но что он не может служить целью сам по себе и всей художественности не исчерпывает. Романтизм в свое время был условием, и если напрасно натурализм в своей заносчивости целиком топчет его в грязь, то с другой стороны, то, что прошло — прошло, и романтизму целиком не воскреснуть. Мне кажется, что новое направление, которому суждено заменить крайности реализма, — будет синтезом того и другого». Утверждая идею художественного «синтеза», Короленко, по сути дела, указывает на природу нового реализма («художественный реализм»), для которого как раз и характерно объединение разных начал.

Последовательно воплощая эти принципы в своей прозе, Короленко сразу же стал уходить от репортажности, которая проявилась у него при первых пробах пера. «Репортажность» впоследствии будет слегка проявляться в его чисто очерковой прозе, в частности такой, как «В пустынных местах», «Павловские очерки», «В голодный год». Короленко изначально влекло к крупномасштабным художественным обобщениям, благодаря которым отражение жизни дается не в случайных, а в закономерных ее проявлениях, и созданный образ превращается в «тип».

Уже в таких художественных условиях создавалась «Чудная» (1880), в повествовательном центре которой героический образ «политички» Морозовой. Ее мужество и решительность не может сломить даже смерть, приближение которой ускорили ее гонители. Создавая этот образ, Короленко обратился к сказу (в поэтике художественного реализма сказ займет ведущие позиции). Короленко необходима была сказовая «устная речь», чтобы показать, как Гаврилов (подручный унтерофицера), сопровождая Морозову, все больше и больше проникается к ней сочувствием и любовью. «Закашляла крепко и платок к губам поднесла, а на платке, гляжу, кровь. Так меня будто кто в сердце кольнул булавкой», — завершает один фрагмент своего печального рассказа Гаврилов. Мотив «сердечной» боли осветит весь рассказ Гаврилова и определит его трагическую тональность. Отсюда и «литературная» реакция автора, который на основе сказа создает свой образ Морозовой, мгновенно соотнеся его с традицией народной плачевой поэзии («рыдания бури»): «Глубокий мрак закинутой в лесу избушки томил мою душу, и скорбный образ умершей девушки вставал в темноте под глухие рыдания бури». Этим трагическим

звукообразом, в чем надо видеть еще одно проявление манеры Короленко, завершается повествование в «Чудной». Возникшая скорбная музыка также способствует «романтизации» образа Морозовой.

В «Сне Макара» (1885) Короленко создает такой образ, который вырастает в символ жизни народа. Макар — это одновременно характер и символ. Такое стало возможным потому, что Короленко обратился к такому «жанру», как сон, с его концентрированной художественной условностью. Из бездны небытия вырывается страстное слово Макара о горькой участи народа: «Да, его гоняли всю жизнь! Гоняли старосты и старшины, заседатели и исправники, требуя подати; гоняли попы, требуя ругу; гоняли нужда и голод; гоняли морозы и жары, дожди и засуха; гоняла промерзшая земля и злая тайга!»

Жизнь как социальная трагедия становится лейтмотивом данного фрагмента и поэтики всего «Сна Макара», в котором есть художественная условность и бытопись, характерная для первых трех глав.

«Сон Макара» стал высшим проявлением синтетической прозы Короленко 80-х годов. Синтетический стиль объемлет «Соколинец» и «В дурном обществе».

В рассказе «Река играет» («Эскизы из дорожного альбома»), созданном в 1891 г., этот стиль дает все художественные возможности для воплощения мотива народной талантливости (образ перевозчика Тюлина) — той талантливости, на которой мир держится. Этот символический мотив с большой отчетливостью проявляется в описании того, как Тюлин в самые критические минуты оказывается «на высоте своего признанного перевознического таланта».

Талант дает свободу для проявления всех духовных сил. И эта мысль символически воплощается в «Эскизах» («так легко, так свободно на этой тихой реке»), как она и выступит в качестве ведущего организующего начала в повести «Слепой музыкант» (1886—1898). Соединив свой «синтез» с традициями русской психологической прозы, вплоть до недавних художественных открытий Гаршина, Короленко со всей психологической убедительностью раскрывает жизнь души своего слепого героя. Мобилизовав все возможности своей синтетической поэтики, Короленко с поразительным художественным эффектом показывает, как сила человеческого таланта побеждает мрак («Он прозрел, да, это правда — он прозрел»).

Проза Короленко ярко откликнулась на историко-литературную ситуацию конца века. Футурологический напор русской прозы (финалы «Воскресения» Л.Н. Толстого и «Дамы с собачкой» А.П. Чехова, а также «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» Вл.С. Соловьева), вызванный желанием заглянуть в приближающийся новый век, усилил и Короленко, создав музыкально-символический этюд «Огоньки». Художественная футурология, несущая печаль и надежду на счастливое будущее («все-таки впереди — огни!..»), — главное в этом этюде.

Такой чуть ли не всеобъемлющей футурологической реакцией на конец века завершается сложный процесс развития русской прозы 1880—1890-х годов, прозы, которая при всех ее типологических различиях (социальная, психологическая, синтетическая) все же не отстранялась от художественного реализма.

Основные понятия

Художественный реализм, «многоголосие», «тенденциозное» творчество, натурализм, беллетристика, цикл очерков, психологическая проза, «синтетическая» проза.

Вопросы и задания

1. Какова природа художественного реализма 1880—1890-х годов?
2. Почему проза поэтов-романтиков приобрела реалистические черты?
3. Как воплощается тема красоты в рассказе А.А. Фета «Кактус»?
4. Как происходит освобождение от тенденциозности в прозе А.И. Эртеля?
5. По каким причинам было ослаблено влияние западноевропейского натурализма на русскую прозу 1880—1890-х годов?
6. Как осуществлялось взаимодействие классики и беллетристики в прозе 1880—1890-х годов?
7. Назовите основные художественные особенности прозы Г.И. Успенского.
8. Опишите поэтику психологической прозы В.М. Гаршина.
9. Докажите, что проза В.Г. Короленко по своей природе является синтетической.

Литература

Аверин Б. Личность и творчество В.Г. Короленко. В кн.: Короленко В.Г. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. Л., 1989.

Бунин И.А. Эртель. В его кн.: Собр. соч. в 6 т. Т. 6. М., 1988.

Бялый Г.А. В.М. Гаршин. Л., 1969.

Д.Н. Мамин-Сибиряк — художник. Свердловск, 1989.

Каминский В.И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века. Л., 1979.

Латынина А.Н. В. Гаршин. Творчество и судьба. М., 1986.

Пруцков Н.И. Глеб Успенский. Л., 1971.

Чупринин С.И. «Фигуранты» — среда — реальность (К характеристике русского натурализма). «Вопросы литературы», 1979, № 7.

ГЛАВА 17

Н.С. ЛЕСКОВ
1831—1895

Так сложилось, что Николаю Семеновичу Лескову суждено было стать одинокой звездой на небосводе русской литературы второй половины XIX в. Нелюбимый, затравленный, неоцененный и непризнанный современниками, он прошел большой, сложный, временами мучительный жизненный и литературный путь. Своеобразный, отдельный во всем, замкнутый в себе художник оказался не нужен своему времени. Однако свет звезды Лескова достиг двадцатое столетие и сполна пролился на прозу этого времени. Среди тех, кто испытал его, Ф. Сологуб, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Зайцев, И. Бабель, И. Шмелев... Причем новая литература откликнулась именно на то, что не приняла в Лескове современная ему эпоха.

ПИСАТЕЛЬ БУДУЩЕГО

Лесков прежде всего завораживал 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 единственно кротостью духа и чистотою сердца. В любом вопросе Лескова по преимуществу волновала сторона нравственная. Поэтому он больше верил в «хороших людей», нежели в «хорошие порядки».

Лесков входил в литературу вне каких-либо движений, течений. И уже отсюда проистекает его «беспощадная распря с современным ему обществом». Лескова не примут ни правые, ни левые, равно как и он их, продолжая оставаться до конца никем: не народником, не славянофилом, не западником, не консерватором, не революционером. Он исповедовал только то, что должно было остаться в будущем — праведную Россию. И даже оказавшись выпавшим из своего времени, невыносимо одиноким, Лесков продолжал истово, одержимо следовать своей вере, держаться ею.

На знаменитом серовском портрете Лесков изображен старым, изможденным болезнью человеком. Однако и на этом портретном изображении

продолжает жить неукротимый лесковский дух, по крайней мере, глаза, переполненные болью, по-прежнему жалят своих врагов.

Он умирал непримиренным, не простившим себе самому собственных ошибок и не верящим в память потомков. Но как показало время, Лесков заблуждался относительно последнего. Что же касается ошибок Лескова, то они, действительно, были и во многом предрекли суровую судьбу писателя, который продолжает смотреть на нас с серовского портрета с бесконечным страданием и желчью во взоре.

«ВРЕМЯ НАС ДЕЛАЛО ЛИТЕРАТОРАМИ...»

Вступлению Лескова в литературу предшествовала многолетняя чиновничья служба: сначала в уголовной палате Орловского суда (1847—1849), затем в Киевском рекрутском присутствии (1850—1857); после окончания Крымской войны он поступает на частную службу в Пензенской губернии (1857—1860) к англичанину А.Я. Шкотту (мужу тетки Лескова). И это время не прошло для него бесследно. Оно одарило будущего писателя большим практическим знанием русской жизни, наложившим на его творчество неизгладимый отпечаток.

Служа в Орле, Киеве, и позже, разъезжая по всей России в качестве представителя хозяйственно-коммерческой компании «Шкотт и Вилькенс», Лесков непосредственно сходился со множеством людей различных сословий и народностей и, главное, знакомился с любопытнейшими человеческими типами. Вот откуда пришли в лесковские произведения, по словам Ю. Нагибина, «праведники, мошенники, юродивые и хитрецы, буяны и тихие созерцатели, доморощенные таланты и придурки, злодеи и народные печальники, со всеми их словечками, ухватками, ужимками и вывертами, с их смехом, слезами, радостью и отчаяньем, высотой и низостью»[1].

Служба невольно подтолкнула Лескова и к писательству, о котором он никогда не помышлял. Так случилось, что по служебной обязанности Лесков должен был составлять деловые отчеты Шкотту; возможно, один из них стал толчком к созданию «Очерков винокуренной промышленности (Пензенская губерния)», опубликованных в «Отечественных записках» в 1861 г. Впоследствии именно эту статью писатель считал «первой пробой пера».

[1] *Нагибин Ю.* Николай Семенович Лесков // Версии. Телевизионные сценарии. М., 1989. С. 117.

На самом деле первое выступление в печати у него состоялось раньше, в 1860 г., когда в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилась небольшая статья за подписью «Николай Лесков», освещающая факт спекуляции книгами в Киеве. Одновременно Лесков выступает на страницах киевской еженедельной газеты «Современная медицина» профессора Вальтера.

Приход Лескова в журналистику обусловило само время. В эпоху назревавшего великого перелома всего общественного устройства России он отдался этому роду деятельности со свойственной ему страстностью, веря в реальную возможность перемен русской жизни и расценивая публицистику как действенную форму участия в процессе начавшихся государственных реформ.

Вступив на публицистическое поприще, Лесков впервые дал волю своему гражданскому чувству. Его статьи, помещенные в вальтеровском издании, переполнены болью за судьбу человека в атмосфере «общественных неправд». Вслед за Радищевым антигуманный русский общественный строй представляется Лескову «стозевным» «чудищем», обрекающим народные массы на непомерные бедствия.

Предпосланная (в качестве эпиграфа) к статье «О рабочем классе» фраза «Чудище обло, огромно, стозевно и лаяй» неоднократно отзовется в публицистике Лескова: и когда он пишет об «ужасающем пренебрежении» со стороны властей к «народному здоровью» («Заметка о зданиях»), и когда рассуждает о детском холопстве («Торговая кабала»), и когда защищает «неотъемлемые права человеческой свободы» («О наемной зависимости»). Публицистическую активность Лескова в немалой степени питала его убежденность в силе печатного слова, содействующего формированию общественного мнения и атмосферы гласности. Последствия, вызванные фельетоном «Несколько слов о врачах рекрутских присутствий» и статьей «Несколько слов о полицейских врачах в России», красноречиво подтверждали правоту позиции молодого журналиста. Хотя сам Лесков едва ли мог предположить, сколь разгневает полицейский аппарат своей критикой взяточничества в обозначенных им сферах. Больше того, эти публикации явятся прямой причиной отставки Лескова, состоявшего в то время в должности следователя по криминальным делам и по иронии судьбы занимавшегося как раз делом о ночном грабеже, учиненном в Киеве, на Подоле ... полицейскими.

Обличительный пафос статей Лескова 1860 г. был настолько высок, что власти Киева поставили себе целью заставить замолчать возмутителя общественного спокойствия. Канцелярия генерал-губернатора не оставляла Лескова в покое и по его переезду в Петербург (январь 1861 г.), требуя объяснительной записки с конкретными именами взяточников. Однако сам Лесков уже подвел итоги киевскому периоду и находился в ожидании петербургских событий, встреч, отношений.

Петербургу предшествовали остановка в Москве и знакомство Лескова с писательницей Евгенией Тур, редактором газеты «Русская речь». Ему было предложено стать петербургским корреспондентом этого издания. Столица встретила вчерашнего провинциала водоворотом политических событий, направлений, борением идеологических лагерей, взглядов, страстей. Напряжение общественной атмосферы объяснялось кануном крестьянской реформы и сопутствующим этому обострением борьбы партий либералов и революционеров-демократов. Лескову предстояло выбрать, с кем и куда идти.

Он изначально склонялся в сторону поступательного движения страны, выступал за реформаторский путь преобразований основ жизни, поэтому встал на позиции русского либерализма, или, как он сам говорил, вспоминая 60-е годы: «Я тогда остался с постепеновцами, умеренность которых мне казалась более надежною». И он же вполне определенно выскажется относительно своего несогласия с людьми «крайних», т. е. революционных устремлений. Называя их «нетерпеливцами», заметит: «Жизнь общества не опередишь; у него есть свои законы, по которым оно развивается с большею или меньшею последовательностью; его не заставишь идти форсированным шагом».

Впрочем, несмотря на достаточную проясненность политических ориентаций писателя в начале 60-х годов, его позицию уже тогда трудно было охарактеризовать как устойчивую. Торопливость, горячность самовыражения, присущие Лескову, и вообще свойственная ему, по выражению Л. Аннинского, «интонация атаки» не давали возможности осмотреться, не говоря уже о том, чтобы основательно разобраться в противостоянии партийно-групповых мнений. Больше того, импульсивный, а главное, идеологически неискушенный, начинающий журналист, не раз сетовавший на партийный деспотизм, в определенном смысле пренебрег главным

требованием эпохи 60-х годов, сводящимся к необходимости точного выбора общественной позиции, жесткой политической ориентации, подчеркнуто именуя себя человеком, стоящим вне партий, ничьим, что незамедлительно вызвало гнев и непризнание его разными течениями общественно-литературной мысли.

Драматическим для него окажется 1862 г., а пока в настроении столичного журналиста Николая Лескова налицо признаки явной склонности к умеренному либерализму, упование на правительственные реформы и солидарность всех сословий общества в деле обновления норм жизни России.

В 1861 г. Лесков много печатается: регулярно отправляет корреспонденции («Письма из Петербурга») в «Русскую речь», охотно сотрудничает в «Отечественных записках», подготовил серьезную статью-очерк по проблеме переселения крестьян из черноземных губерний в Поволжье для журнала братьев Достоевских «Время». Довольно скоро Лесков приобретает в петербургских журнально-литературных кругах репутацию человека хорошо осведомленного в практических вопросах народной жизни, энергичного, разносторонне образованного, наделенного большим творческим потенциалом.

В петербургский период Лескова-журналиста по-прежнему волнуют злободневные вопросы, связанные с жизнью народа в условиях «общественных неправд». Из статьи в статью последовательно проводится мысль о несостоятельности принципа «различия сословий», который, по его мнению, должен быть нивелирован вследствие крестьянской реформы. Он резко осуждает покровительственную политику властей в отношении сословия помещиков, неравное положение имущего класса и народа в решении главного вопроса пореформенного периода — земельной собственности. Неколебимость традиций российской социальной жизни, инертность форм действия государственного аппарата, самоочевидность грабительских условий «освобождения» крестьян — все это также находит отражение в статьях Лескова и уже вызывает скептическое отношение к реформам Александра II. Однако Лесков упорно не разделяет идеи революционных преобразований и продолжает надеяться на государственные реформы, на выполнение обязательств правительства перед народом.

Своеобразной кульминацией в отмежевании Лескова от революционного лагеря явилась его статья «О замечательном,

но не благотворном направлении некоторых современных писателей», опубликованная на страницах «Русской речи».

Исходя из собственного жизненного принципа этих лет: «не протестовать.., а делать дело», — он подверг нелицеприятной критике «всеотрицающее направление» литературы, ассоциируя его главным образом с кругом журнала «Современник», органа революционной демократии. «В теперешнее время, когда жатвы много, а делателей мало», Лесков полагает недостойным не озаботиться «беспомощностью русского народа в болезнях» и «благоустройством народного быта», а лишь «ругаться» и вспоминать «времена достославных героев эпохи драк и насилий». Автор статьи призывал деятелей российской словесности «поучиться любить народ и служить его нуждам и страданиям».

Несомненно, Лесков отдавал должное, по его словам, «талантливой редакции» «Современника», питал глубокое уважение к Н.Г. Чернышевскому. Но он всегда оставался верен мысли, высказанной им еще в статье киевского периода о том, что «предметом литературы должно быть ... то, что всегда перед глазами». Для него «всегда перед глазами» было реальное состояние русской жизни, а точнее, «зрелище нищеты», которое, по Лескову, «знакомит нас с бытом наших меньших братий, возбуждает к ним участие и дает возможность подать им руку помощи». Такая позиция писателя обусловила ярко выраженный демократический характер его творчества. О чем бы ни писал Лесков, он писал с мыслью о народе.

О народе Лесков придерживался понятий достаточно сложных[1]. Это обнаруживают уже первые рассказы и повести писателя: «В дороге», «Погасшее дело», «Язвительный».

Объектом изображения в них становится крестьянское массовое сознание, художественно проявить которое помогает свойственное Лескову знание уклада русской жизни, особенностей народной психологии. Причем воссозданные им картины обнажают самые глубины крестьянского сознания, то, что составляет существо русского национального характера, включая его «темные» стороны.

Содержание лесковских рассказов можно расценить как своеобразные «психологические явления», демонстрирующие стихийный характер поведения простых людей. Между тем это

---

[1] *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 93.

только на первый взгляд кажется, что в мужицких поступках отсутствует мотивационная основа. За каждым из них стоит, по словам А. Горелова, «общественно стойкий процесс»[1], прорастающий из толщи национального бытия, обнажающий ту или иную грань народного сознания.

В **«Погасшем деле»** Лесков обращается к древнему пласту сознания народа, связанному с народными суевериями, выступающими прямым объяснением аномального поведения крестьянской массы в ситуации с засухой. Басни и побасенки захожего «незадумчивого грамотника» о причине постигшей сельский мир «полевой беды» ложатся, по сути дела, на готовую почву — архаическое верование о власти отошедших в иной мир над урожаем — и дают мгновенные всходы. Мужики решают «изничтожить» похороненного на общем погосте пономаря-пьяницу, зажечь «из мертвого сала свечку» и тем самым искупить свою вину перед остальными умершими, которым «неспокойно» лежать рядом с «оповицей», за что они и «молят бога ... дождя не давать». В результате содеянного «полсела» обрекает себя на каторгу.

Однако Лесков, создавая жуткий рассказ о власти «темного» сознания в крестьянской среде, был далек от мысли выносить нравственный приговор. Поставивший целью художественное исследование реального состояния русской жизни, он с предельной ясностью показал, каким катастрофам может быть подвержен простонародный мир, больной властью «тьмы», и как важно литературе вместе со всеми здоровыми силами нации подать ему «руку помощи вовремя и кстати».

В рассказе **«Язвительный»** также представлена ситуация из разряда «психологических явлений» с внешне стихийным характером поведения героев из народа: в то время как англичанин-управляющий стремится разумно обустроить их быт, они «сожгли его дом, завод, мельницу, а самого управляющего избили и выгнали вон», предпочитая пойти на каторгу, нежели иметь такого управителя. («Ну что будет, то нехай и будет; а нам с ним никак нельзя обиходиться».)

На самом же деле протест мужиков имеет вполне осознанное содержание, суть которого вытекает из сопряжения названия рассказа и эпиграфа («Капля камень точит»): крепостные

---

[1] *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. С. 123.

взбунтовались, не желая более терпеть своего хозяина. Причем фактор «язвительности» не только обусловливает побудительные причины конфликта, но и проявляет его созидательную общественную основу. К бунту орловских мужиков подвигли не подневольный изнурительный труд и нищета, а систематические публичные моральные унижения, используемые управляющим как средство воспитательного воздействия. Последней каплей, переполнившей чашу народного терпения, стал приказ «ворога» привязать «мужика, хозяина», как воробья, за нитку к барскому креслу. Почвой для яростного возмущения мужиков явилось обостренное чувство собственного достоинства, за которое они, не раздумывая, готовы заплатить каторгой, настолько непоколебимо в русском народе самоуважение.

В 1869 г. Лесков соединил рассказы «Погасшее дело» и «Язвительный» в цикл под названием «За что у нас хаживали в каторгу», руководствуясь желанием донести до читателей мысль о сложном, неоднозначном, зачастую пронзительно дисгармоничном характере народной жизни и самого народа, соединивших в себе забитость и высокую духовность.

На каторгу ведут и народное невежество, и народная гордость — этим диссонансным выводом цикла Лесков обозначил и свое непростое отношение к проблеме народа, сохранявшееся у него на протяжении всего творческого пути.

Вместе с тем в прозе 1860-х годов уже появляются такие угадываемые лесковские герои из народа, исполненные, вопреки несовершенству окружающей жизни, дивной внутренней красоты и духовной силы. В **«Житии одной бабы»** на фоне тягостных картин крестьянского быта Лесков изображает судьбу Насти Прокудиной, типичную для русских женщин, обреченных на рабское существование. В портрете героини присутствует художественно значимая деталь — «материнские агатовые глаза», в которых продолжает жить «страшная задавленность», что «не давало Насте силы встать за самое себя». Проданная братом «за корысть, за прибытки» в жены придурковатому парню, героиня Лескова точно умерла, «будто душечка ее отлетела». Отсюда мотив духовной смерти становится сквозным в повести. С «равнодушно убитым взглядом», с почерневшим лицом она сидит на собственной свадьбе, в своем обыкновенном «убитом состоянии» проживает дни в доме мужа. Тем драматичнее на этом «мертвом» фоне воспринимаются

сцены-прорывы, когда Настя вдруг начинает «кричать не своим голосом», или «жалобно» так «смотрит» на людей «и все стонет: «Куда деваться?», как бы предугадывая собственную безысходную участь рабы.

Художественную выразительность и убедительность лесковского женского характера определяет его плотная фольклорная основа. Характер Насти представлен в песенном ореоле. Он как будто сплетен из песен, «чутких, больных да ноющих». И жизнь Насти не столько рассказана автором, сколько выпета самой героиней: когда, стоя у ключа, пела она о голубкиной тоске-печали и когда, не сдержавшись, пропела в хороводе Степану о «тереме из маковых зерен», где хотела бы жить с милым. Песня, как судьба, неотступно ведет за собой Настю с тех самых весенних ночей, которые донесли ей голос незнакомого песельника, и до той драматичной зимней ночи, когда она песней вызвала любимого из избы, решив больше не возвращаться в ненавистный прокудинский дом.

Героиня Лескова только тогда и живет, когда из ее уст льется песня, пусть даже горькая и жалобная. Безпесенное пространство ассоциируется в повести с пространством духовной смерти. Не случайно, в описание свадьбы Насти, которую писатель сравнивает с похоронами, не введено ни одного песенного текста.

Трижды умирает в героине «песельница» Настя, прежде чем навсегда замерзнуть в мухаровском лесу. Первый раз — когда она, находясь в бегах, называет себя Марьей, затем появляется «бродяга Настасья» и наконец «Настя-бесноватая». Весь мир ополчился против героини — семья, власть, закон, люди. Но сам факт присутствия в нем талантливой, чистой, высокой души является, по мысли Лескова, залогом возрождения народной жизни. Хотя писатель нисколько не заблуждается относительно степени невежественности и жестокости ее нравов, подтверждение этому — хотя бы судьба Силы Ивановича Крылушкина или история беременной женщины, которой купчина на базаре пытается скормить кусок украденного ею мыла. Однако в мир уже пришли мальчики, наделенные любовью и уважением к народу, готовые поделиться с ним своими знаниями. И эта финальная мысль повести вносит существенные дополнения в демократические настроения писателя 1860-х годов.

«СОВЕРШАЮЩИЕ ДРАМУ ЛЮБВИ» («ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»)

В последующие литературные годы Лесков продолжает развивать проблему судьбы сильной, неординарной личности в условиях «тесноты русской жизни», давящего воздействия жизненных обстоятельств. При этом писатель оставляет в стороне цельные натуры, несмотря на давление среды сохраняющие собственное «я», свои высокие порывы. Его все больше привлекают характеры сложные, противоречивые, не способные противостоять пагубному влиянию и власти над ними окружающей действительности и отсюда подверженные нравственному саморазрушению. Такие характеры Лесков не раз наблюдал в обыденной русской действительности и без преувеличения склонен был уравнивать их с шекспировскими, настолько они поражали его своей внутренней мощью и страстностью. К их числу принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, за содеянные преступления прозванная «с чьего-то легкого слова» Леди Макбет Мценского уезда. Но сам Лесков видит в своей героине не преступницу, а женщину, «совершающую драму любви», и поэтому представляет ее трагической личностью.

Как бы вослед замечанию Насти-песельницы о том, что в любви все зависит от людей («это все люди делают»), Лесков поставил драму любви и само чувство Катерины Измайловой в прямую зависимость от ее натуры. Любовное влечение к Сергею рождается у Катерины из одолевающей ее скуки, царящей в «купеческом тереме с высокими заборами и спущенными цепными собаками», где «тихо и пусто ... ни звука живого, ни голоса человеческого». Скука и «тоска, доходящая до одури», заставляют молодую купчиху обратить внимание на «молодца с дерзким красивым лицом, обрамленным черными как смоль кудрями». Отсюда история любви героини с самого начала предельно обытовичивается.

Если Насте голос возлюбленного принесла томящая грустью ночная песня, то Катерина впервые услышала своего суженого в «хоре» пошловато балагурящих работников на галерее у амбаров. Причиной первой Настиной встречи со Степаном становится желание понять, что за человек этот ночной песельник, выводящий песни «веселые, разудалые» и «грустные,

надрывающие душу». Катерина же спускается во двор единственно из желания развеяться, отогнать надоевшую зевоту. Особенно выразительно описание поведения героини накануне первого свидания с Сергеем: «от нечего делать», она стояла, «прислонясь к косяку», и «шелушила подсолнечные зернышки».

Вообще в чувстве скучающей купеческой жены к приказчику больше зова плоти, чем томления сердца. Однако страсть, захватившая Катерину, безмерна. «Она обезумела от своего счастья», ей «без Сергея и час лишний пережить уже невмоготу стало». Любовь, взорвавшая пустоту существования героини, приобретает характер разрушительной силы, сметающей все на своем пути. Она «теперь готова была за Сергея в огонь и в воду, в темницу и на крест».

Прежде не знавшая любви, Катерина наивна и доверчива в своем чувстве. Впервые слушающая любовные речи, «отуманенная» ими, она не ощущает затаившейся в них фальши, не способна разглядеть в поступках возлюбленного заданной роли.

Для Катерины любовь становится единственно возможной жизнью, кажущейся ей «раем». И в этом земном раю героине открывается дотоле не видимая ею красота: и яблоневый цвет, и чистое голубое небо, и «лунный блеск, дробящийся о цветы и листья деревьев», и «золотая ночь» с ее «тишиной, светом, ароматом и благотворной, оживляющей теплотой». С другой стороны, новая, райская жизнь полна ярко выраженного эгоистического начала и необузданного своенравия Катерины, прямо заявившей любимому: «...ежели ты, Сережа, мне да изменишь, ежели меня да на кого да нибудь, на какую ни на есть иную променяешь, я с тобою, друг мой сердечный, извини меня, — живая не расстанусь». К тому же если учесть, что по канве любви героини плетется хитро обдуманная интрига приказчика-«девичура», то предбудущая катастрофа любовной истории в «Леди Макбет...» представляется заведомо предрешенной.

Но какой яркой, неистовой выступает Катерина на фоне бесцветно-лакейского Сергея. В отличие от возлюбленного она не отступится от своей исступленной любви ни у позорного столба, ни на арестантском этапе. Перед читателями вырастал невероятный по силе и смыслу характер героини, заключавшей в себе самой причину и следствия любви-катастрофы и сполна

испившей чашу такой любви, или, как сказал Лесков о своей Катерине Измайловой — «совершающей драму любви».

Однако у этого невероятного женского характера оказывается и невероятно страшный итог: душевный тупик, ведущий к смерти без раскаяния, когда Катерина увлекает за собой ненавистную соперницу Сонетку в водные валы, из которых глядят на нее убиенные свекор, муж и Федя.

«ЖИТИЕ» ДОМНЫ ПЛАТОНОВНЫ

В отличие от Катерины Измайловой, безудержно рвущейся к абсолютной независимости от сковывающих ее волю жизненных обстоятельств, Домну Платоновну (**«Воительница»**) нимало не стесняет «волшебница-столица», преобразившая вчерашнюю «нелепую мценскую бабу» в предприимчивую «петербургскую деятельницу». Как это произошло, автор предоставляет рассказать самой превращенной. Тем самым характер Домны Платоновны вырастал по мере развертывания ею картин своего столичного житья-бытья.

Развивая традиции натуральной школы, Лесков показывает, насколько не защищена героиня от «страшной силы петербургских обстоятельств». Не случайно, какие бы истории ни рассказывала автору Домна Платоновна, в них «она всегда попрана, оскорблена и обижена». Но, с другой стороны, на деле испытавшая, что «нынешний свет» «стоит на обмане да на лукавстве», героиня учится выживать в нем, вооружившись его же моралью. Прежде всего Домна Платоновна овладела главным светским искусством — «лицом своим уметь владеть, как ей угодно», открывшим двери и тайны многих петербургских домов, выгодных для ее предприятий. Быстро, ловко, напористо вершит она свои многообразные дела: от продажи мебели и надеванных дамских платьев до приискивания невест и женихов, незамедлительно снискав репутацию нужного в различных кругах человека.

Она из тех, кого «ждут, в семи домах ждут». И это не случайно. По мысли писателя, в героине живет особая любовь к своему занятию, которая превращает удачливую сваху, мастерицу приватных дел, в артистическую, творческую натуру. Но даже искренняя увлеченность делом не мешает Домне Платоновне

в условиях «петербургских обстоятельств» быть изворотливо-хитроумной, корыстной, а главное, откровенно-циничной. Особенно выразителен в этом отношении ее комментарий по поводу состояния «Лекадинки», глубоко переживающей свое первое свидание с богатым сожителем: «Холеной неженке первый снежок труден». Вполне очевидно, что власть «страшной силы петербургских обстоятельств» вызывает коренное изменение внутреннего мира лесковской героини. В беседах с автором Домна Платоновна неоднократно упоминает о свойственных ей простоте и «добрости», но эти ее качества существенно деформировались в атмосфере «нынешнего света». Что такое «добрость» Домны Платоновны, об этом недвусмысленно свидетельствует участие свахи в судьбе оступившейся молодой женщины «Лекадинки». Она не находит лучшего и верного способа помочь несчастной, чем подыскать богатого сожителя, от которого, как считает Домна Платоновна, та сможет получить деньги, необходимые для возвращения к мужу. При этом доброжелательница абсолютно уверена в благородстве и бескорыстии собственного совета и «непроходимой глупости госпожи Лекадинки».

Несмотря на то, что автор повести из бесед с героиней вынес немало наблюдений и догадок об особенностях ее сложной и противоречивой натуры и предложил читателям попутные комментарии самобытного и незаурядного характера собеседницы, тем не менее она приберегла для него главное о себе знание под самый занавес своей жизни. То, что в конечном итоге открылось в Домне Платоновне, нивелировало представление о всемерной власти «петербургских обстоятельств» над героиней и обнаружило качество, которое станет определяющим в характерах лесковских героев. Власть натуры всегда будет в них сильнее власти обстоятельств. Полюбив молодого и непутевого Валерку, Валерочку, Домна Платоновна предстала во всей мощи, силе индивидуальности человеческой природы, перекрывающей социальные нормы поведения, и вслед за Настей-песельницей, Катериной Измайловой продолжила ряд лучших художественных образов Лескова.

Ранняя проза Лескова со всей очевидностью свидетельствовала, что в русскую литературу пришел большого таланта писатель. Однако, как известно, не все было просто уже в начальные литературные годы у такого своеобразного человека, каким был Лесков.

Ситуация наивысшего напряжения, когда от молодого литератора отвернулись буквально все, была связана с его неосторожной статьей о петербургских пожарах («Северная пчела», 30 мая 1862), в которой Лесков потребовал от градоначальника назвать настоящих «поджигателей» Апраксина и Щукина дворов, связав свое требование со слухами о том, что якобы в поджогах участвовали студенты. Передовые круги расценили лесковское выступление как провокационное. Лескова обвинили в натравливании органов власти на студентов. Обвинение это поддержал и герценовский «Колокол». Последствия случившегося оказались для Лескова 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, бежал за границу; там он задумал роман, которым хотел расквитаться со своими обидчиками, излить накопившуюся горечь, высказаться по многим злободневным вопросам современности. Роман получился очень личностным и желчным, с массой карикатурных лиц на людей 60-х годов. Позже Лесков прямо назовет роман «Некуда» «историческим памфлетом».

Вот уже чего он никогда не умел делать, так это одолеть свой крутой нрав. В результате, сам того не предполагая, Лесков, к тому времени автор «Язвительного», «Овцебыка», «Жития одной бабы», чуть позже «Воительницы», «Леди Макбет Мценского уезда», на двадцать лет обеспечил себе непризнание в литературе, и это было, по словам Ю. Нагибина, «его трагедией, его адом».

Роман «Некуда» (1864) и последовавшие за ним «Обойденные» (1865) и «На ножах» (1870—1871) относят к разряду типично антинигилистических романов. В одном ряду с ними стоят «Взбаламученное море» А.Ф. Писемского, «Марево» В.П. Клюшникова, «Кровавый пуф» В.В. Крестовского, «Современная идиллия» В.П. Авенариуса. Современное литературоведение вслед за Л. Гроссманом[1] предлагает называть

[1] *Гроссман Л.* Н.С. Лесков. Жизнь. Творчество. Поэтика. М., 1945. С. 132—144.

произведения этого типа «полемическими романами» (Н. Старыгина)[1]. И действительно, такое обозначение более полно отражает их содержание, поскольку, например, лесковские романы содержат в себе не просто отрицание нигилизма, но изучение и анализ этого явления в достаточной мере объективные.

В «полемических романах» Лескова отразилось в целом свойственное писателю стремление исследовать состояние русской жизни в расстановке ее общественных сил, борьбе идей, смене умонастроений, поколений, появлении новых типов людей. Что же касается непосредственного осмысления эпохи 1860-х годов, то здесь Лескова глубоко занимала проблема отношения общества к решению вопроса о путях исторического развития России, и главное, о способах ее социального обновления. Полагая единственно возможным и необходимым поступательно-эволюционное совершенствование русского общества путем реформ, писатель выразил свой скепсис по поводу революционного движения начала 1860-х годов, которое протекало, по его твердому убеждению, при отсутствии революционности в народных массах. Отсюда в лесковских романах 60-х годов на героев — участников или сторонников этого движения — ложится тень трагической обреченности. Но прежде мотив обреченности борьбы с неправым социальным миропорядком был представлен Лесковым в повести «Овцебык», написанной в Париже незадолго до романа «Некуда».

Сын сельского дьячка, Василий Богословский, «беззаботливый о себе», но готовый ради другого «снять с себя последнюю рубаху», отправляется «пропагандистом» в народ. Эта новая фигура в русском «социальном пейзаже» изображена писателем искренно и с глубоким сочувствием, так как герой-народолюбец, совершив долгий путь за своей мечтой, ничего другого, кроме разочарований и невзгод, не испытал. Будучи героем действия, он проникнут намерением творить для народа «густое дело», а не заниматься «побрехеньками», отдаться ему со всей душевной чистотой: «Душу свою клади, да так, чтобы видели, какая у тебя душа». Тем трагичнее было сознавать несвершение высоких помыслов Овцебыка, одухотворенного, по-детски открытого миру и людям: «Людие

---

[1] *Старыгина Н.Н.* Образ человека в русском полемическом романе 1860-х годов. М.; Йошкар-Ола. 1996.

мои! что бы я не сотворил вам? Людие мои! что бы я вам не отдал?»

На примере судьбы Василия Богословского Лесков проводит мысль о ненужной, бесполезной жертвенности «народных заступников». Желание героя помочь «униженным и оскорбленным» — открыть вместе с ними сказочный Сезам — представляется автором как несбыточная утопия. Куда бы ни пришел Овцебык — в «монастырскую семью», к северянам — раскольникам, наемным рабочим — везде он сталкивается с откровенным непониманием. Так, занимаясь пропагандой среди народа, стекающегося на богомолье в одном из монастырей, Василий становится жертвой доноса его же поверенного, дьякона Луки, открывшего начальству, «коего духа» Овцебык. Лицом страдательным изображен донкихотствующий герой и в общении с рабочими-лесоповальщиками. Недалекая мужицкая аудитория воспринимает пропагандистские речи Овцебыка, сопровождаемые для большей ясности «гороховой» аргументацией, не иначе как разыгрываемую перед ними «комедию» и просит показать ее заново.

Между тем, несмотря на полемическое осмысление образа «народного жертвенника», автор изображает Овцебыка глубокой и неординарной личностью. В этом нескладном, неуклюжем человеке живет Поэт с удивительно тонким, вдохновенным и каким-то пронзительным отношением к миру, отчего его зрению открывается синева листа, а слуху — «сила» в «тихости леса». Душа же Овцебыка жаждет грозы — «то-то и хорошо, что все ломит», раскола, протеста, обновления. В связи с этим символична сцена грозовой ночи, в которой герой, возникающий на фоне горящей сосны — «колоссальной свечки», как бы сам невольно уподобляется свече на ветру, олицетворяющей неустанное горение во имя высокой цели.

Но одновременно Лесков, не разделяющий духовного поприща героя, вводит точку зрения рассказчика, которому в этой ситуации «было нестерпимо жаль» Овцебыка: «Стоя рыцарем печального образа перед горящею сосною, он мне казался шутом». Амбивалентный характер ночной сцены усиливал мысль автора о трагическом уделе Василия Богословского. Причем герою суждено пережить полное крушение собственной жизненной цели народного заступника. Сказочному «Сезаму» мужики предпочитают своего хозяина, преуспевающего капиталиста: «Здесь все на Александра Свиридова

молятся... До него все дорасти хотят». И тогда Овцебык, сознающий, что идти ему больше «некуда» («Везде все одно. Через Александров Ивановичей не перескочишь»), выбирает смерть. Исход судьбы героя усугубляет еще одно немаловажное событие, о котором сообщает рассказчику Василий: «Я нахожусь при истреблении лесов, которые росли на всеобщую долю, а попали на свиридовскую часть». Вспоминая любовное отношение Овцебыка к лесу («густо, тихо, лист аж синий — отлично!»), можно понять еще одну, глубоко личную причину его ухода.

В романе **«Некуда»** положительные герои, исповедующие идеи революционной борьбы, также одушевлены сочувствием к демократическим массам. И также, по Лескову, их усилия выливаются в ненужную, бесполезную жертвенность действительно лучших революционных сил. Размышляя о революционно-освободительном движении, Лесков хорошо себе представляет, что оно всегда имеет национально-исторические корни и не может быть одним только «маревом»[1]. Писатель осознавал также и факт его неоднородности, как правило, присутствие в нем наносного, чужеродного, скоропреходящего элемента. Но были здесь и те, кто оставался до конца верен своим идеалам, тому, что привело их в стан борцов с неправедным миропорядком, те, кого позднее Лесков назвал «чистыми нигилистами».

Яростно защищаясь от критики на роман «Некуда», он утверждал: «Я знаю, что такое настоящий нигилист, но я никак не доберусь до способа отделить настоящих нигилистов от шальных шавок, окричавших себя нигилистами». Тем не менее, в изображении нигилистической среды в «Некуда» он провел борозду между ними, наметив два «круга» персонажей. Первый «круг» — мрачный, «бурый» (по определению Лескова) нигилизм московского кружка. Второй «круг» — «правоверные», «чистые» нигилисты, воплощающие высокие идеалы и трагическую обреченность нигилистического движения, такие, как Елена Бертольди.

Бертольди ничего не имеет общего с карикатурной «эмансипе» Кукшиной, хотя Лесков не может избежать иронии, связанной с желанием героини постоянно демонстрировать свой нигилизм («Всему корень материя... Я недавно работала

---

[1] *Столярова И.А.* В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978. С. 56.

над Прудоном, а теперь занимаюсь органической химией, переводами и акушерством»). Что же касается изображения внутреннего мира героини, то здесь Лесков не допускает никакой иронии. В маленькой, сиротски обставленной каморке живет чистая, незащищенная, неприкаянная душа, у которой, если забрать весь ее нигилизм, жизнь может попросту лишиться всякого смысла.

Позже Лесков найдет определение этому типу своих героев — «обойденные»: благополучием, любовью, счастьем, теплом... И если Елена Бертольди — чистейшей воды идеалистка в 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».

Трагическая участь участников революционного движения, вошедших в его ряды по высокому душевному побуждению, заключается, по мысли Лескова, в том, что они, подобно Василию Богословскому, не наделены достаточными знаниями о России, как говорит доктор Розанов Лизе Бахаревой: «Мы, Лизавета Егоровна, русской земли не знаем и она нас не знает». Отсюда очевидно, что, продолжая развивать в романе вслед за «Овцебыком» мотив напрасной жертвы для народа и сопрягая его с мыслью о бесперспективности революционных форм нигилистического протеста в России, Лесков вел полемику с собственными персонажами революционного толка. Но при этом писатель изобразил многих из них продолжающими оставаться верными своим идеалам, несмотря на трагическую обреченность исповедуемых ими убеждений.

Такими в романе Лескова, помимо Елены Бертольди, предстают «чистые нигилисты» Вильгельм Райнер, Юстин Помада, Лиза Бахарева, объединенные общим вдохновенным порывом к бескорыстной самоотдаче, к подвижническому служению общему благу. Это своеобразные русские донкихоты, жаждующие сразиться с жестоким и бездушным миром.

Но их чистая и чуткая душа стремится также к познанию общественного устройства, с тем чтобы найти пути преодоления «неправедной» действительности. В процессе обретения истины герои Лескова становятся горячими поборниками социалистического идеала. Свято верит в русскую общину и социализм Райнер. Для Лизы Бахаревой социалистическое

учение является подлинной теорией жизни. К идеям социализма приобщается Помада.

Озабоченный судьбами бедных людей, страстно мечтающий оказать им действенную помощь, Райнер отправляется в Россию, где, как ему представляется, он сможет реализовать свои гражданские потребности, реально участвуя в приближающихся революционных событиях. Вообще для «настоящего нигилиста» жизнь только тогда обретала высший смысл, когда он, по словам Помады, «на свою дорогу нападал». И хотя Розанов, пытаясь доказать Райнеру, что он идет по ложному пути, рассказывает о настроениях, существующих «во глубине России», тот продолжает верить в приближающийся социально-демократический переворот, за которым наступит народное счастье.

Выражающий в романе многие воззрения автора, трезво мыслящий, доктор Розанов не может согласиться с позицией Вильгельма Райнера. Но его также не оставляет равнодушным судьба народа. Кому, как не Розанову, судебному и рекрутскому врачу, приходится каждодневно убеждаться в драматизме народного бытия. Однако при этом он убежден в том, что «надо испытать все мирные средства, а не подводить народ под страдания». Россию, по мысли Розанова, могут спасти «самоотверженные люди». Но «самоотверженных людей столько сразу не родится, сколько их вдруг откликнулось в это время», — говорит доктор Лизе, по-лесковски сознавая отягченность революционного движения «попутчиками». Вопрос о путях достижения идеала в романе остается открытым, хотя Лесков не снимает надежды на преобразование жизни. Но связывает он ее не с теми, кто составляет «мрачный» нигилизм московского кружка, олицетворяющий «накипь» на движении «верующей юности» (Н. Бердяев).

Совершенно другая тональность, предельно сатирическая, присутствует в изображении московского кружка нигилистов — Агапова, Пархоменко, Завулонова... — лохматых, грубых, нескладных. Здесь царит подобающая революционной деятельности атмосфера таинственности, опасности, заговора и подполья. Здесь делят всех людей на «своих» и «чужих», хотя на самом деле трудно назвать революционера Райнера «своим» в стане «бурых». Кстати, Лесков так и называет главу, посвященную истории Райнера, — «Чужой человек».

С образами «бурых» в роман Лескова приходит нечто ирреальное, бесовское. Живут отдельной, самостоятельной жизнью «глаза» Пархоменко; в голове маркизы поселяется «заяц» («и этот заяц до такой степени беспутно шнырял под ее черепом, что догнать его не было никакой возможности»); «бурые» превращаются в «куколок», «уродцев», «картинки». Все это было так непохоже на то, как изображает Лесков «правоверных» нигилистов, искренних даже в собственных заблуждениях.

Сознавая гротесковость второго «круга» персонажей романа, Лесков, тем не менее, не соглашался с обвинениями Писарева и Салтыкова-Щедрина в том, что он окарикатурил передовое явление общественной жизни России 60-х годов. Карикатура, по мнению писателя, содержалась не в его романе, а в поведении тех самых «шавок», что вечно липнут к нигилизму и безобразно копируют «нигилистов чистой расы».

Но наибольшей памфлетности в изображении лженигилистов Лесков достиг в романе **«На ножах»**. Основная задача автора заключалась в том, чтобы показать отпадение от истинного нигилистического движения и нравственную деградацию бывших его «попутчиков», превращающихся в неких оборотней революции, орудующих преступными методами, с тем чтобы «на ножах» водворить «свою новую вселенскую правду» в России. Роман получился остро современным, и это не случайно: его содержание и пафос оказались сопряженными с нечаевским «делом», террористической «народной» расправой и был своего рода предупреждением о том, во что может вылиться пристрастное истолкование социалистической теории людьми без чести и совести, рвущимися к развязыванию народного бунта. Лесков показал, что на смену «новым людям» базаровского типа в начале 70-х годов пришли беззастенчивые циники, руководствующиеся принципом «хитрости и лукавства». И вместе с тем в писателе живет надежда на нигилистов-староверов, чудом сумевших сохранить себя и в себе идеалы движения «верующей юности». В связи с этим уместно вспомнить слова из письма Ф. Достоевского о Ванскок Г.Н. Майкову 18 января 1871 г.: «...Если вымрет нигилизм начала шестидесятых годов, — то эта фигура останется на вековечную память». «На ножах», как и предыдущие романы, был несомненно пристрастным, но и искренним. Хотя тот же Лесков до конца своих дней продолжал задаваться вопросом: прав или не прав он был, создав свои «отомщевательные романы» — «Некуда», «Обойденные», «На ножах»?

ПОСЛЕ «НЕКУДА». «СОБОРЯНЕ»

Наступило время, драматичнее которого в жизни Лескова не было. Начался процесс отлучения писателя от литературы. О себе в эту пору Лесков мог сказать словами Савелия Туберозова («Соборяне»): «Да, одинок! всемерно одинок!»

Истоком процесса отлучения стала статья Д. Писарева «Прогулка по садам российской словесности», в которой критик призвал журналы не печатать «на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера» Лескова. Однако писаревский бойкот, объявленный весной 1865 г., провалился. Самый солидный журнал того времени «Отечественные записки» публикует одну за другой лесковские вещи: «Обойденные», «Воительница», «Островитяне». С марта 1867 г. здесь начинают печататься «Соборяне» — удивительная книга, открывающая галерею лесковских характеров — богатырей духа. И пошли они от трех божедомов: протоирея Савелия Туберозова, священника Захария Бенефактова и дьякона Ахиллы Десницына.

Первые главы будущей хроники «Соборяне» вышли под названием «Чающие движения воды». Окончательный текст появился в 1872 г. в журнале «Русский вестник» под заглавием «Соборяне. Старгородская хроника» с посвящением А.К. Толстому, духовно близкому Лескову писателю.

Подчеркнув, что создаваемая им книга задумана как «хроника, а не роман», Лесков обнаружил свою сознательную установку на то, чтобы придать изображаемым в ней событиям характер были и эпический масштаб.

«Былевому» повествованию в «Соборянах» содействуют, каждый по-своему, хроникер-инкогнито и автор «Демикотоновой книги» Савелий Туберозов. Иллюзия достоверности порождается максимальной приближенностью читателя к происходящему. Приглашенный хроникером в путешествие по Старому городу, он знакомится со старгородскими обитателями, их бытом и нравами, входит в их домики, наблюдает за склонившимся над своими записками протопопом Савелием и даже слышит его тихий шепот. Жизнь отдаленной провинции предстает на страницах хроники простой и обыденной, текущей естественным порядком, день за днем, без какой-либо внутренней выстроенности, и как бы свершающейся на глазах читателя. Эффект былевого повествования создается и за

счет дневника Туберозова, призванного рассказать «всю правду» от первого лица.

В хронике, по мере развертывания ее событий, оказываются стянутыми в единый содержательный узел все сферы духовного и материального старгородского бытия, олицетворяющего в «Соборянах» уходящую русскую патриархальность. Однако, несмотря на свой исторический исход, мир «доброй старой сказки» представал у Лескова не утратившим гармонии и цельности. Хотя патриархальное прошлое уже виделось писателю неким «сонным царством», явившимся главной причиной драматической судьбы Туберозова. В этом отношении Лесков сознавал всю степень важности свершающихся в обществе перемен. Но было много и того, что тревожило и смущало Лескова в нарождающейся «новой жизни», прежде всего ее нравственная ущербность. Вот почему «Соборяне» исполнены такого искреннего тепла и глубокой грусти по уходящей старозаветной России, а с нею и той «непомерной» душевной силы, которую, по мысли Ф. Достоевского, воплощает Савелий Туберозов, но которою, считает он, «испокон века велась, ведется и будет вестись история наша».

Главные герои «Соборян» — люди духовного звания. Отсюда самым важным жизненным пристанищем героев соборного духовенства является Собор, или «Божий дом» (не случайно один из вариантов названия хроники был «Божедомы»). Собор для них — это не только церковное православное учреждение, но и Божье творение — мир видимый и невидимый, в котором растворены сердца лесковских соборян, отданные Богу. Один из них — Савелий Туберозов, провинциальный русский священник, духовное лицо в высоком смысле этого слова. Его беспокоит отсутствие в церковной жизни животворящего, одухотворенного начала. И потому, даже умирая, он продолжает роптать на церковнослужителей за то, что «мертвую букву блюдя, они здесь ... Божие живое дело губят».

Лесков в «Соборянах» не скрывал своего критического отношения к современной церкви, которое с годами у него будет только возрастать. Позицию писателя в этом вопросе проявляет разговор протопопа Савелия с «умным коллегой своим», отцом Николаем. На замечание протопопа о том, что «христианство еще на Руси не проповедано», тот, развивая мысль собеседника, дает выразительную характеристику существующего в современном мире разрыва между внешним религиозным

опытом и внутренним (истинным) богопознанием: «Да, сие бесспорно, что мы во Христа крестимся, но еще во Христа не облекаемся».

Между тем, подобно Туберозову, воспринимающему себя в духовном звании «не философом, а гражданином», Лесков, не озабоченный постижением сущностных основ христианского вероучения, в первую очередь видел в нем воплощение действенных гуманистических идей — любви к ближнему, помощи страждущим — и связывал путь истинного христианина с их практическим претворением. Здесь Лесков был близок Л. Толстому, который в учении Христа усматривал прежде всего этическую сторону, сопряженную с деятельностью на благо людям.

Таков лесковский отец Савелий, сознающий свое земное назначение быть охранителем человеческой души, обреченной на пребывание в мире, живущем «без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих». Неправедному миру, полагает протопоп, может противостоять только дух «кроткий». Чтобы воспитать его в людях, он отдает все великие силы своей души. И сам же является олицетворением душевной крепости, будь то защита интересов крестьян или собственного достоинства перед высоким сановником.

Гордо называя себя «русским попом», Савелий Туберозов желает сполна соответствовать этому званию. Состояние героя подтверждают слова, которыми он ответил на совет предводителя Туганова «поберечь себя»: «Бережных и без меня много; а я должен свой долг исполнять». Вот почему отца Савелия так беспокоит содержание его проповедей, посредством которых он стремится воздействовать на умы и сердца прихожан, стараясь заронить в них добрые семена. Связывая со словом проповедника исполнение долга священника, Туберозов воспринимает проповедь единственно как «живую речь, направляемую от души к душе» во имя христианских идеалов единения людей, братской любви друг к другу. Уверенный, что слово истинного проповедника «падает из уст, как уголь горящий», он не может смириться с «холодностию бесстрастною» официальной церковной проповеди. Болью отзывается в Савелии Туберозове и распространившееся в церковных кругах «небреженье о молитве.., сведенной на единую формальность». В этой ситуации его потрясла удивительная своим содержанием молитва бедняка Пизонского, возносящего Всевышнему просьбу

взрастить хлеб на засеваемом им поле «на всякую долю»: «на хотящего, просящего, на производящего и неблагодарного». Такой молитвы, исполненной неподдельной искренности и заботливости о ближнем, по словам Туберозова, «он никогда не встречал ... в печатных книгах».

В конечном итоге Туберозов отказывается идти на компромисс с церковными властями, вознамерившимися регламентировать и направлять его проповедническую деятельность, «любимый дар» отца Савелия: «Я сей дорогой не ходок. Нет, я против сего бунтлив, лучше сомкнитесь вы, мои нельстивые уста, и смолкни ты, мое бесхитростное слово, но я из-под неволи не проповедник».

Фактом проповеднического инакомыслия Савелия Туберозова явилась его служба в Преображеньев день, когда он в своем слове «не стратига превознесенного воспомнил ... в подражание, но единого малого» — все того же бедняка Пизонского, взявшего «в одинокой старости» на воспитание детей-сирот. Проповедь содержала в себе недвусмысленный нравственный урок и скрытую укоризну собравшимся в храме «достопочтенным и именитым согражданам». Местная знать не замедлила обидеться на протопопа.

Призывающий «силу иметь во всех борьбах коваться, как металл некий, крепкий и ковкий, а не плющиться, как низменная глина, иссыхая сохраняющая отпечаток последней ноги, которая на нее наступила», Савелий Туберозов сам проявляет в жизненных невзгодах удивительную твердость духа. Подобно опальному Аввакуму, «запрещенный поп» Лескова готов пострадать во имя утверждения своих идеалов. Враги Туберозова вольны обрекать его на тяжелые испытания, но сломить его упорство и мужество они не властны, хотя протопоп Савелий невыносимо трудно проживает ситуацию отрешения от благочиния.

В дневнике протопопа этой поры доминирует слово «скука». От скуки он покупает себе игорные шашки и органчик, под который учит петь чижа. Немалое время проводит «за чтением отцов церкви и историков». «Но ныне без дела тоскую», — запишет Туберозов в дневнике и тем обозначит свое устойчивое настроение. Активная натура протопопа взывает к «беспокойству». Пронзительной горечью веет от его записей: «нужусь я, скорблю и страдаю без деятельности», «даже секретно от жены часто плачу». Однако не только аввакумовский страстный

темперамент деятеля-борца[1] проявляется в поведении «бывого благочинного». В Туберозове воплощена донкихотовская устремленность к подвигам «в духе крепком, в дыхании бурном,.. и, чтобы сами гасильники загорались!»

Однако, подобно ему, испанскому идальго, протопоп Савелий живет в негероическое время, понуждающее деятельные натуры томиться в бездействии. «Сам не воюю, никого не беспокою и себе никакого беспокойства не вижу», — подытоживает свое жизненное положение Туберозов. Или, как абсолютно точно заметил дьякон Ахилла, размышляющий с отцом Захарием о судьбе протопопа: «Уязвлен». Уязвлен общим состоянием жизни, русской жизни.

Но даже обреченный на неосуществление своих идеалов, усугубленное отлучением от духовного поприща, Савелий Туберозов стремится успеть высказать правду о современном мире в поучении перед всеми собранными им в храме чиновниками. Духовный подвиг, совершаемый восставшим против неправедных земных дел протопопом, поднимает его до высоты героической и трагической одновременно.

События, последовавшие за обличительной проповедью, делают фигуру Туберозова почти равновеликой Аввакумовой. Как и неистовый Аввакум, герой Лескова отказывается подчиниться требованию властей «принести покаяние и попросить прощения» за содеянное. «Упрямый старик» непреклонен и по отношению к просьбе Николая Афанасьевича «смириться». И только обманный ход карлика возымел успех: Туберозов-таки подает начальству просительную бумагу, но озаглавленную с явным сарказмом, как «Требованное прошение».

Поистине трагическую личность являет собой протопоп Лескова, завершающий свой жизненный путь. Делал он это осознанно и внутренне сосредоточенно: Савелий Туберозов «собирался», иначе, «жил усиленной и сосредоточенной жизнью самопроверяющего себя духа». Итогом этого внутреннего «собирания себя» стала сцена, когда отец Захарий молит Туберозова «все им», врагам истинной веры, «простить». Однако тот и в момент смерти продолжает оставаться «бунтливым» попом: «Ту скорбь я к престолу ... владыки царей ... положу и сам в том свидетелем стану...»

---

[1] *Столярова И.В.* В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова. С. 96.

В первоначальном замысле Туберозов приходил к концу жизни готовым порвать с церковью. Однако увещевания редактора «Русского вестника» М. Каткова, печатавшего окончательный вариант «Соборян», возымели действие на Лескова. Он смягчил окончательную развязку. Подобно Дон-Кихоту, Савелий Туберозов тоже избавился перед смертью от «заблуждений», отошел в мир иной со словами прощения тем, которые «Божье живое дело губят». Но, главное, они оба умирают потому, что оказались лишенными возможности выполнять свое назначение на земле.

Хроникой зачитывались. По словам И.А. Гончарова, «Соборяне» ... обошли и обходят *«beau monde»* Петербурга, что свидетельствовало о происшедшем в обществе резком переломе в отношении к Лескову. Но не обошлось и без критики в адрес писателя, дескать, по-прежнему искажавшего образы нигилистов.

Появление «новых людей» в хронике довольно символично. Оно приходится на тот момент разговора Туберозова с Дарьяновым о мире «старой сказки», когда протопоп высказывает свое желание умереть в нем, «с моею старою сказкой», и одновременно выражает опасения, что не сможет его осуществить. И как ответ на вопрос собеседника протопопа о том, «кто же может помешать» этому, из облака пыли вырастает тарантас с сидящими в нем князем Борноволоковым и его секретарем Термосесовым.

Цель прибытия петербургских гостей в патриархальную провинцию озвучивает Измаил Термосесов: «Пробирать здесь всех будем». Письмоводитель при беспринципном и бесхарактерном хозяине, он предлагает ему услуги «Серого Волка» при «Иване-Царевиче» и эту же роль с блеском разыгрывает в мире «старой сказки». Оба они — из бывших «красных», с той лишь только разницей, что Борноволоков удачно «свернул» в «белые», в «сатрапы», а Термосесова никто брать не хочет, прежний «формуляр» мешает. Поэтому свою случайную встречу со «старым товарищем» в Москве на Садовой Термосесов расценивает как реальный «случай способности свои показать».

Лесков изображает бывшего «нигилиста» не только развращенным циником, не гнушающимся никакими средствами в достижении цели. Главное в Термосесове — действительно волчий «оскал», усугубленный нигилистическим атавизмом

«прежде все разрушить», и склонность к доносительству. Именно Термосесову принадлежит идея «хлестнуть по церкви», «подобрать и подтянуть» веру, «доказать вредность» попа Туберозова, и все это с одной только целью — зарекомендовать себя в глазах властей пригодным для получения выгодной вакансии в петербургской полиции. С образом Термосесова в хронику вошла атмосфера русской жизни 70-х годов, опознавательными знаками которой были слежка, доносы, цензура.

Осознающий неизбежность ухода патриархальной старины, Лесков завершает «Соборян» «прощанием с героями» — вначале уходят Туберозов и Бенефактов, затем Ахилла Десницын, бывший самим олицетворением жизни. Уходят старгородцы, уступая дорогу новоприбывшим героям. Старое умирало, но новое, по Лескову, не обещало ничего утешительного. Возможно поэтому после «Соборян» писатель вновь обращается к жанру исторической хроники, открытому в прошлое, которое, в отличие от настоящего, согревало надеждами на жизнедатные силы русской нации в лице таких героинь, как «народная княгиня» Варвара Протазанова и подобных ей, и вселяло веру в исторические перспективы страны.

«ОТХОДЯЩАЯ РУСЬ»

Лесков называл **«Захудалый род»** (1874) «любимой вещью». «Я люблю эту вещь больше “Соборян” и “Запечатленного ангела”», — признавался он в письме к А. Суворину. Как и в «Соборянах», повествование в «Захудалом роде» ведет хроникер, младшая из рода Протазановых, Вера Дмитриевна Протазанова, или княжна В.Д.П. Ее «записки», обогащенные рассказами Ольги Федотовны, княгини Варвары Никаноровны, Доримедонта Рогожина, содержательно представляют семейную хронику, воспроизводящую историю дворянского рода. Лучшие страницы родовой истории Протазановых связаны с княгиней Варварой Никаноровной — главной героиней хроники.

Смыслообразующей основой «Захудалого рода» естественным порядком выступает понятие «род», но не в его социально-историческом, а в этическом, историософском толковании —

род человеческий. Это подтверждает и эпиграф, цитирующий слова из Ветхого Завета: «Род проходит и род приходит, земля же вовек пребывает» (Еккл. 1, 4), обращающие читателя к тому Вечному, что пребывает всегда: Земля, Бог[1]. Отсюда для Лескова главным в осмыслении дворянского рода является то, что обусловливает его органическую принадлежность к человеческому роду — чувство Родины, Дома, Веры, Любви, Памяти, Верности, Благодарности, Наследия...

Идеальной носительницей и охранительницей этих высоких чувств, что спасает протазановский род от «захудания», является Варвара Никаноровна, личность исключительная, в понимании Лескова воплощение национального идеала. Писатель не склонен распространять свою оценку героини на весь протазановский род. Но именно ей принадлежит заслуга обретения родом нравственного лица, приобщения его к вечным основам и ценностям человеческого рода.

Определенная судьбой представительствовать от «древнего», «владетельного» рода Протазановых, героиня, как отмечает семейный хроникер, «отнюдь не была почитательницею породы». Убежденная в том, что в России «есть знать, именитые роды, от знатных дел и услуг предков государству прославившиеся», княгиня Протазанова положила себе за жизненное правило «помнить, что горе тому, у кого имя важнее дел его». За это она слывет в окружающем дворянском обществе чудачкой, но ни одно дело не решается в губернии без ее совета и участия, в спорах ей принадлежит определяющее слово; ни у кого так зажиточно не живут крестьяне, как у Варвары Никаноровны Протазановой. Участие в народной судьбе героиня считает Богом данным правилом дворянского сословия, делом его чести. Не случайно род, к которому княгиня принадлежала по рождению, имел фамилию Честуновы. И она «им не даром досталась, а приросла от народного прозвания».

Принадлежность к роду означает для Варвары Никаноровны не избранность, а исполненное большой значимости жизненное положение, обязывающее, по ее мнению, «беречь и по мере сил увеличивать добрую славу предков». Это ощущение становится особенно понятно героине, когда она, потеряв на войне мужа, оказывается прямой наследницей рода, и теперь единственно от нее зависят его прочность и основательность.

---

[1] *Мосалева Г.В.* Поэтика Н.С. Лескова. Ижевск, 1993. С. 77.

Лесков изображает стоический женский характер. Даже в трагические минуты жизни — известие о смерти мужа — героиня не теряет самообладания. «Не было с княгиней Варварой Никаноровной ни обморока, ни истерики ... бабушка, стоя за обеднею у клироса, даже мало плакала ... не хотела, чтоб ее видел кто-нибудь слабою и слезливою...». В состоянии глубокого вдовьего горя и ожидания ребенка она начинает заниматься хозяйственными делами, собирать и укреплять родовые земли в память мужа, на благо детям и упрочения протазановского рода, проявляя при этом незаурядные организаторские способности.

Протазанова-помещица умна, рачительна, строга, но всегда справедлива, в заботах о будущем никогда не забывает о настоящем, о тех, кто ее окружает и помогает, умеет быть благодарной людям. Подтверждением этому служит история с Грайвороной, трубачом мужа, бывшим с ним в последнем бою до конца, за что и обласкала его Варвара Никаноровна. За верную службу мужу пожаловала Протазанова и вольноотпускную крепостному человеку Патрикею Семенычу — одному из самых верных и преданных людей княгини, отказавшемуся оставить свою госпожу («ее ... рабом ... умру»).

Вообще чувства верности и преданности отличают всех героев-протазановцев, будь то крепостная Ольга Федотовна или Марья Николаевна, «дочь слепого заштатного дьякона», или бедный дворянин Доримедонт Рогожин. Вместе с Варварой Никаноровной они ощущают себя одной большой семьей. Стоило только показаться Рогожину, что княгине угрожает опасность, как тут же, не раздумывая, они с Марьей Николаевной отправляются в далекий Петербург, чтобы успеть предупредить о возможной беде находящуюся там Протазанову. Подобно Патрикею Сударичеву, всю свою жизнь без остатка отдает княгине Ольга Федотовна. Отсюда вполне объяснимо, почему так тяжело дается Протазановой отъезд в Петербург: ему сопутствует разлука с домом и родным ее сердцу окружением. «Я в карете не могу жить», — признается героиня.

Вынужденная встреча княгини с давно оставленной столицей и ее обитателями — это встреча поместно-усадебной России и петербургского света, чуждого для таких, как Протазанова, и людей ее круга. Варвара Никаноровна не приемлет эгоизма Петербурга и его собственнических настроений, духа приобретательства, но главное, ханжества в человеческих отношениях и особенно в вопросе веры.

Антипод христианки Протазановой — религиозная ханжа Хотетова. Протазановская вера освящена бескорыстными делами на благо народа. Графиня Антонида за «свою веру» требует особого отличия собственной персоны. Ведь это она «тратила свое ... несметное богатство» на монастыри. «Ею было восстановлено множество обедневших обителей; много мощей ее средствами были переложены из скромных деревянных гробниц в дорогие серебряные раки...». И в то же время Хотетова совершенно забывает о том, в какой нищете живут принадлежащие ей крестьяне, что дает право Протазановой заявить: «гробы серебрить, а мертвых морить — это безбожно».

Графиня Хотетова, рассчитывающая на награду за веру («она даже хлопотала об учреждении в России особого знака отличия за веру»), обрела в лице графа Функендорфа своего прямого союзника, для которого вера и выгода также являлись равновеликими. Расположив к себе «богомольную графиню», он приобрел верный шанс стать зятем Протазановой. И стал им, благодаря Хотетовой.

Но даже проиграв в поединке с петербургским ханжеством, Варвара Никаноровна продолжает сохранять независимость своего положения и своих суждений о современном дворянстве. Хотя сам Лесков по-прежнему, как и в «Соборянах», сознает исход былой России, в «Захудалом роде» — исход России истинно дворянской, «родовитой», «именитой», наделенной «духом благородства», уступающей деляческой, внутренне опустошенной эпохе Функендорфов.

«Отходящая, самодумная Русь», представленная «на чужине» «кривым дворянином», «умной, но своенравной княгиней, да двумя смертно ей преданными верными слугами и другом с сельской поповки», еще была жива. Но за стенами петербургского дома Варвары Никаноровны Протазановой уже «катилась и гремела другая жизнь, новая, оторванная от домашних преданий: люди иные, на которых страна смотрела еще как удивленная курица смотрит на выведенных ею утят». Однако этим «иным» людям из своего «ингерманландского болота» («как звали тогда Петербург люди, побывавшие за границей») невозможно было разглядеть и расслышать то, что оказывается доступным человеку, «отходящему», стоящему у раскрытого окна усадебного дома и слушающему, как «гудут, несясь в пространстве мировом, планеты», стараясь вообразить гармонию Вселенной.

Но не только о Вселенной думает и размышляет лесковская «отходящая Русь». В отличие от современного века, теряющего свое нравственное лицо, она озабочена тем, как «дух благородства поддержать от захудания». И помогают ей в этом Доримедонты Рогожины и Червевы, которые, «имея высокий идеал, ничего не уступают условиям времени и необходимости». Недаром Протазановой кажется, что «не по грамоте, а на деле дворянин» Рогожин «один своим благородством удивить свет может». Потому и летели рогожинские «Россинанты», «как птицы», а сам он «водил во все стороны носом по воздуху, чтобы почуять: не несет ли откуда-нибудь обидою, за которую ему с кем-нибудь надо переведаться».

На фоне «дивных своею высотой и величием характеров» «отходящей Руси» становился более отчетливым скепсис княгини Протазановой, а с ним и лесковский скепсис в отношении дворянского сословия России, его исторических перспектив. Эта ситуация коренным образом повлияла на взаимоотношения писателя с редактором «Русского вестника» М. Катковым, печатавшим «Захудалый род», обозначив их разные мировоззренческие полюса. Неверие Лескова в общественную преобразовательную роль дворянства разведет его с журналом, которому он составил немалую «славу» своим «Очарованным странником» и «Запечатленным ангелом».

Лесков не потерпит вмешательства Каткова в текст хроники, не согласится с редакторскими правками. Оборвав ее печатание («Захудалый род» кончать невозможно...»), он уйдет из «Русского вестника». «Мы разошлись... Разошлись вежливо, но твердо и навсегда». Отторжение было взаимным. «Не нашим» назвал писателя Катков. Своим категорическим поступком Лесков провозгласил «нехотение подчиняться презренному и отвратительному деспотизму партий».

Работая над «Соборянами» и «Захудалым родом», Лесков впервые за все писательские годы испытывает чувство творческого удовлетворения. Исторические хроники явятся своеобразным переломом в его литературной биографии. Более того, именно от протопопа Туберозова и княгини Протазановой — чистых духом, непреклонных в делах человеческой правды и совести — можно вести отсчет будущих лесковских героев-праведников, исповедующих вечные нравственные заповеди добра и справедливости, которыми, по мысли Лескова, можно спасти мир. Возле них и подобных им героев —

швейцара Певунова («Павлин», 1874), дикаря-язычника («На краю света», 1875) и других — постепенно выздоравливал болящий дух Лескова. Вместе с ними он приобщался к тем жизнедающим силам, которые помогали окрепнуть духовно, преодолеть «посленекудовский» кризис и войти в зрелую полосу творчества.

«Я ВЫРОС В НАРОДЕ...» ЛЕСКОВСКИЙ ЧЕЛОВЕК

Лесков принадлежал к особому писательскому типу, обозначившемуся в русской литературе 1860—1870-х годов, — к писателям-разночинцам. В отличие от писателей-интеллигентов, они знали народ не понаслышке, но из непосредственного общения с ним. Самому Лескову в этом очень помогли «шкоттовские университеты»: «Мне не приходилось пробиваться сквозь книги и готовые понятия к народу и его быту. Я изучил его на месте. Книги были добрыми мне помощниками, но коренником был я. По этой причине я не пристал ни к одной из школ, потому что учился не в школе, а на барках у Шкотта». Огромный практический опыт и знание народа дала писателю и Орловщина.

Реальная жизнь и реальный человек для него являлись первостепенными. Но Лескова всегда увлекала жизнь, не укладывающаяся в схемы, равно как и удивительные человеческие характеры. Ему, много повидавшему за время бесконечных путешествий по России, в этом смысле было что рассказать. Он знал о русской жизни и в особенности о русском человеке такое, о чем, возможно, мало кто из писателей ведал. Поэтому не случайно существует понятие «лесковский человек», как знак особой, отдельной, цельной человеческой личности.

Лесковский человек — лицо не столько социальное, сколько локальное. Это не мужик, не помещик, не нигилист. Это человек русской земли.

И как о самой России трудно сказать что-либо односложное, так и в отношении человека Лесков не спешит с однозначными утверждениями. О «лесковском человеке» можно отозваться подобно тому, как судят о квартальном Рыжове, герое рассказа «Однодум», когда на вопрос губернатора Ланского

«Каков квартальный?», несколько простолюдинов «в одно слово отвечали»: «Он у нас такой-некий-этакой».

Русский характер у Лескова трудноуловимый, мерцательный в смыслах. При этом «лесковский человек» всегда таит в себе загадку, хитринку, чудаковатость — недаром он «такой-некий-этакой»! Очень точно определил героя «Разбойника» Л. Аннинский — простодушного мужичка с этим его хитрым «ась?»: «темный мужичок»[1].

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 простоте».

Таков лесковский Голован («Несмертельный Голован»), которого народная молва сделала «мифическим лицом», «чем-то вроде волхва, кудесника», обладающего «неодолимым талисманом» и способного «на все отважиться и нигде не погибнуть».

На самом деле необыкновенные поступки героя имеют вполне реальное объяснение и, напротив, то, что толпа называет «Голововым 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 Франошку, негодяя по своей сути, — не выдают его: «Павла не выдала жалеючи, а Голован ее любячи». «А ведь они из-за него все счастие у себя отняли!» — заключает рассказчик, хотя и он склоняет голову перед совершенной (в обыденности невероятной!) любовью героев.

Удивителен своими чистыми, высокими помыслами во имя счастья народа Василий Богословский («Овцебык»). Обреченный

---

[1] *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 17.

слыть «шутом», «блажным», «дурашным», он не перестает лелеять в мыслях мечту создать общество равных людей.

Не обнесен дурацким колпаком и квартальный (позже ставший городничим) Александр Афанасьевич Рыжов («Однодум»), по мнению горожан и местных чиновников, «поврежденный от Библии» («Много Библии начитавшись и через это расстроен»). Но главной загадкой в городничем для проезжающего губернатора является его способность жить на одно жалованье; не имея на эту загадку ответа, он склонен усомниться в реальности Рыжова: «Такого человека во всей России нет».

Однако Лесков не выдумывал своих «загадочных» героев. Он по большей части списывал их с натуры. Защищаясь от обвинения в искусственности образа Доримедонта Рогожина, Лесков писал И.С. Аксакову, что подобные чудные люди на каждом шагу встречались во всех известных ему мелкопоместных губерниях. В 1883 г. он пишет свои юношеские киевские воспоминания «Печерские антики», которые первоначально назывались «Печерскими чудотворами». Но Лесков в письме замечает: «Если слово “чудотворы” (не чудотворцы) не хорошо зазвучит в ухе цензора, то можно поставить “антики”».

К их числу автор относит Евфимия Ботвиновского, которого в Киеве знали просто под именем «попа Ефима» или даже «Юхвима». Это был «простой русский поп, человек, может быть, и безалаберный, и грешный (“любил хорошее винцо, компанию и охоту”), но всепрощающий и бескорыстнейший». Всем была известна «его громадная, прирожденная любовь к добру и сострадание». Однажды, чтобы помочь человеку, он «разорил свое собственное семейство». Поэтому, — замечает Лесков, — «когда при мне говорят о пресловутой “поповской жадности”, я всегда вспоминаю, что самый, до безрассудности, бескорыстный человек, которого я видел, это был поп».

Но самым впечатляющим лесковским «антиком» является «преоригинальный, бедный, рыжий и тощий дворянин Доримедонт Рогожин», имя которого было переделано бабушкою (Протазановой) в «Дон-Кихот Рогожин». «Гол, как турецкий святой, — говорила она, — а в душе рыцарь». И действительно, Рогожина отличает обостренное, донкихотовское чувство справедливости. Неразлучный с кучером Зинкой, его Санчо Пансой, он рвался туда, откуда, казалось ему, несло «обидою», неустанное совершая свои фантастические «полеты» на конях-«птицах». Протазановский же дом стал для него домом —

«оберегом», куда борец за правое дело мог вернуться «поправить здоровье и силы», а то и укрыться от возможного преследования властей. В рогожинской ситуации надежнее княгини Варвары Никаноровны никого не было. «Кто отдает друзей в обиду, у того самого свет в глазах тает», — такого жизненного принципа придерживалась Протазанова, но защищала друга-«чудака» не только потому, что «оберегала свои глаза». Она уважала и ценила в Дон-Кихоте Рогожине его «золотое сердце», а также родственное им обоим чувство дворянского достоинства. «Да, я дворянин как надо, меня перервать можно, а вывернуть нельзя», — эта известная всей округе рогожинская формула отражала и протазановский дух.

Лесковским «антикам» присуще особенно ценимое писателем неравнодушие «ко всяким высшим вопросам», которых избегала современная эпоха. Увлеченный «широкими думами» о вселенной, Рогожин обращает в свою веру Патрикея Сударичева, теперь по ночам вслушивающегося в небесную гармонию, «на которую намекнул ему рыжий дворянин». Сам же виновник сударичевских ночных бдений просиживает над монастырскими книгами, пытаясь «помутившимися от устали глазами» проникнуть в метафизическую тайну «троичности во всем», разглядеть ее в конкретности бытия.

Называя своих героев «антиками», «чудотворами», Лесков вкладывал в эти понятия высоко одухотворенный смысл. Чудаками и блаженными они были для всего сумбурного и неправедного мира, их окружающего. В лесковском понимании это редкостные по душевному напряжению и творческим способностям люди, и именно они, по вере Лескова, «стоя в стороне от истории, сильнее других делают историю».

Таков Левша — самый фантастический из героев Лескова. 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. Сам Ахилла Десницын поражает тем, что в таком могучем человеке (в нем, по словам Савелия Туберозова, «тысяча жизней горит») живет душа ребенка.

«Великовозрастное дитя», как его называет протопоп, он искренен в своих действиях и сокрушается от того, что за ним «по пятам идет беспорядок!»: «Не знаю я, отчего это так, и все же таки, значит, это не по моей вине, а по нескладности, потому что у меня такая природа...» А «природа» Ахиллы такова, что он не только может «скакать степным киргизом» на гнедом долгогривом коне или на виду у публики вступить в состязание с комедиантом-великаном и победить его, но и быть молитвенником — «за себя и за весь мир умолять удержать праведный гнев на нас движимый!»

Преданный своей чистой детской душой отцу Савелию, Ахилла не покидает опального протопопа, не оставляет его одного и мертвого, находясь при нем три бессонные ночи за чтением Евангелия и непрестанно уговаривая покойного встать: «Баточка!.. Встань! А? При мне при одном встань!»

Воспринявший неведомым образом дух почившего Туберозова, Ахилла уходит из мира, по словам Захария, «мудрым», сознающим его тщетность, возвращая небесам сохраненную среди мирной суеты свою невинную, ангельски чистую душу.

С могутным Ахиллой, в котором «тысяча жизней горит», сходственен чувствительный тупейный художник из одноименного рассказа Лескова. Тупейный художник — это просто парикмахер. Убирающий крепостных актрис Аркадий обнаруживает в себе подобную Ахиллиной богатырскую душу. Любя актрису — танцовщицу графа Каменского, Аркадий решается бежать с ней, да неудачно. Через какой ад проходит он в графских пыточных подвалах! С какой отвагой и самоотверженностью сражается на войне! И все для того, чтобы выжить и вернуться к возлюбленной.

Подвиг души роднит тупейного художника с артельным главой старообрядцев Лукой Кириловым, когда тот в непогоду совершает переход с двумя иконами через ревущий Днепр. Но

Луку, равно как и деда Мароя, согласившегося выдать себя за вора, укравшего икону с запечатленным ангелом, ведет не подвиг личного мужества. Ими движет нечто грандиозное — утоление «жажды единодушия» с отечеством, т. е. желание жить со всею Русью единой православной верой.

Происшедшее с героями настолько велико по своей значимости, что дед Марой не выдерживает переполнившего душу блаженства — ему воочию видятся ангелы на мосту — и умирает.

Но Лесков, по мысли Л. Аннинского, также знает, какая невероятная бездна сокрыта в человеческой душе, «какой зверь там дремлет». «И будит этого зверя не корысть и не подлость, не стечение обстоятельств.., а самая что ни есть естественная, всю душу забирающая любовь»[1].

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 «Леди Макбет Мценского уезда» он вдруг предстанет «преклонившим колени перед страстью, темной ее силой, “тусклым огнем желанья”»[2]. И опять перед читателем вырастает невероятный человеческий характер.

Катерина Измайлова — образ неожиданный для Лескова. Говоря словами критика А. Басманова, рассказ о ней — это своеобразная трещина на зеркале лесковского мира, который, как полагал М. Горький, представляет собой иконостас святых и праведников.

«БЕЗЗАБОТЛИВЫЕ О СЕБЕ»

В 1870-е годы в творчестве Лескова появляется тема праведничества, продолжающая оставаться главной до конца жизни писателя. Тогда же возник цикл рассказов о «праведниках» («Однодум», «Пигмей», «Кадетский монастырь», «Несмертельный Голован», «Русский демократ в Польше», «Инженеры-бессеребреники», «Человек на часах» и др.).

Слово праведник[3] у Лескова соотносится с человеком, постигшим истину (правду) жизни, проводимую и самим

---

[1] *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. С. 91.

[2] *Басманов А.* Чающий движение воды // Басманов А. Старые годы. М., 1987. С. 228.

[3] *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. С. 234.

писателем. Несут ее людям лесковские однодумы и очарованные странники, инженеры-бессеребреники и несмертельные голованы ... бессменно стерегущие душу России. На них надеялся писатель, полагая, что ими будет спасена Россия.

Истина (правда) жизни, по Лескову, заключается в евангельской беззаботливости о себе — постоянной готовности прийти на помощь другому человеку, в чувстве сострадания, бескорыстном служении людям, ибо каждый из живущих нуждается в тепле, любви, добре, утешении и понимании. Но каждый из живущих должен сам научиться любить и утешать. Поэтому человека-праведника Лесков открыл во всех слоях общества.

«Беззаботливые о себе» у Лескова в большинстве своем простые люди, невысокого звания, скромные, незамечаемые. Однако все они удивительно красивые люди. Красота их неброская, невидимая глазам, явленная редкой нравственной чистоты душой. Таковы воспитатели и врачи петербургского корпуса («Кадетский монастырь»), привившие своим воспитанникам человеколюбие в условиях жесточайшего николаевского времени, и инженеры-бессеребреники, не пожелавшие служить злу. Живет согласно священному писанию и собственной совести чудаковатый Однодум. Идут за советами люди к Голована, и, «должно быть, его советы были очень хороши, потому что всегда их слушали и очень его за них благодарили».

Но этот богатырского склада человек с «умными и добрыми» глазами и светящейся «в каждой черте его лица» «спокойной и счастливой улыбкой» не оставляет людей и заботой на деле. С самоотвержением и «изумительным бесстрашием» он входил в «зачумленные лачуги», чтобы хоть как-то облегчить положение обреченных на неминуемую смерть: поил 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 прослывший в народе «пугалом». Но праведничество героя, по Лескову, связанное с евангельской проповедью добра, просветляет глаза и сердца людей: «Так всегда зло родит другое зло и побеждается только добром, которое, по слову Евангелия, делает око и сердце наше чистыми».

И все окружающие вдруг увидели, какое «прекрасное и доброе лицо» у «колдуна» и «злодея» Селивана. А считали его

таковым по причине нелюдимости; людей он всячески избегал и жил вместе с немощной женой на заброшенном постоялом дворе, куда «не заглядывал ни один проезжающий», потому и рассказывали о нем всяческие небылицы. Но никто не мог предположить, что увела его от людей единственно забота о девочке-сироте, дочери палача, «человека презренного в народе». Он «скрывал ее потому, что постоянно боялся, что 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[1]. 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 Постниковым тонувшего человека начинают происходить события, не поддающиеся здравому объяснению. Переживая за оставленный пост, промокший часовой тут же возвратился к будке. Проезжающий мимо офицер выдает себя за героя-спасителя и намеревается ходатайствовать о награде за якобы совершенное геройство. В это время полковник Свиньин, узнав о проступке Постникова от батальонного командира и боясь за собственную карьеру, не знает, что предпринять, чтобы обер-полицмейстер Кокошкин

---

[1] *Хализев В., Майорова О.* Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова. М., 1983. С. 202.

не смог доложить утром государю о случившемся. Сам же виновник всей суеты уже находится под арестом в казарменном карцере. И только «мудрость» служаки-оберполицмейстера все расставила по своим местам: было решено, офицера, привезшего спасенного утопленника, наградить и доложить о его благородном поступке Николаю Павловичу.

Но верхом абсурда во всей этой истории явилось наказание часового Постникова двумястами розгами как нарушившего свой долг. И таким образом в лице главного героя рассказа Лесков представил не только тип праведника, незримо творящего подвиг человеколюбия, но и жертву произвола и беззакония.

В ряду лесковских праведников особо выделяется фигура странника-богатыря Ивана Северьяновича Флягина. По сравнению с 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 «возлюбил коня». И восхищали его те кони, что «просто зверь, аспид, василиск», те, что «устали ... никогда не знали», одним словом, дикие кони, а не смирные 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 станет приходить к нему во сне тот монах и плакать, что умер без покаяния. От него-то Иван узнал и свою судьбу: много раз погибать и ни разу не погибнуть, пока не придет настоящая 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 монашек, — много раз погибать и ни разу не погибнуть...

Словно по наитию чьей-то злой воли, обрушивается на лесковского героя жизнь. И слишком часто не выдерживает Иван Флягин ее давления, как в случае с цыганом, толкнувшим его на занятия конокрадством. Вот когда сказывается отсутствие в нем крепкого нравственного стержня, разницы между добром и злом. Так начинается хождение «по мукам жизни» Ивана Северьяновича. А дорога, на которую выходит герой, за каждым поворотом таит неожиданные препятствия. Как будто возымели над ним власть неведомые чародейские силы, околдовали его. «Я многое даже не своею волею делал», — признается слушателям Флягин. Сам он склонен объяснять происходящее с ним «родительским обещанием» или, по его же словам, «призванием». Эта власть рокового начала и делает его «очарованным странником», а еще, по Лескову, «очарованным богатырем», который, подобно древнему витязю из русских былин, погружен в мертвый сон, обессилен 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 полицией за смерть богатыря Савакирея. Уходит в монастырь по той причине, что «деться было некуда».

Немало содействуют скитальчеству Ивана и чары внутренние[1], в первую очередь обостренное чувство собственного достоинства. Недаром мальчик так любит диких коней, что, как птицы, тоскуют в неволе, «от стен шарахаются», околевают от жажды и голода, но не смиряют гордыни, не поддаются воспитанию. Для него лучше стать «разбойником», чем «завтра и послезавтра опять все то же самое, стой на дорожке на коленях, да ... молотком камешки бей». Больше того, душевная

[1] *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. С. 208.

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, отчего не схож богатырь Флягин с Ахиллой Десницыным.

Ахилла — младенческая душа, а Флягин — убийца, вор, преступник. И как легко расстается он со злом. Трижды убил — и вроде никакая грязь на него не липнет. Своровал — и ладно. Обманывал — так ведь пришлось! В результате лесковский герой оказывается в конфликте не только с внешними обстоятельствами, драматизирующими его жизнь, но и с самим собой, собственной натурой.

Победить себя, обрести равновесие необъятных сил, расходуемых впустую, и нравственного идеала становится возможным 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 плену долгие годы подщиненным сидел, опалил сердце страстной и жертвенной любовью, безумным загулам предавался, помог любимой, не стерпевшей измены пустого человека, расстаться с жизнью, подвиг военный совершил, в офицеры выслужился, сменил военный мундир на рясу...

И ведут Флягина по дороге жизни, как манка, чувство прекрасного, очарованностъ миром, являющиеся доминантой характера лесковского странника. Так в повести открывается вторая сторона смысла поэтической формулы «очарованный странник».

Сродственное душе Ивана Северьяновича чувство прекрасного явлено красотой коня. («И чувствую, что рванулась моя душа к ней, к этой лошади, родной страстию».) Очаровывая,

уводит героя вслед за собой красота песни, которая «то плачет, то томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде и точно сразу опять сердце вставит...»

Стремление обладать красотой обращает все существо героя в мощный, безотчетный порыв. Кажется, спроси татарин у Флягина за коня «не то что ... душу, а отца и мать родную, и тех бы не пожалел». Безудержно сыплет он деньги на поднос Грушеньке, а потом и вовсе «пустил свою душу погулять вволю» — пошел перед Грушею вприсядку, 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 неосквернённой.

Для Флягина жертвенная любовь к Груше становится моментом осознания истины жизни, своеобразным итогом многотрудного странничества, за которым уже начинается путь праведника — человека, «беззаботного к себе». Пока же бескорыстная «рекрутчина» и воинский подвиг Ивана Северьяновича связаны единственно с отмаливанием Грушиной души. Но недалеко то время, когда пробудится в герое Лескова потребность высшего жертвенного подвига во имя народа. В воздухе запахло войной, и Иван Северьянович ждет только часа сбросить рясу со своих богатырских плеч, опоясаться мечом и отдать жизнь за народ.

«Мне за народ очень помереть хочется», — флягинская фраза, достойная эпического героя-богатыря, живущего свершениями деяний во имя своего рода, венчает итог странствий Ивана Северьяновича — будущего праведника. В финале он предстает личностью в силе и мощи духовной высоты и нравственной стойкости, обретшей смысл жизни в простой истине — жить для других.

Об этой открывшейся лесковскому герою истине (правде) жизни рассказал непосредственно он сам, как мог, по-своему, на своем языке, без вмешательства автора.

История очарованного странника много проиграла бы, поведай ее не сам Иван Флягин в своей неторопливой, простодушной и рассудительной манере, чудесно оттеняющей невероятность происходящего с рассказчиком.

ЛЕСКОВСКИЙ СКАЗ

В произведениях Лескова очень часто решающее значение приобретает фигура рассказчика, участника или свидетеля тех событий, о которых идет речь. Так было в «Запечатленном ангеле», «Тупейном художнике». Рассказчиком у Лескова становится или главный герой, или второстепенный персонаж. Важно одно — этот человек должен быть оригинальный, наделенный особым видением рассказываемых событий, обладающий своеобразной речевой манерой. Выбор рассказчика очень важен, именно он 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 эпизодно, лесковская проза почти целиком погружена в атмосферу рассказывания (сказывания).

ЛЕСКОВСКОЕ «КРУЖЕВО РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ» (М. ГОРЬКИЙ)

Используя сказ, Лесков, по его словам, развивал в себе умение «овладеть голосом и языком своего героя». Для этого он «внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения», в результате чего лесковские «священники говорят по-духовному, мужики по-мужицки, выскочки из них и скоморохи — с выкрутасами...»

Однако писатель не старался буквально передать живую речь той среды, которой принадлежит выбранный им рассказчик. Его странные словечки не подслушаны в народе, а придуманы самим Лесковым — «клеветон», «нимфозории», «буреметр», «мелкоскоп», «водоглаз», «студинг», «тугамент», «полшкипер»... Но не ради пустой игры он занимался словесным изобретательством.

Словотворчество лесковских героев начинается там, где они сталкиваются с явлениями, непонятными неграмотному

простому человеку. И тогда возникают: Аболон Полведерский (Аполлон Бельведерский), керамида (пирамида), долбница умножения (таблица умножения), нимфозории (инфузории) и т. п. В нарочитой неправильности, причудливой вязи фраз, необычных языковых сочетаниях (как в «Очарованном страннике», где сливаются в один сплав такие слова, как «форсисто», «манера» и «блыщание», «жарынь», «обнагощенный»), обнаруживает себя язык простонародья, как бы еще не дошедший до сознания, не переработанный им. Именно таким языком говорят у Лескова герои из самой толщи народной, из глубины русской жизни. Такой язык не прост для читательского восприятия, но он завораживает своей меткостью и выразительностью: например, «умом виляет», «по дороге ноги рассыпали», «разговорная женщина», «глаз пристрелявши».

Лескова упрекали в «порче» русского языка, не представляя, насколько богата русская народная речь и насколько плодотворно ее сочетание с литературным языком, который она удивительно освежала. «Кудесником, волшебником слова остался в великой русской литературе Лесков», — так напишет Ю. Нагибин.

«ПИСАТЕЛЬ В СПРАВЕДЛИВОСТИ СУРОВЫЙ» (И. СЕВЕРЯНИН)

В середине 70-х годов Лесков заметно склоняется к пересмотру путей своей жизни и литературного творчества. Означенное во многом разрывом с «Русским вестником» состояние «переоценки ценностей» незамедлило сказаться во время его второй заграничной поездки летом 1875 г. — Вена, Париж, Мариенбад, осенью — через Прагу и Варшаву — возвращение в Петербург. Из-за границы Лесков вернулся с явно изменившимся отношением к церкви. «Вообще сделался “перевертнем” и не жгу фимиама многим старым богам».

В жизни писателя наступает полоса откровенной материальной нужды — в журналах его отказываются печатать, хотя многие редакции, несомненно, ценят лесковское перо. В немалой степени причиной этому является оклеветанность Лескова — «близок к III отделению». В таком состоянии к нему

вновь возвращается извечно томящий его вопрос — «Чей я?» И, как всегда, Лескову помогает главное дело жизни — творчество.

Однако реальная жизнь «трогала» писателя, отрывала от любимого занятия. Гнев духовенства навлекли на Лескова «Мелочи архиерейской жизни» (1878), названные в официальной прессе «дерзким памфлетом на церковное управление в России».

В откровенно иронической тональности воссозданы бытовые картины жизни русского архиерейства, отражавшие вседневное существование чиновников от церкви и изобличавшие отсутствие в них и проблеска того основного, что официально представляет высокое церковное лицо — напряженной духовной жизни. И здесь авторской задаче гораздо более содействовали искусно выписанные «мелочи» и жанровые сцены с сопутствующими им хлесткими комментариями и репликами, нежели сатирические антиклерикальные обобщения.

Каким колоритным изображен орловский владыка Смарагд, справляющий вечернюю трапезу с приехавшим к нему «каким-то важным чиновником центрального духовного учреждения», когда, «подобрав свою бархатную рясу» с резвостью, «чтобы не распустить компанию», он припустил за недостающим вином! И сколь художественно выразительна фигура дьячка-трубадура Лукьяна, имевшего, «благодаря крутым завиткам на висках и обольстительному духовному красноречию», «замечательные успехи» у женского пола и немало через это страдавшего!

В потоке «мелочей» архиерейского обихода возникают претерпеваемые духовными пастырями случаи тяжелых припадков «геморроидального свойства» и несварения желудка, а также моционы для борьбы с ожирением и пр. Сознательный подбор примеров, относящихся к самому низшему «регистру» бытового «закулисья» церковной жизни, был призван обнаружить человеческую заурядность тех, кто претендовал на исключительное положение в духовной сфере общественного бытия. В этой ситуации становилось очевидным, что церковь и русского обывателя разделяет одна лишь ряса, под которой скрывается обыкновенный чиновник, страдающий геморроем и несварением желудка.

Дерзок Лесков не только с церковью, но и в отношениях с правительственной администрацией. Как следствие этого,

министр народного просвещения предлагает ему, члену ученого комитета, подать в отставку: он отказался. 9 февраля 1883 г. Лесков был отчислен от министерства «без прошения».

Все последующие двенадцать лет жизни он посвящает без остатка творчеству, много читает (его библиотека насчитывает около 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 Толстого, работая над «Томленьем духа», «Фигурой», сказаниями, легендами, сказками. Лескова с Толстым сближал особый этический пафос их жизненных исканий. Поэтому он последовательно защищал христианский гуманизм писателя, разделял его желание «указать» в Евангелии не столько «путь к небу», сколько «смысл жизни». Хотя в одном из последних рассказов («Зимний вечер») он так ударил по толстовству, что Софья Андреевна отказала ему от дома. Но Лесков, при всем уважении к Толстому, не смог принять толстовство как догму, как утопический рецепт перестройки человеческой природы и человеческих отношений. Между тем именно Толстой усилил в Лескове остроту его критического взгляда на действительность, и в этом состояло его главное значение для эволюции Лескова.

В 1890-е годы в творчестве Лескова становятся заметно ощутимыми сатирические тенденции. Праведническая тема не исчерпана, но она отходит на второй план. В это время создаются произведения жесткие, чрезмерно критические: «Загон», «Зимний вечер», «Дама и Фефела», «Импровизаторы», «Заячий ремиз»...

К концу жизни Лесков не стал сторонником революционных преобразований. Однако он все настойчивее пишет о необходимости общественных перемен в России, зримо представлявшейся ему темным «загоном», сквозь стену которого лишь кое-где пробиваются слабые лучи света. Драматической виделась Лескову судьба страны, обрекаемой волей инертных российских сил на отгороженность «китайскою стеною» от европейских государств. В этой ситуации, по мысли писателя, ей в первую очередь грозили тяжелые последствия технической отсталости.

Изобличая застой русского общества, Лесков подкрепляет свои резкие и гневные выпады против узости национального

и государственного мышления ссылками на документальные факты. Он рассказывает о неудачной попытке «старого» Джеймса Шкотта заменить древнюю соху и борону легкими пароконными плужками Смайля. При этом писатель не щадит русское крестьянство, изображая его недалеким, забитым, не только не понимающим экономических выгод использования новой техники, но и по-прежнему не имеющим собственного мнения в разговоре с барином. «Это как твоей милости угодно», — прозвучало из толпы в ответ на вопрос графа Перовского: «Хорошо ли плужок пашет?». Недалеко от рабски покорных крестьян ушел и сам граф, боящийся невольно впасть в государеву немилость, а поэтому отказывающий новатору англичанину в поддержке.

Тупой и темной массой предстают мужики и в истории, связанной с попытками молодого Александра Шкотта переселить их жить в «каменную деревню» с баней, школой, отменить «лечение» сажей, завести кирпичеделательную машину. Не желающие расставаться с курными избами, они, в ответ на сделанное предложение, предпочитают пойти в острог, чем переселиться в ими же к тому времени загаженные каменные дома.

Нравственную деградацию крестьянства автор напрямую соотносит с ценностными ориентирами российского политического режима, поощряющего, ко всему прочему, выпуск брошюр, в которых научно обосновываются «вкусы и привычки нашего доброго народа», в частности, его природную предрасположенность к жизни в «куренке»: здесь тепло и «в воздухе чувствуется легкость», и на широкой печи «способно» спать и онучи и лапти высушить.

Процесс морального упадка и разложения, по мысли Лескова, еще в большей степени характеризуют современное дворянское общество. Исследованию этой проблемы посвящен рассказ «Зимний вечер», в котором центральным является мотив оподления человеческой души[1]. События разворачиваются в одном из петербургских особняков, где встретились за непринужденной дружеской беседой две немолодые приятельницы. За время ее течения в доме появляются и оказываются втянутыми в женский разговор родственники хозяйки — сыновья, племянница, брат, и таким образом на страницах рассказа

[1] *Столярова И.В.* В поисках идеала. Творчество Н. С. Лескова. С. 220.

постепенно складывается «портрет» дворянской семьи, крайне неблагополучной, отягощенной внутренними раздорами, а главное, обнаруживающей нравственное нездоровье всех ее членов, за исключением Лидии — племянницы хозяйки дома. Положение девушки здесь незавидное. Не случайно швейцар замечает вослед уходящей и прячущей заплаканное лицо Лидии: «Эту тут завсегда пробирают».

Но «пробирать» людей — это «ремесло» хозяйки дома и ее гостьи. Из многочисленных замечаний, реплик и просто обмолвок разговаривающих, а также попутного авторского комментария становится очевидным содержание этого «ремесла» — полицейский сыск, к которому имеют прямое отношение приватно беседующие дамы[1]. Самыми яркими подтверждениями причастности приятельниц к службе в полиции является присутствие на их лицах «не женского, официального выражения», особенно когда речь заходит об общественно неблагонадежной Лидии, намерение хозяйки дома настрочить донос на курсы, где учится девушка, и говорящее имя «Камчатка», которым нарекает свою госпожу одна из служанок, при этом не сомневающаяся, что его обладательница не только отправляет людей на Камчатку, но и сама достойна аналогичного наказания.

Лесков саркастично характеризует и собеседницу хозяйки — «кроткую лань» с навыками шантажистки и отравительницы.

Но главное, что хочет он донести своим повествованием, это мысль о духе нравственного растления, который владеет барским домом и его обитателями. Причем самыми отвратительными существами выступает прислуга. В то время, когда хозяйка, сказав, что хочет сделать покупки в лавке, а на самом деле отправляется «дать наилучший отчет на своем месте», в полицейском участке, особняк переходит в руки служанок, «домашних мышей», беспрепятственно проникающих в будуар — тайник госпожи. В ход идет «подобранный ключик» от ее стола, почтовая бумага, папиросы, пудра; полная же раскованность и обыденность поведения служанок в господских покоях является подтверждением тому, что находятся они здесь не в первый раз. Слуги не уступают хозяевам и их гостям

---

[1] См. об этом: *Бухштаб Б.Я.* Тайнопись позднего Лескова // Творчество Н.С. Лескова. Курск, 1977. С. 79—92.

в способностях шантажа и вымогательства. Мастерски проделывает это с Валерианом, сыном госпожи и своим любовником, горничная, при этом не скрывающая дерзкого и презрительного к нему отношения.

Растленную атмосферу в доме в значительной степени усугубляет неодолимая животная похоть, в равной степени свойственная и благородной гостье, и домашней прислуге. Безудержная страсть заставляет пожилую даму любыми средствами добывать деньги, чтобы оплатить игорные долги молодого любовника. Сознание же кухарки поглощено влечением к мальчикам. Лесков показывает и результаты «темных дел природы» на примере тринадцатилетнего подростка, выходящего из кухаркиной комнаты с мечтой об обещанном гулянье и будущих часах, которые он «попросит ее купить ему».

В качестве антипода уродливой жизни барского дома в рассказе представлено новое мировидение, основанием которого Лесков мыслил в первую очередь христианскую мораль и дело на благо «тем, кому тяжело». Связывающий преобразование общества с приходом людей, наделенных высоконравственным сознанием, Лесков выводит образ молодой героини Лидии, слышащей «шум» приближающейся иной жизни и иных «характеров». «Они впереди... И они придут, придут... Мы живы этой верой!»

Лескова волнует то, чем оборачивается для человеческой личности гнет современной действительности. И его вывод в «Заячьем ремизе» оказался столь устрашающим, что ни один журнал не отважился напечатать этот рассказ при жизни писателя. В центре рассказа — комическая и горестная история Ононрия Перегуда из Перегудов — заурядного обывателя, ревностно несшего службу станового, пользующегося уважением крестьян за бесстрашную ловлю конокрадов и закончившего свои дни в сумасшедшем доме, мирно вяжущим шерстяные чулки для своих братьев — умалишенных.

Все в жизни Перегуда было мирно и спокойно, пока вышестоящие инстанции не потребовали от него «провидения настроения умов в народе» и поимки «сицилистов».

Усердию героя в исполнении повеления нет предела. Чего только не делает он: строчит доносы, устраивает погони и облавы, хватает невиновных. В свою очередь, его самого гонит неотвязный страх невыполнения спущенного предписания. Не выдерживая обрушившихся на него ответственных забот,

Перегуд сходит с ума. Но тихое помешательство становится для лесковского героя спасением от жизни. Он ушел в свое безумие, как уходят в монастырь. Одно только тревожит Перегуда в сумасшедшем доме: «здесь немножко очень сильно шумят...» И потому он всегда ждет спасительной ночи, чтобы улететь в «болото» и там среди кочек высиживать цаплины яйца, «из которых непременно должны выйти жар-птицы».

Однако и это для Ономрия Перегуда не главное. Герой хочет подарить людям некое знание (оно засияет выписанными им буквами по небу), которое поможет «ужаснуться» тому, «что они делают», и «понять то, что им надо делать». «Тогда — уверен Перегуд — и умирать не будет так страшно, как нынче! Он все напечатает прямо по небу: это очень просто...» Поразительно, но перед читателем предстает все тот же лесковский праведник! Мечтательный мудрец в сумасшедшем доме, который помимо всего прочего делает маленькое, незаметное доброе дело — вяжет шерстяные чулки, чтобы рядом с ним живущим было чем прикрыть босые посиневшие ноги. «Заячий ремиз», написанный за несколько месяцев до смерти Лескова, стал его лебединой песней.

Поздние произведения писателя создавались в атмосфере достаточно мирной. Новое поколение относилось к нему с уважением и приятием. За год до смерти Лескова появилась статья М.О. Меньшикова, в которой он был назван после Льва Толстого самым крупным писателем из старой школы.

В 1889 г. с Лесковым случился первый приступ сердечной астмы. Причиной этому явится запрещение готового к выходу тома его собрания сочинений с очерками о русском духовенстве. Боли в сердце будут сопровождать его до последних дней жизни. Сам Лесков считал свою болезнь результатом тридцатилетнего тяжелого литературного пути.

Он доживал, много трудясь в своем кабинете среди гравюр и картин, многочисленных фотографий, запечатлевших прекрасные лица, бесчисленных портретов, старых книг... Завещал похоронить его по самому низшему разряду, поставив на могиле простой деревянный крест, и просил на похоронах никаких речей не говорить. Воля покойного была выполнена.

После долгого забвения этот замечательный русский писатель возвращен в русскую литературу. А его праведники так и продолжают оберегать русскую душу, укрепляя ее «беззаботливостью о себе».

Основные понятия

«Лесковский человек», праведничество, герой-праведник, рассказчик, сказ.

Вопросы и задания

1. Какие факты биографии Лескова обусловили его писательскую судьбу?
2. Почему службу у Шкотта можно назвать «жизненными университетами» Лескова?
3. Подготовьте (с привлечением дополнительного биографического материала) сообщение на тему: «Киев в судьбе Лескова».
4. Охарактеризуйте обстоятельства «пожарной катастрофы» (Л. Аннинский) и ее роль в судьбе Лескова.
5. На ваш взгляд, роман «Некуда» справедливее называть «полемическим» или антинигилистическим? К какому определению вы более склоняетесь и почему? Объясните смысл названия романа.
6. Что стоит за понятиями «лесковский человек», «герой-праведник»? Как раскрываются они в творчестве Лескова?
7. Почему герои Лескова зачастую «удивительные и даже невероятные» люди? Что делает их таковыми? Покажите это на примере «Несмертельного Голована», «Однодума» и «Левши».
8. В чем заключается феномен очарования Флягина?
9. Охарактеризуйте поздний период творчества Лескова в его основных проявлениях: настроения писателя, литературные и духовные связи, проблематика произведений и пр.
10. В творчестве каких писателей XX в. имеют место лесковские традиции? Подготовьте сообщение на тему «Лесков и Замятин».

Литература

Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 2000.

В мире Лескова. Сборник статей. М., 1983.

Видуэцкая И.П. Николай Семенович Лесков. М., 2000.

Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988.

Дыханова Б.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н.С. Лескова. М., 1980.

Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. СПб., 2001.

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 т. М., 1984.

Старыгина Н.Н. Лесков в школе. М., 2000.

Столярова И.В. В поисках идеала: Творчество Н.С. Лескова. Л., 1978.

Троицкий В.Ю. Лесков-художник. М., 1974.

Тюхова Е.В. О психологизме Н.С. Лескова. Саратов, 1993.

ГЛАВА 18

А.П. ЧЕХОВ
1860—1904

Антон Павлович Чехов — последний русский классик XIX в. — входит в литературу в начале 1880-х годов, а завершается его творческий путь в начале следующего, XX столетия. Чехов принадлежит сразу двум существенно различным эпохам русского и мирового литературного процесса, что позволяет, с одной стороны, определить его творчество как завершение традиции русского классического реализма, а с другой, и с не меньшим основанием — как преддверие духовных и стилистических открытий литературы новейшего времени.

ЭПОХА 1880-х ГОДОВ

1880-е годы, время созревания и расцвета чеховского таланта, — особый период в жизни русского общества, специфическая атмосфера которого наложила печать на все творчество писателя и во многом предопределила своеобразие его художественного видения.

Во-первых, это время смены литературных поколений. На рубеже 1870—1880-х годов умирают и, соответственно, сходят с литературной арены едва ли не все великие писатели, творчество которых составило славу русской литературы середины XIX в.: Некрасов, Достоевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин. Из «великих» по-прежнему продолжает творить только Лев Толстой, однако именно в 80-е годы его литературная деятельность меняет свой характер, становясь отражением идей его религиозно-этической проповеди. С их смертью, или, как у Л. Толстого, переориентацией на новые формы, уходит в прошлое и жанр большого романа, поднимающего глобальные вопросы современности, рассматриваемой сразу в нескольких тематических плоскостях — исторической, социальной, психологической, философской.

Во-вторых, после убийства народовольцами в 1881 г. царя Александра II резко меняется общественная ситуация в стране. На смену неустойчиво-либеральному двадцатипятилетию правления Александра II приходит откровенно консервативное правление Александра III, государственная политика которого направлена на сворачивание многих либеральных, реформаторских завоеваний его отца. Для представителей демократической общественности, от оппозиционно настроенной радикальной интеллигенции до более умеренных либеральных кругов, случившееся означало

предательство интересов прогресса и наступление эпохи «безвременья». С другой стороны, может быть, как раз из-за консервативной жесткости Александра III его эпоха оказалась более мирной и спокойной, чем эпоха его предшественника — время повышенного общественного возбуждения, зачастую выливавшегося в прямо угрожавшие общественной стабильности политические эксцессы типа бунтарского движения разночинной молодежи в 1860-е и «тираноборческого» народнического терроризма в 1870-е годы. Не одни консерваторы, а вся Россия была потрясена бесчеловечностью кровавого убийства царя-реформатора, и само сворачивание либеральных реформ шло на фоне общей усталости от мощных общественных потрясений (своеобразной художественной параллелью которым можно считать большие жанровые формы, появляющиеся в эпоху Александра II, — от поэмы «Кому на Руси жить хорошо» до романа-эпопеи «Война и мир» и «Братьев Карамазовых») и переключения интереса со всего грандиозного и масштабного на мелкое и частное, связанное уже не столько с судьбами страны и истории, сколько с судьбой обыкновенного, «среднего» человека в ее бытовых каждодневных проявлениях. 1880-е годы — также время окончательной утраты культурной инициативы представителями дворянского сословия. Несмотря на попытки правительства Александра III реанимировать дворянский «дух», с тем чтобы несколько приостановить начавшийся при Александре II процесс широкой демократизации русского общества, плоды реформы давали себя знать: в русской культурной среде число выходцев из непривилегированного сословия разночинцев неудержимо росло. Однако в большинстве своем это были не политические радикалы, вдохновлявшиеся примером разночинцев-шестидесятников, враждебных дворянской культуре, а иногда и культуре как таковой, а, напротив, люди, остро чувствующие недостаток в своем образовании, которое не было получено ими «по наследству», и активно стремящиеся приобщиться к культурным традициям предшественников. Именно к такого типа разночинцам принадлежал Чехов, внук крепостного крестьянина, сын провинциального купца, владельца бакалейной лавки в городе Таганроге, и мещанки, а также многие его друзья и знакомые из круга литераторов и художественной интеллигенции, среди них — А.С. Суворин, человек, сделавший фантастическую карьеру, писатель, театральный критик, издатель и владелец крупнейшей русской газеты «Новое время», в которой во второй половине 1880-х — начале 1890-х годов много печатался Чехов.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ. ЧЕХОВ-ЮМОРИСТ

Свой творческий путь Чехов начал как писатель-юморист. В первой половине 1880-х годов он активно сотрудничает

в юмористических журналах развлекательного характера, таких как «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и др. Стремясь угодить вкусам своих читателей, невзыскательной публики, в основном принадлежащей к мещанской и чиновничьей среде, а также из политических соображений (чтобы избегать столкновений с цензурой) редакторы этих изданий предписывали печатающимся в них авторам не затрагивать острых социальных тем, а всего лишь веселить публику рассказами о забавных случаях, происходящих в служебной и семейно-бытовой жизни обыкновенного среднего человека — среднестатистического обывателя. Жанром, наиболее часто используемым в этих целях, был короткий смешной рассказ с неожиданной концовкой или сценка, короткое повествование очеркового типа, построенное в основном на комическом диалоге персонажей. Ранний Чехов практически никогда не выходит за предписанные жанровые рамки, он тоже «всего лишь веселит публику». Однако эта сознательная установка на «безыдейность» не только не помешала ему создать такие шедевры юмористической прозы, как «Жалобная книга» (1884), «Хирургия» (1884), «Налим» (1885), «Лошадиная фамилия» (1885) или «Драма» (1887), не имеющие в себе никакой обличительной тенденции, но и стала одной из основ его будущего писательского кредо — изображать жизнь вне готовых и заданных мыслительных конструкций, вне общепринятых стереотипов ее оценки, из какой бы высокой и благородной идейной доктрины эта оценка ни проистекала.

Характерным образцом такого «стереотипного» сознания было для Чехова в тот период сознание носителей оппозиционной правительству демократической и либеральной идеологии, в глазах которых отказ от идейного обличения, пропагандируемый журналами, где печатался Чехов, являлся очевидным знаком негласного одобрения «реакционной» политики Александра III. Только как прямой контраст тем требованиям, которые эта идеология предъявляла литературе, становится понятен пафос чеховского безыдейного юмора. В «Жалобной книге» смешное рождается из неожиданного соседства фраз, принадлежащих авторам с различными умственными и культурными кругозорами, как правило, не сталкивающимися в обычной жизни. «Лошадиная фамилия» по сюжету — типичный анекдот, построенный на чисто комической словесной игре.

Излюбленным приемом Чехова-юмориста является также прием столкновения мысленных представлений, намерений или надежд героя с той или иной реальной жизненной ситуацией, им не учтенной или не входившей в его первоначальные планы. Этот прием лежит в основе рассказов «Винт» (1884), «Симулянты» (1885), «Унтер Пришибеев» (1885), «Шило в мешке» (1885), «Драма», «Дорогие уроки» (1887). Иногда одна незапланированная ситуация, уже вызывающая смех у читателя, дополняется другой, еще более неожиданной, что значительно усиливает комический эффект, производимый рассказом. Так, в «Драме» литераторша-графоманка Мурашкина, надеявшаяся, что редактор, которого она чуть ли не силой заставляет прослушать сочиненную ею пьесу, напечатает ее в своем журнале, получает совсем не то, на что рассчитывает: уставший от ее назойливости и совершенно удрученный ее бездарностью редактор убивает Мурашкину случайно оказавшимся под его рукой пресс-папье, — первая неожиданность! Однако, как выясняется из последней фразы, — и это вторая неожиданность! — присяжные оправдывают отданного под суд убийцу-редактора.

Рассказ «Драма» показателен и в том отношении, что в нем комическим персонажем оказывается представительница идейной литературы демократического направления: ее пьеса, переполненная шаблонными мотивами и стилистическими штампами, сама по себе является объектом осмеяния.

В рассказах «Смерть чиновника» (1883) и «Толстый и тонкий» (1883), признанных классическими образцами чеховской юмористики, налицо спор с трактовкой образа маленького человека, принятой у писателей демократического и либерального лагеря. Маленький человек, чаще всего чиновник низшего класса, неизменно оценивался последними как достойная жалости жертва жестокого и подавляющего социального механизма, действующего через представителей государственной силы и власти от крупных сановников и чиновников до полиции, изображаемых обыкновенно в черных красках, как существа, сеющие зло, ненависть и агрессию. У Чехова эта идейная конструкция оказывается перевернутой с ног на голову. «Представители силы и власти», генерал в «Смерти чиновника» и Толстый в «Толстом и тонком», несмотря на то, что они обладатели больших чинов и высокого положения в обществе, не имеют в себе ничего даже отдаленно авторитарного, они

доброжелательны и душевно открыты. Духовное же рабство маленьких людей, бедного чиновника Червякова, бесконечно извиняющегося перед генералом за то, что, чихнув в театре, он случайно обрызгал его лысину, и Тонкого, столь же неоправданно начинающего унижаться перед своим гимназическим приятелем, Толстым, стоило ему узнать, как сильно тот обогнал его по службе, — объясняется не тем, что это уродливая, но закономерная реакция на социальное давление извне, а странными и не зависящими ни от какого внешнего давления законами человеческой психики, все время подверстывающей меняющийся мир под готовую систему мыслительных координат.

Тот же спор продолжается и в «Унтере Пришибееве», где носителем узкой и предвзятой точки зрения на мир выведен уже не унижающийся чиновник, а ярко выраженная авторитарная личность, психологически и литературно, по методам описания, напоминающая щедринских градоначальников из «Истории одного города». Унтер Пришибеев самыми разными способами, включая и рукоприкладство, пытается установить полный контроль над поведением людей, живущих в одной с ним деревне. Однако общая концепция рассказа далека от «демократической» щедринской, если не прямо ей противоположна. Авторитарный чеховский герой не представитель власти, а тот, кто безосновательно приписывает себе ее полномочия и злоупотребляет ими, тогда как сама власть рисуется как пресекающая подобный безудержный авторитаризм во имя утверждения общественного спокойствия и мира: мечтавший о наведении подлинного «порядка» Пришибеев попадает под суд и, к собственному глубокому изумлению, за недозволенное поведение в обществе приговаривается к месячному заключению под арест.

Свобода от любой идеологии, которой ранний Чехов иногда даже бравировал, не означала свободу от духовных ориентиров. К таковым уже тогда для него относились: вера в исторический прогресс, понимаемый не столько в социально-политическом, сколько в широком культурно-просветительском смысле, и связанные с этой гуманистической верой культ Науки и культ Искусства как сил, которым принадлежит главенствующая роль в деле перевоспитания человеческого рода. Непросвещенность и некультурность, проявляющиеся либо в рабском самоуничижении и его психологической

противоположности — авторитарном насилии над слабым, либо в самодовольной псевдопросвещенности и часто сопутствующем ей откровенном, грубом хамстве, становятся непосредственными объектами комического разоблачения в рассказах «Письмо к ученому соседу» (1880; первое из известных опубликованных чеховских произведений), «За яблочки» (1880), «Дочь Альбиона» (1883), «Хамелеон» (1884), «На чужбине» (1885) и др.

Не декларируемые явно, эти ориентиры не были замечены первыми читателями чеховских рассказов. Не сразу был вскрыт и осмыслен и глубинный философский слой, не просто присутствующий в чеховской юмористике, но по существу являющийся ее содержательной основой. Как бы сильно ни отличались друг от друга юмористические персонажи Чехова — социальным положением, профессией, уровнем образованности, возрастом или типом темперамента, — их всех объединяет одно общее качество: они пытаются сориентироваться в непонятном мире, используя для этого привычные ходы мысли и способы эмоционального реагирования, но опора на них в подавляющем большинстве случаев не приносит ожидаемого результата, мир оказывается сложнее узкой схемы. Этот скрытый философский аспект творчества Чехова, исследующего саму природу человеческого сознания, в свое время был удачно обозначен как «гносеологический»[1].

«Гносеологическая» проблематика обнаруживается в произведениях, казалось бы, предельно далеких от какой бы то ни было философии. Есть она и в хрестоматийном «Хамелеоне», главный герой которого полицейский надзиратель Очумелов с легкостью, в зависимости от ситуации, переходит из одного типа сознания в другой, в результате чего возникают полностью противоположные друг другу «образы» одной и той же действительности; и в «Лошадиной фамилии», в которой сознание героев, пытающихся самостоятельно придумать забытую фамилию, все время движется по одной заданной линии и не в состоянии хотя бы частично отклониться от нее; и даже в «Жалобной книге», где живая разноголосица реплик опять есть не что иное, как столкновение различных типов сознания и разных «образов» мира.

---

[1] См.: *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

Постоянно улавливаемый Чеховым зазор между миром как таковым и его субъективным «образом» в сознании героя открывает в человеческом сознании такие характеристики, которые невозможно объяснить не только с позиций идейной демократической критики, корень всякого зла усматривающей в социальном давлении, исходящем от «тиранического» государства, но и с более близкой самому писателю позиции культурно-просветительского идеала. Сознание, которое по преимуществу описывает Чехов, — это сознание не гибкое, не открытое сложной, меняющейся действительности, тугодумно-неповоротливое, «ригидное». Наиболее яркий пример такого сознания — тот же унтер Пришибеев или его «гносеологический» двойник крестьянин Денис Григорьев из рассказа «Злоумышленник» (1885), неспособный, несмотря на все объяснения следователя, понять, почему отвинчивание гаек на железнодорожных путях считается преступлением, если из них получаются замечательные грузила для удочек. Объяснить неспособность Пришибеева и Дениса Григорьева выйти за пределы собственной логики и своего «образа» мира только их непросвещенностью явно недостаточно. Чехов смотрит глубже, и при этом не следует упускать из виду, что его глубинная философия оказывается достаточно пессимистической. Чеховский взгляд на человека имеет немало общего с художественным мировоззрением таких его европейских современников, как Э. Золя и Г. де Мопассан, классиков французского натурализма, последовательно сводящих, в соответствии с новейшими открытиями науки, все духовные явления и процессы, имеющие место в человеческом обществе, к грубым и низким природно-физиологическим явлениям и процессам, признаваемым их исходной «биологической» матрицей. С подобной точки зрения, которую применительно к творчеству Чехова, врача по образованию, было бы правильно определить как «медицинский натурализм», оказывается, что жесткая неповоротливость сознания Пришибеева и Дениса Григорьева, как и великого множества других чеховских комических персонажей, является не столько следствием их недостаточной приобщенности к культуре и просвещению, сколько коренится в самой «биологической» природе человека. И в этом отношении их сознание не только не может быть радикально изменено или преобразовано, но и сама его закрытость оказывается физиологически оправданной, поскольку помогает человеку

не чувствовать болезненных ударов вечно меняющейся и потому непредсказуемой жизни так остро, как их ощущают те, кто лишен подобной защиты.

В ряде случаев за «медицинским» пессимизмом раннего Чехова проступает пессимизм еще более глубокого — вселенского порядка. Многочисленные чеховские истории о том, как сложная действительная жизнь опровергает стереотипные представления о ней, бытующие в сознании героев, далеко не всегда имеют только комическое звучание. Как бы избавленные от неактуального для Чехова социального, государственного давления, его герои в то же время испытывают давление самой Жизни, почему-то — непонятно почему — враждебно настроенной по отношению ко всем их планам и устремлениям и опровергающей их с завидным постоянством, точно насмехаясь над ними. Причем эта насмешка Жизни или, по-другому, Судьбы над человеком распространяется не только на тех, кто не умеет от нее закрываться, но и ровно в такой же мере на тех, кто закрывается от нее, упорно прячась в раковину своего «ригидного» сознания. Давление Судьбы, насмешка Жизни в чеховском мире имеют всеобщий характер — от них никому невозможно спрятаться.

За комедией нравов, изображаемой Чеховым, за его, как многим казалось, легковесной и поверхностной шуткой то и дело открывается трагедия — трагедия человеческого существования. Поразительно, с какой настойчивостью молодой Чехов, в том числе и в самых смешных своих рассказах, обращается к теме смерти. В смерти, как ее изображает Чехов, нет ничего героического и возвышенного, она действует так же непредсказуемо, как удары Судьбы, и настигает человека, когда он меньше всего ее ждет, — в его повседневном быту, во время обычных, ничем не примечательных, рутинных занятий. У чеховской смерти бытовой облик, но от этого она становится не менее, а более страшной. Она страшна именно своей полной абсурдностью. Складывается впечатление, что в чеховском мире герою достаточно сделать не тот жест, не так повернуться, и он уже вызывает на себя гнев Судьбы, он уже обречен. Если в рассказе «Смерть чиновника» убрать все причинно-следственные звенья, составляющие его сюжет, кроме первого и последнего, то окажется, что чиновник Червяков умирает по вполне абсурдной причине — только потому, что однажды чихнул в театре. То же происходит в «Драме»: причина смерти

литераторши Мурашкиной — всего лишь ее страстное желание прочитать свою пьесу редактору. То же — в рассказе с характерным названием «О бренности» (1886), звучащим отнюдь не только пародийно или иронично: надворный советник Подтыкин, мысленно уже наслаждаясь роскошным обедом, садится за стол, и тут с ним случается апоплексический удар...

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1880-х — НАЧАЛА 1890-х ГОДОВ: ПЕРЕХОД В ОБЛАСТЬ «СЕРЬЕЗА»

С 1886 г. — года начала сотрудничества Чехова в суворинской газете «Новое время», число создаваемых им юмористических произведений резко уменьшается, а вскоре они и вовсе сходят на нет. Чехов, по его собственному выражению, переходит в область «серьеза». Вторая половина 1880-х — время нащупывания писателем своего нового «серьезного» стиля в литературе, а также активных поисков интеллектуального и духовного самоопределения. Основной жанр Чехова — по-прежнему маленький рассказ. Темы же, за которые он берется, весьма разнообразны. Чрезвычайно разнообразен и его персонажный мир. Писатель не ограничивает себя изображением какой-либо одной сферы жизни. В его произведениях встречаются жители города и деревни, дворяне, мещане, крестьяне, офицеры, врачи, священнослужители, литераторы, актеры. Как и прежде, социальные и профессиональные разграничения для Чехова не представляют особой значимости. Главным образом его интересует человек в его психологических взаимодействиях с другими людьми, а также с миром, в котором ему выпало жить и в котором он пытается найти себя.

Тема столкновения человеческого сознания с непонятной Жизнью и человеческого существования с враждебной ему Судьбой остается и в этот период одной из излюбленных тем Чехова. Если в таких рассказах, как «Гриша» (1886) или «Каштанка» (где живым и мыслящим сознанием, по-своему познающим мир, наделяется собака; 1887), драматизм описанной ситуации существенно смягчен и потому не сразу очевиден для

читателя, то в таких маленьких шедеврах, как «Тоска» (1886) и «Ванька» (1886), он намеренно подчеркивается, выносится на первый план, и в героях этих произведений, обыкновенных городских бедняках, описанных в классических традициях бытового реализма, неожиданно открываются носители общечеловеческого, вселенского страдания. Положение Ваньки, попавшего из деревни в услужение к сапожнику, который неоправданно груб и жесток по отношению к мальчику, и положение извозчика Ионы в «Тоске», который мучительно переживает смерть сына и не находит никого, кто мог бы посочувствовать ему и разделить его горе, рисуются как абсолютно безнадежные. Оба ищут возможности контакта с родной душой, но не могут установить его. Оба чувствуют себя одинокими, покинутыми, чужими и никому не нужными в окружающем их мире. Их одиночество не обусловлено только их выброшенностью из привычной для них социальной обстановки. Оно — другой природы, это универсальное, экзистенциальное одиночество. Характерно, что Иона не может найти сочувствия не только у богатых седоков, к которым обращается с рассказом об умершем сыне, но и у «своего брата» извозчика. В конце концов оба героя находят выход в том, что предаются блаженной радужной иллюзии возможного контакта: Ванька пишет письмо дедушке с просьбой забрать его у сапожника, а Иона делится своим горем с собственной лошадью. Но иллюзия так и остается иллюзией — субъективным представлением о должном и желанном, которому ничего не отвечает в реальной действительности: дедушка не получит письма, потому что на нем неправильно указан адрес, а лошадь, поскольку она животное, разумеется, не понимает того, что говорит ей Иона. Недостаточно сказать, что реальность у Чехова разбивает человеческие иллюзии. Положение чеховских героев гораздо более трагично. Они живут в мире, в котором, как показывает автор с его по-научному бесстрастной, «медицинской» объективностью, вообще все идеальное, чистое и возвышенное, к чему стремятся люди, существует только в их воображении, является плодом их субъективных фантазий, которые, при попытке утвердить их в жизни, безжалостно опровергаются ею, выявляя свою иллюзорную природу. Теме опровержения суровой и страшной Жизнью идеальной мечты героя посвящены рассказы «Мечты» (1886), «Володя» (1887), из рассказов более позднего периода — 1890-х годов: «Бабье

царство», «Учитель словесности», «В родном углу», «На подводе».

По-своему преломляется тема одиночества в рассказах о любви: «Егерь» (1885), «Шуточка» (1886), «На пути» (1886), «Рассказ госпожи NN» (1887), «Верочка» (1888). Любовь изображается Чеховым как нежное, хрупкое, поэтическое чувство, которое, однако, всецело ограничено сферой внутренних переживаний героя, бессильных «перейти в жизнь» и так или иначе укрепиться и реализоваться в ней. Либо любовь, подобно «тоске», сжигающей душу Ионы, не получает никакого ответа со стороны того, на кого она направлена, либо описывается как мгновенная случайная вспышка взаимной симпатии, никогда, в силу различных причин, не перерастающая в полноценное чувство и в итоге оставляющая переживших ее героев такими же внутренне одинокими и чуждыми друг другу, какими они были прежде.

В особую группу выделяются также рассказы «Почта» (1887), «Счастье» (1887), «Свирель» (1887), изобилующие описаниями природы, которые не просто составляют в них необходимый фон повествования (как в большинстве чеховских рассказов, где «вкрапления» природных описаний встречаются постоянно), а являются фундаментом всей смысловой и композиционной постройки произведения. К этой группе тематически и стилистически примыкает и повесть «Степь» (1888) — первый опыт «серьезного» Чехова в области большой формы. Все названные произведения подчеркнуто бессюжетны; не сюжет, не развитие действия важны здесь для автора, а лирическая эмоция, выражаемая прежде всего через «состояние» описываемой природы. Чехов создал такой тип пейзажа, которого не было до него в русской литературе. Обычно его называют «пейзажем настроения», что вызывает справедливые ассоциации с новаторским художественным стилем в западноевропейском искусстве того же времени — импрессионизмом, зародившимся во Франции в 1860-е годы и наиболее ярко проявившимся в живописи. Среди крупнейших художников-импрессионистов Чехову-пейзажисту ближе всего К. Моне, классик импрессионистического пейзажа. Для обоих в изображении природы характерна изысканная и одновременно приглушенная, «размытая» цветовая гамма, а также то, что сам объект изображения представляет собой не объективную, «твердую» реальность, независимую от воспринимающего ее

человеческого сознания, как это было в традиционной реалистической эстетике, а реальность, как бы схваченную этим сознанием, увиденную сквозь его призму (отсюда и название стиля: «импрессионизм» от французского impression — «впечатление»). Чеховский «пейзаж настроения» — это пейзаж с растворенной в нем человеческой эмоцией. Природа, оставаясь природой, в то же время несет на себе печать человека, жизни его души. Так, в повести «Степь» широкая панорама южной, приазовской степи с ее многообразным птичьим и животным миром, с запахами ее трав и растений, с ее «лиловыми далями», зноем и грозами — вся дается в восприятии мальчика Егорушки, который медленно едет по ней сначала в бричке, потом на подводе, с жадностью впитывая новые впечатления от неведомого ему прежде мира степной природы и вместе с тем насыщая увиденное своими собственными мыслями и переживаниями. Время от времени посещающее его чувство глубокого одиночества, потерянности среди необъятных степных пространств как будто передается самой природе, и вот уже встреченный им по дороге тополь кажется ему тоже, как и он, страдающим от одиночества, а плавно кружащий над степью коршун — отрешенным, странным существом, по-человечески задумывающимся «о скуке жизни». Здесь налицо момент, не сближающий, а разводящий Чехова с художниками-импрессионистами, сознательно отворачивавшимися не только от идейно ангажированного обличительного искусства, бичующего пороки дурно устроенного общества, но и от трагической стороны бытия как таковой, не только от социальной, но и от экзистенциальной трагедии. У Чехова последняя говорит в полный голос. В чеховской природе, в отличие от солнечной или уютно-грустной природы импрессионистов, слишком много безнадежной печали, тяжелой меланхолии. В «Счастье» мечты и мысли героев — степных пастухов — о счастье, которое человек вечно ищет, но никогда не может найти, словно отражаются в безрадостном состоянии пробуждающейся утром природы, когда цветы и травы, по словам автора, ошибочно принимают свет согревающего их солнца «за свою собственную улыбку». В «Свирели» осеннее увядание природы наводит героев на еще более страшные мысли — о полном оскудении природных богатств и грядущей гибели всего «божьего» мира, неуклонно разрушаемого изнутри темной силой всепожирающей смерти. В повести «Степь» Чехов дает выразительный

образ: кажется (то ли Егорушке, то ли повествователю, стоящему за ним), что сама степь жалуется на то, что ее изумительная красота, никому не нужная и никем не воспетая, пропадает «даром» и, следовательно, как и все на земле, обречена на гибель и забвение. Так природа у Чехова оказывается отражением вполне определенного — меланхолического — состояния человеческой души и, параллельно, двойником человеческого сознания, бессильного вырваться из клетки своего одиночества и болезненно ощущающего свою обреченность.

К концу 1880-х годов Чехов становится самым популярным и читаемым автором, звездой первой величины в литературном мире. Тем не менее, признавая бесспорную талантливость Чехова-художника, критика, в особенности критика демократического направления, где тогда лидировал Н.К. Михайловский, наследник идей Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова, продолжала упрекать Чехова в нежелании затрагивать больные вопросы современности и в неясности его общей мировоззренческой позиции. Для круга Михайловского идейная неангажированность Чехова объяснялась во многом фактом его сотрудничества в суворинском «Новом времени» — газете, лояльно относившейся к режиму Александра III и потому в глазах «левой» оппозиции, не только демократов, но и либералов, имевшей репутацию «консервативного» и «правого» органа. Настораживала критиков и чеховская меланхолия. Тот же Михайловский не без остроумия заметил, что от изящно выписанной и такой по-человечески оживленной чеховской природы «жизнью все-таки не веет».

«ОГНИ»

На упреки критиков Чехов ответил по-своему — философской повестью «Огни» (1888), где, заставив героев высказать различные точки зрения на проблему пессимизма, не присоединился ни к одной из них, а собственное мнение высказал в дважды повторенной в финале фразе: «Ничего не разберешь на этом свете», — фразе, которую можно было толковать и как вызов всем традиционным идейным концепциям и мировоззрениям, и как апологию безнадежного скептицизма, выражение глубокой растерянности перед лицом непонятного

и пугающего мира. Двусмысленная заключительная сентенция «Огней» становится своеобразным философским камертоном для серии рассказов конца 1880-х — начала 1890-х годов, в которых Чехов, продолжая свой спор с критиками, настаивает на принципиальной невозможности для современного мыслящего человека привычным или общепринятым способом разрешить жизненно важные мировоззренческие проблемы. К таким рассказам относятся: «Неприятность» (1888), «Припадок» (1888), «Страх» (1892), «Соседи» (1892), «Володя большой и Володя маленький» (1893).

«НЕПРИЯТНОСТЬ», «ПРИПАДОК»

В «Неприятности» доктор Овчинников, в порыве раздражения давший пощечину пьяноватому фельдшеру, делавшему с ним обход больных, на протяжении всего рассказа мучается вопросом, может или не может быть оправдан его поступок, но так и не приходит ни к какому определенному выводу. Тут важно принять во внимание, что сама ситуация, изображенная в рассказе, — нанесение пощечины — отсылает разом и к устойчиво христианской идейной концепции Достоевского (сходный эпизод есть в его романе «Идиот»), и к широко обсуждавшимся в то время положениям этического учения Толстого, конкретно — к его идее о «непротивлении злу насилием».

В рассказе «Припадок» остается неясным, что явилось причиной страстно-болезненной реакции студента Васильева, посетившего с приятелями ряд публичных домов, на проблему проституции, воспринятой им как «вселенское» зло: его повышенная чувствительность к человеческой боли и страданию или врожденное психическое заболевание, заставляющее его неадекватно реагировать на происходящее. Главные герои остальных рассказов также не в состоянии выбрать некую твердую позицию, которая не разрушалась бы жизнью и избавила бы их раз и навсегда от двойных мыслей, перебивающих друг друга и, как правило, связанных в их сознании с болезненным комплексом вины, страха и непонимания. Поскольку поиски героев всегда словно наталкиваются на какую-то стену, за которую, как бы ни пытались, они не могут выйти, рассказы этой

группы условно можно определить как рассказы «духовного тупика». Неоднозначно и отношение автора к своим героям. С одной стороны, он вроде бы полностью сливается с ними, поскольку никак не корректирует и не комментирует от себя, «от автора» ход их путаной мысли. С другой — он постоянно фиксирует их моральную слабость, что ставит его, как автора, определенно выше их и позволяет предположить, что он все-таки обладает знанием некой высшей нормы, от которой герои отклонились по своей слабости.

«СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»

Ситуация «духовного тупика» лежит в основе и самого значительного произведения Чехова конца 1880-х годов — большой повести «Скучная история» (1889), в которой, несмотря на умелую завуалированность, явно проступают автобиографические мотивы. «Скучная история» — повествование о личном духовном кризисе, облеченное в форму рассказа о жизни старого университетского преподавателя, профессора с мировым именем, ученого-медика, который на склоне лет теряет веру в те истины и идеалы, которым так самоотверженно служил прежде. Профессором овладевает странное заболевание, выражающееся в том, что он боится смерти, не понимает значения прожитой жизни, раздражается на близких и не может удержаться от того, чтобы не осуждать их, чувствует себя одиноким, потерянным и никому не нужным в целом мире. Новые мрачные мысли профессора пугают его еще и потому, что ставят под сомнение ту гуманистическую веру в культурный прогресс человечества, которой он, как человек науки, был привержен на протяжении всей своей жизни. Автобиографический подтекст этих переживаний достаточно очевиден. Страдания профессора отражаются в страданиях его воспитанницы Кати — главного женского персонажа повести. Катя — психологический двойник профессора: потерпев неудачу на театральном поприще, потеряв любимого человека и ребенка, она, как и он, полностью разочаровывается в жизни, утрачивает веру в ее смысл. Страдания профессора усугубляются еще и тем, что он не может понять их природы. Он стоит перед дилеммой: то ли, утратив веру в смысл жизни, он

прозрел и увидел, что жизнь есть безысходная и неискупимая трагедия, справиться с которой не во власти человека (точка зрения, поддерживаемая в нем Катей, утверждающей, что у профессора в какой-то момент «просто ... открылись глаза»); то ли он, так же, как и Катя, оказался жертвой тяжкого духовного недуга, искажающего нормальный взгляд на мир и нуждающегося в посильном преодолении. К концу повести дилемма так и остается неразрешенной. Казалось бы, в финале, подводя итог своей жизни, профессор приходит к важному для него выводу о том, что его прежнее мировоззрение не спасло его от духовного кризиса, потому что в нем изначально не было, как он выражается, «общей идеи, или бога живого человека». Некоторые критики поспешили истолковать признания профессора в религиозном духе, что открывало возможность для уподобления чеховского героя главному герою повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», перед смертью приходящего к Богу. Однако профессор у Чехова не только постулирует необходимость «общей идеи» для любого человека, стремящегося к осмысленному существованию, но и расписывается в своей полной неспособности стать ее обладателем. Символична последняя сцена повести, когда Катя умоляет профессора, обращаясь к нему как к старшему другу, наставнику, учителю, т. е. человеку, во всех смыслах являющемуся для нее безусловным духовным авторитетом, дать ей ответ на вопрос, как ей, потерявшей все надежды, жить дальше, а он не может сказать ничего, кроме расплывчатого: «Не знаю». Традиционная ситуация: авторитетный Учитель — вопрошающий ученик, ведущая свое происхождение из глубины веков и неоднократно воспроизводившаяся в классической русской литературе (например, Платон Каратаев и Пьер Безухов у Л.Н. Толстого; старец Зосима и Алеша Карамазов у Ф.М. Достоевского), у Чехова опустошается и дискредитируется. Профессор не дает Кате даже такого совета, как попытаться, может быть, в будущем найти свою «общую идею». По-видимому, в глубине души он уверен, что никакие поиски все равно не дадут желанного результата. То, к чему Чехов подводит своего читателя, можно выразить в следующей парадоксальной формуле: без веры или «общей идеи» человеческое существование становится бессмысленным, но едва ли есть такая идея, которая перед лицом трагической жизни не превратилась бы в пустую иллюзию.

Эта формула, впервые найденная в «Скучной истории», оказала определяющее воздействие на последовавшие за ней и по своему философскому наполнению родственные ей повести начала 1890-х годов: «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и «Черный монах».

«ПАЛАТА № 6»

Повесть «Палата № 6» (1892) Чехов, как будто вняв упрекам демократических критиков, насыщает остро социальными мотивами. Он явно пытается сблизиться с либеральным лагерем и присматривается, на предмет нахождения точек взаимопонимания с людьми этой идейной группы, к их специфической системе воззрений, включающей в качестве необходимого компонента веру в то, что высокий социальный идеал, к которому с давних времен стремится человечество, не только должен, но и может, при устранении ряда внешних препятствий, быть достигнут на земле. «Палата № 6» — первая вещь Чехова, появившаяся в либеральном издании (журнал «Русская мысль»); характерно также, что с этого момента, не разрывая личных отношений с А.С. Сувориным, Чехов перестает печататься в его газете. Главный герой повести, доктор Рагин, склонный к философскому осмыслению жизни, страдает оттого, что видит в ней одни загадки и противоречия. Так, он не знает, как совместить свое преклонение перед красотой и силой человеческого ума, творца величайших культурных ценностей, и сознание того, что не только человек с его умом, но все, что когда-либо было им создано, обречено на смерть и неизбежное конечное превращение в «бессмысленную» космическую пыль. Под влиянием этих пессимистических мыслей он начинает пренебрегать своими прямыми врачебными обязанностями, за что его резко критикует либерал по убеждениям Громов, больной из палаты для сумасшедших, к которому Рагин, напротив того, относится с глубокой симпатией, поскольку тот, с его точки зрения, обладает замечательным умом и редким по широте культурным кругозором. Признанный «сумасшедшим» за постоянные собеседования с Громовым, Рагин сам попадает в палату № 6 и только тогда понимает, в каких ужасных условиях, в том числе и вследствие его

врачебной бездеятельности, все это время жили ее обитатели. Нет сомнений в том, что позиция Рагина осуждается автором как позиция обывателя, пытающегося закрыть глаза на социальную трагедию. К концу произведения палата № 6, где томятся несчастные больные, жестоко избиваемые за малейшее непослушание сторожем Никитой, все больше напоминает тюрьму — емкий образ, не без оснований истолкованный многими читателями в либеральном духе: как мрачный образ России эпохи «безвременья», подавляющей любое проявление свободной, независимой мысли. Однако в произведении существует и другой, более глубокий слой, сложно взаимодействующий с указанной либеральной тенденцией и отчасти даже опровергающий ее. Противопоставленные как «либерал» и «консерватор», Громов и Рагин в то же время представлены как герои-двойники. Оба, как люди с тонкой нервной организацией, духовными интересами и любовью к изощренной мыслительной деятельности, противостоят пошлой обывательской среде провинциального города, в котором живут. Оба пытаются найти спасение от тягот жизни в какой-либо высокой вере или «философии». Если Громов, с его демократическими взглядами, фанатично верит в «зарю» прекрасного будущего, то разочарованный Рагин, хотя и не разделяет его оптимизма, искренне завидует его способности верить, отсутствие которой в самом себе ощущает как болезненный изъян и недостаток. Оба, в глубине своего существа, не знают истинной веры. Не только Рагин, но и Громов в конце повести падает духом, чувствуя себя бессильным что-либо, в том числе и свою прогрессистскую веру, противопоставить страшной действительности, символизируемой образом палаты-«тюрьмы», из которой никому из тех, кто однажды попал в нее, невозможно вырваться на свободу. За социальной трагедией очевидным образом начинает проглядывать экзистенциальная трагедия. Не случайно Рагин и Громов, с их различными идейными воззрениями, оказываются узниками одной тюрьмы. Они — жертвы не действительности эпохи «безвременья», а действительности как таковой, несовершенного устройства мира, обрекающего всякого умного, тонкого, возвышающегося над пошлой средой человека на изгойство и страдания, а в ответ на его настойчивые вопрошания о смысле жизни, точно в насмешку, указывающего ему на то, что все в ней кончается смертью. Поэтому и смерть самого Рагина, наступившая через день после

его заключения в палату для сумасшедших, — это не только наказание героя за его желание спрятаться от трагедии жизни, но и косвенное подтверждение пессимистического тезиса Рагина-философа о горькой участи человека, который рождается для того, чтобы однажды умереть и развеяться пылью по беспредельным пространствам вселенной.

«РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА»

«Рассказа неизвестного человека» (1893) — еще одна история об утрате веры. Главный герой произведения Неизвестный — народник-террорист, цель которого убить крупного сановника, послужив тем самым делу освобождения страны и народа. Но опыт жизни, болезнь — чахотка, предчувствие собственной близкой смерти в конце концов заставляют его отказаться от своего намерения; он уже не чувствует былой ненависти к своему идейному врагу, которого должен убить. «Народническая» вера героя предстает в повести как еще одна готовая система воззрений, мешающая видеть трагизм и реальные противоречия жизни. Вместе с тем, усмотрение реальных противоречий жизни не приносит герою облегчения: настолько они мучительны и непостижимы в своей неразрешимости. Чтобы выйти из этого заколдованного круга, Неизвестный пытается искусственным образом выработать в себе новый жизненный идеал, новый объект служения. «Хоть бы кусочек какой-нибудь веры!» — восклицает он. Но уже само это восклицание показывает, что герой пребывает в полной растерянности. Та же тема утраты идеалов, разбивающихся о жизнь и оборачивающихся иллюзиями, повторяется и в судьбе молодой обаятельной женщины, в которую влюбляется Неизвестный, — Зинаиды Федоровны, чье самоубийство в финале лишь подчеркивает общую ситуацию безвыходности, заложниками и жертвами которой оказываются герои повести.

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

Главный герой «Черного монаха» (1894) магистр философии Коврин также ищет веры, которая вдохновляла бы его

и давала силы для жизни. Символом такой веры и одновременно условием полноценного земного существования становится для Коврина фантастический образ Черного монаха, возникающий в его воображении и ассоциативно связанный с цепочкой образов, указывающих на наличие в мире таинственного высокого смысла, не подлежащего уничтожению. На этот смысл по-своему намекают: прекрасная природа, чарующая музыка, а также переживаемые героем состояния творческого вдохновения и устремленности к «вечной правде». Но красивая вера Коврина вскоре выявляет свою иллюзорную природу. Герой вынужден признать, что все это время он был психически болен, и, значит, не только сам монах, но и все связанные с ним образы и представления — от высокого смысла, который не может быть уничтожен, до «вечной правды» — оказываются миражами, пустыми фантазиями больного воображения. И хотя под конец Коврин, неудовлетворенный безыдеальностью своего унылого, прозаического существования, которое он вынужден вести как больной, вновь пытается вернуться к вере в высокий смысл жизни, ясно, что он взывает к тому, что уже однажды его обмануло. Характерно, что в последний раз Черный монах является Коврину как вестник смерти: он приходит, когда герой умирает от неожиданно начавшегося приступа легочного кровоизлияния.

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

Позиция автора по отношению к утратившему веру и потому потерянному и мечущемуся герою сохраняет ту же двойственность, что и в рассказах «духовного тупика», но к объективной, «научной» отстраненности, когда авторское «я» сознательно избегает оценочного суждения, и к противоречиво уживающемуся с ней моральному пафосу уличения героя в его слабости чем дальше, тем больше примешивается пафос сострадания ему как несчастной, ни в чем не повинной жертве трагических обстоятельств жизни, которые не он придумал и которые безмерно превышают его способность справиться с ними или хотя бы как-то повлиять на них, изменив их в лучшую сторону. По удачному выражению исследователя Л. Гроссмана, в Чехове сосуществовали Ч. Дарвин — символ строго научного

подхода, рассматривающего человека как существо, движимое биологическими импульсами, и Франциск Ассизский — символ неизбирательной религиозной любви ко всем страдающим живым существам. Интонация теплого, искреннего сострадания к человеку, как к заведомому, извечному страдальцу, очень заметная в таких рассказах, как «Тоска», «Ванька», «Свирель» (где объектом сострадания является по-человечески воспринимаемая природа), явно прослеживается и в авторском отношении к героям произведений об утрате веры. Но в отличие от истинно религиозного сострадания, печаль которого словно озарена изнутри чистым светом всепонимания и всепринятия, в чеховском сострадании все же преобладает печаль, окрашенная в тона несколько болезненной меланхолии. В такой печали есть нечто упадочническое: автор сострадает и сопереживает своим героям тогда, когда они не понимают, почему должны страдать, и внутреннее не принимают своих страданий, душевно сопротивляются им. Важное отличие заключается еще и в том, что чеховское сочувствие избирательно. Оно распространяется только на тех героев, которые чувствуют себя потерянными и обреченными. Герои же, не имеющие такого чувства, автору, как правило, активно не симпатичны. Характерные примеры — представители духовно бессодержательной и втайне агрессивной пошлой среды почтмейстер Михаил Аверьянович и доктор Хоботов в «Палате № 6», чиновник Орлов и его приятели в «Рассказе неизвестного человека». В отдельную группу выделяются произведения первой половины 1890-х годов, где подобного рода пошлость воплощается в образе самодовольной, властной и чуждой каких-либо нравственных сомнений молодой женщины, причиняющей безмерные страдания любящему ее герою-мужчине. Это рассказы «Попрыгунья» (1892), «Учитель словесности» (1894), «Супруга» (1895), «Анна на шее» (1895) и повесть «Ариадна» (1895). Здесь во всех случаях мужской персонаж, — как правило, муж или любовник героини, а в «Анне на шее» ее отец — предстает как пользующийся авторским сочувствием несчастный страдалец, а сама героиня — как олицетворение той непонятной, внешне привлекательной, но в основе своей грубой и жестокой Жизни, которая вовлекает человека в свои сети, обманывает его призраком счастья, а потом насмехается над ним, полностью разрушая ею же созданную иллюзию.

«МОЯ ЖИЗНЬ», «МУЖИКИ», «В ОВРАГЕ»

Неожиданно остро для Чехова зазвучали социальные мотивы в повестях «Моя жизнь» (1896) и «Мужики» (1897), в которых развернута широкая картина жизни различных социальных слоев современной писателю России: в первой повести — главным образом провинциального вырождающегося дворянства и пришедшей ему на смену русской «буржуазии», во второй — низшего городского слоя и крестьянства. Диагноз, поставленный Чеховым-социологом русскому обществу, малоутешителен и в целом, что примечательно, близок воззрениям демократической интеллигенции, глобально неудовлетворенной существующим положением вещей в России того времени и склонной во всем, что бы ни происходило в стране, видеть прежде всего негативную сторону. В «Моей жизни» эта критическая оценка выражена во фразе главного героя повести Мисаила Полознева, дворянина по происхождению, разорвавшего со своим сословием, для того чтобы вести честную трудовую жизнь, не пользуясь фамильным богатством и наследственными привилегиями: «Крепостного права нет, зато растет капитализм». Так же критична и, похоже, поддержана автором его оценка дворянства, символом которого для Мисаила становится его собственный отец-архитектор — духовно плоский, болезненно самолюбивый и властный человек, в спорах с сыном упрямо защищающий дворянские привилегии и презирающий физический труд как «низкий». Подобный психологический тип человека, ярко обрисованный уже в «Унтере Пришибееве», в разных социально-бытовых обличьях появляется и в других чеховских произведениях середины 1890-х годов: это гробовщик Яков в «Скрипке Ротшильда», Павел Рашевич в рассказе «В усадьбе», старик-купец Лаптев в повести «Три года», Яков Терехов в «Убийстве», казак Жмухин в «Печенеге», дедушка в рассказе «В родном углу». Неприемлем для Мисаила, как личность, вполне довольствующаяся своим деятельным, но однообразно-скучным, обывательски бескрылым существованием, и разночинец-нувориш, инженер Должиков — отец его приятельницы, а потом жены Маши.

В «Мужиках» быт современной русской деревни дан в восприятии четы Чикильдеевых, Николая и Ольги, и их дочери

Саши, людей простых, но городских по духу и привычкам жизни, — психологическая мотивировка, позволяющая автору не жалеть темных красок в изображении деревенских нравов. Увиденное в деревне приехавшими туда из города Чикильдеевыми: ее безысходная нищета, полуголодное существование, глупость, злоба и цинизм ее жителей — ужасает их настолько, что после смерти Николая мать и дочь, вконец обнищавшие, уходят обратно в город, впрочем, без какой-либо надежды на то, что жить им там будет легче, чем в деревне.

Еще более страшную картину жизни русской деревни Чехов даст в написанной позднее большой повести «В овраге» (1900), где, в точном соответствии с социальными теориями своего времени, изобразит ее начавшуюся «капитализацию», представив последнюю в резко отрицательном освещении — как ни перед чем не останавливающееся стремление к богатству и власти, психологическим воплощением которого станет в повести эгоистическая, сильная и жестокая мещанка Аксинья, из желания не упустить наследства убивающая чужого ребенка, сына беззащитной и кроткой Липы, образ которой, в психологическом плане противоположный образу Аксиньи, в социальном плане является образом, прозрачно воплощающим «эксплуатируемый» новыми хозяевами жизни беднейший слой деревенского населения.

Но ни в «Моей жизни», ни в «Мужиках» не забыта и обычная для Чехова экзистенциальная проблематика. И Мисаил Полознев, и Чикильдеевы, при всем внешнем, бросающемся в глаза различии между ними, относятся к одному и тому же излюбленному чеховскому типу людей, обманутых Жизнью. Ни тот, ни другие не могут ни найти себе пристанища, ни избавиться от глубинного одиночества, странным образом сопровождающего их повсюду. Как бы ни критиковал Мисаил окружающую его действительность с позиции вроде бы обретенной им веры, более всего напоминающей толстовское «опрощение», сам он ясно видит, что эта вера, хотя он и не отказывается от нее, ни в малой мере не способна ни снять его внутреннего беспокойства, ни смягчить ударов жестокой Судьбы, почему-то избравшей его — отвергнутого отцом, брошенного любимой женщиной, потерявшего любимую сестру, угасшую в чахотке, — своей жертвой.

«ГУСЕВ», «ДУЭЛЬ», «СКРИПКА РОТШИЛЬДА», «СТУДЕНТ», «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Распространенное в критике 1890-х годов представление о Чехове как о писателе-пессимисте, человеке меланхолического склада, певце «сумеречных» настроений не так уж беспочвенно и вряд ли может считаться всего лишь праздным вымыслом недальновидных критиков, неспособных разобраться в якобы слишком сложной для их узкого восприятия поэтике большого художника. Не подлежит сомнению, что Чехов не только сопротивлялся подобным упрекам, противопоставляя им свою поэтику объективности, но и всерьез страдал от них, в глубине души чувствуя их небезосновательность, и постоянно — и как человек, и как писатель — предпринимал усилия для того, чтобы выйти за пределы меланхолического круга переживаний, в котором отчаянно бьются его теряющие веру герои. К человеческим попыткам самопреодоления следует отнести его изумившую современников, одновременно странную и героическую поездку в 1890 г. на «каторжный остров» Сахалин и сближение с либералами как с людьми, чей последовательный социальный критицизм был оборотной стороной их веры в возможность преобразования наличного несовершенства в иной — более гуманный, более мягкий и свободный — строй бытия. В художественном творчестве Чехова усилия по размыканию меланхолического круга также заметны на всем протяжении 1890-х годов. У Чехова этого периода можно выделить ряд произведений, в которых ситуация «духовного тупика» не то чтобы преодолевается, но как бы высветляется изнутри неожиданно открывающейся возможностью взглянуть на нее несколько со стороны, вследствие чего она на какие-то мгновения перестает восприниматься как абсолютно безнадежная. Впервые этот смысловой сдвиг появляется в написанных непосредственно после сахалинской поездки рассказе «Гусев» (1890) и повести «Дуэль» (1891).

В «Гусеве» смерть от чахотки обоих главных героев рассказа — простоватого и грубоватого денщика Гусева и его идейного и психологического оппонента «протестанта» Павла Иваныча (тип, родственный либералу Громову из «Палаты № 6»), с одной стороны, уравнивает их перед лицом общей трагедии

Жизни, пресекающей существование любого человека вне зависимости от его взглядов и убеждений, с другой — описывается как отчасти теряющая свою всесокрушающую мощь, когда океан, в который с корабля сбросили трупы обоих героев, заливается изумительным по своим разнообразным оттенкам светом тропического заката, божественная красота которого словно искупает ужас человеческой смерти и позволяет, в высшем смысле, примириться с ней.

В «Дуэли» — произведении, построенном на переосмыслении ряда классических для русской литературы ситуаций (в частности — ситуации дуэли, занимавшей важное место в романах Пушкина, Лермонтова и Тургенева), — Лаевский, главный герой повести, эгоистичный, капризный, нравственно слабый, изолгавшийся человек (чеховский вариант типа «лишнего человека»), пережив духовное потрясение, находит в себе силы «скрутить себя» и начинает постепенно меняться в лучшую сторону, — черта, отличающая его от многих и многих чеховских героев, неспособных, несмотря на все усилия, добиться такого же результата. Появляется в сознании изменившегося Лаевского и намек на возможность одолеть человеческим усилием — пусть и в отдаленной перспективе — повсеместную трагедию Жизни. Повторяя в конце повести фразу: «Никто не знает настоящей правды», близкую по смысловому наполнению заключительной сентенции «Огней»: «Ничего не разберешь на этом свете», — герой не ставит здесь точку, а дополняет ее мыслью о том, что люди, ищущие «настоящей правды» (понятие, равносильное в чеховском языке понятию «общей идеи»), быть может, когда-нибудь и «доплывут» до нее.

Ненадолго, но размыкается меланхолический круг одиночества и отчаяния и в рассказах «Скрипка Ротшильда» (1894), «Студент» (1894), «Дом с мезонином» (1896). В «Скрипке Ротшильда» гробовщик Яков Бронза, всю жизнь считавший убытки и не чувствовавший страданий самых близких к нему людей, проникается состраданием к своей заболевшей жене и к бедному еврею Ротшильду, которого прежде презирал и ненавидел. Новые чувства, переполняющие его душу, выливаются в чудесную мелодию, которую он перед смертью играет на скрипке, и хотя мелодия эта бесконечно печальна, ее красота, подобно закату в «Гусеве», воспринимается как наполненная высоким смыслом, способным открыть людские души для взаимной любви и глубокого, сочувственного понимания

друг друга. В рассказе «Студент» главному герою — студенту духовной академии Ивану Великопольскому, благодаря общению с простыми крестьянками, которым он пересказал евангельскую историю об отречении Петра, удается избавиться от владевших им накануне мрачных мыслей о бесперспективности исторического движения человечества. Чувствуя себя, подобно отрекшемуся от Христа Петру, предателем по отношению к смыслу, не всегда заметному, но всегда действующему в истории, студент резко меняет направление своих мыслей и точно впервые с радостным изумлением открывает для себя, что в мире есть и всегда были «правда и красота» (еще одна словесная параллель к понятиям «общая идея» и «настоящая правда»), ради которых стоит жить. В «Доме с мезонином» полюбившим друг друга героям, Художнику и хрупкой, чистой, доверчивой девушке Жене, как это бывало и в прежних чеховских рассказах о любви, не удается соединиться, однако в самом конце рассказа у героя, насильно разлученного с Женей, отправленной в другую губернию по настоянию старшей сестры Лиды, не симпатизировавшей Художнику, тем не менее возникает предчувствие, что они — «встретятся». Важно отметить и то, что чуткая Женя, когда Лида спорит с Художником о том, как и во имя чего должен жить человек, — принимает сторону Художника, утверждавшего, что люди должны стремиться не к мелким и частным целям, а к «вечному и общему», к радикальному пересмотру оснований общественного бытия современного человека. По существу, герой отстаивает точку зрения, имеющую соответствия как в массовой либеральной, так и в радикально демократической идеологии, что «правда» может быть найдена только при условии тотального отрицания всех ныне существующих форм человеческой жизнедеятельности, как социальных, так и политических, признаваемых устаревшими и не отвечающими новым представлениям об истинной свободе.

«У ЗНАКОМЫХ», «СЛУЧАЙ ИЗ ПРАКТИКИ», «НЕВЕСТА»

С 1898 г. нотки оптимизма все активнее начинают звучать в чеховском творчестве. Писатель окончательно сближается

с либеральным лагерем, знаком чего стал полный разрыв его отношений с Сувориным, который отныне воспринимается им исключительно как «консерватор» в уничижительном смысле этого слова. Именно с этого года в творчестве Чехова появляется тема будущего — как некой радужной перспективы или идеальной светящейся точки, одно только мысленное притяжение к которой дает душе необыкновенные силы и, по контрасту с ее чарующим светом, заставляет видеть все прошлое и настоящее как бесконечно затянувшееся время тьмы. Впервые образ такого будущего возникает в рассказе «У знакомых» (1898), герой которого Подгорин мечтает услышать от кого-нибудь «призыв к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда...» В рассказе «Случай из практики» (1898) мечта о прекрасном будущем, во всем отличном от тяжелого, мучительного настоящего, в котором одинаково страдают и богатые, и бедные, объединяет двух внутренне одиноких и страшащихся непонятной жизни героев — доктора Королева и девушку Лизу, которые, благодаря проникновенной, задушевной беседе друг с другом, преодолевают свое одиночество и духовно выздоравливают от терзавшего их обоих недуга неверия в себя и добрые силы жизни. В «Невесте» (1903) — последнем рассказе Чехова — будущее из воображаемой идеальной точки превращается в почти непосредственно ощущаемую реальность, настолько близкую, что в нее — практически на глазах читателя — «уходит» героиня рассказа Надя Шумина, решительно порывающая с консервативным бытом своей семьи, не понимающей ее устремлений и неспособной разделить переполняющей ее радости оттого, что она смогла, наконец, освободиться от постылого прошлого, скинув его с себя, как скидывают изношенную одежду.

«МАЛЕНЬКАЯ ТРИЛОГИЯ»

Идеал будущего косвенно предопределяет оценку настоящего и в написанной в 1898 г. «маленькой трилогии» — трех небольших рассказах, объединенных общими героями

и темой «футлярной» закрытости человека от пугающего и беспокоящего его мира. Жизнь, от которой закрываются герои, предстает здесь не столько трагической и жестокой, как это почти всегда было прежде, сколько захватывающе неизвестной, непредсказуемой и втайне вынашивающей в себе образ новой свободы, от лица которой автором словно бросается вызов неспособности героев открыться ей и принять ее.

В первом рассказе «трилогии» — «Человек в футляре» — таким закрытым человеком является гимназический учитель греческого языка Беликов, весь и по интеллектуальному кругозору, и по болезненно-невротическим реакциям на все живое и новое принадлежащий «консервативному» прошлому, восходящему к тем диким и жутким временам, когда, как говорится в рассказе, «предок человека не был еще общественным животным» и в страхе перед всем существующим «жил одиноко в своей берлоге».

Во втором рассказе — «Крыжовник» — с необычной для Чехова резкостью обрисована жизнь человека, всецело сосредоточившегося на низменной материальной цели приобретения собственного имения с прудиком, садом и кустами любимого им крыжовника. Такая скудость цели расценивается в рассказе как предательство истинных целей, стоящих перед человечеством и, по словам одного из героев, состоящих в том, чтобы когда-нибудь в будущем человек мог овладеть «всем земным шаром, всей природой», чтобы во всей красе и силе «проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

В третьем рассказе — «О любви» — нежно любящие друг друга герои, помещик Алехин и молодая замужняя женщина Анна Луганович, не могут соединить свои сердца и судьбы из ложного, как это видится автору, страха перед общественным мнением, которое, доверься они своей любви, конечно, осудило бы их за безнравственность, но, по мнению прозревающего к концу рассказа Алехина, было бы не право, поскольку оценивало бы все происходящее с позиций традиционной морали, испокон веков стесняющей свободу человеческого самопроявления и давно уже воспринимаемой всяким подлинно живым сознанием как ненужные, бессмысленные оковы.

«ИОНЫЧ», «ДАМА С СОБАЧКОЙ», «ДУШЕЧКА», «АРХИЕРЕЙ»

Тема, затронутая в «Крыжовнике», получает развитие в рассказе «Ионыч» (1989), повествующем о судьбе человека, разменявшего свои былые возвышенные стремления на пошлый идеал материального благополучия и в итоге деградировавшего как личность. Тема по-новому свободной любви, готовой усомниться в моральной оправданности и незыблемости традиционного института брака, продолжена в рассказе «Дама с собачкой» (1899). Главные герои рассказа — Гуров и Анна Сергеевна; он — женатый человек, она (как и героиня «О любви») — честная, порядочная, интеллигентная замужняя женщина, одинаково несчастливы в браке. Спасением от его унизительного, подавляющего «футляра» для них становится их любовь друг к другу, родившаяся из легкомысленного курортного романа и со временем превратившаяся в большое серьезное чувство. Чувство разделенной любви не только избавляет героев от одиночества, но и выводит к новым духовным горизонтам, они становятся чуткими к красоте мира, задумываются о «высших целях бытия» и, подобно герою «Студента», начинают ощущать жизнь человека и человечества как «непрерывное» движение к «совершенству». Параллельно им открывается возможность примириться со смертью, приняв ее не как страшный знак неотменимой и неискупимой трагедии Жизни, а как закономерную составляющую таинственного мирового процесса, наличие которой не опровергает его хода, не диссонирует с ним, а, напротив, способствует (хотя и непостижимым для человеческого сознания образом) его осуществлению.

Мысль о возможности преодоления трагедии смерти присутствует и в рассказе «Архиерей» (1902), герой которого архиерей Петр в целом ряде отношений напоминает главного героя «Скучной истории». И тот и другой на пороге смерти вспоминают свою жизнь, которая у обоих внешне сложилась так удачно: один стал известным профессором, другой — архиереем; и тот и другой страдают оттого, что у них разладились отношения с близкими людьми, что они одиноки; и тот и другой вынуждены признать, что ни жизненный опыт, ни природный ум не дали им подлинного, глубинного понимания происходящего в мире. Но не менее существенна и разница

между ними. Если профессор внутренне никак не может примириться со смертью, хотя, как медик, и признает ее неизбежность, то архиерей, которому также «не хотелось умирать», относится к ней с большей легкостью, во всяком случае — с меньшим напряжением. Сама же смерть архиерея, согласно прямому авторскому указанию, не вносит в мир никакой дисгармонии: все так же поют птицы, ярко светит солнце и радуются и веселятся люди, празднующие пасху, накануне которой умирает герой. Есть в «Архиерее» и тема неожиданно возникающего теплого душевного взаимопонимания между людьми. Такова сцена, когда мать архиерея вдруг начинает видеть в нем не церковного иерарха, перед которым следует раболепно благоговеть, а своего родного «сыночка Павлушу», нуждающегося в заботе и ласке. Сходный мотив — искренней материнской заботы о маленьком ребенке — появляется и в финале рассказа «Душечка» (1899). Его героиню, Оленьку Племянникову, при желании можно рассматривать как еще один вариант «футлярного» человека. Не имеющая никаких своих «мнений», она послушно повторяет мнения каждого из своих мужей, а когда остается одна, чувствует свое полное бессилие разобраться в том, что происходит в жизни. Но авторская насмешка над героиней, заметная в начале рассказа, в итоге полностью нейтрализуется указанием на ее готовность, не задумываясь, отдать жизнь «за чужого ей мальчика», гимназиста Сашу — ее последнюю, самую сильную и самую бескорыстную привязанность. Тем самым Душечка оказывается героиней, чей «футляр» распался и раскрылся, освободив путь для чистой энергии любви, нежности и сострадания, всегда переполнявшей ее, но прежде не имевшей для себя выхода.

Приведенные примеры показывают, что будущее, на которое уповают некоторые чеховские герои, для самого Чехова не является в строгом смысле историческим. Скорее, оно имеет философско-психологическое измерение. Дело не в реальном приходе идеально-прекрасного будущего, а в изменении точки зрения на настоящее, которое поверяется неким — уже сейчас присутствующим в авторском сознании — идеалом свободы от всех «футлярных» форм существования в сопряжении с этическим идеалом душевной открытости, милосердной и сострадательной любви и искренней веры в неиссякающий Смысл вечно обновляющейся жизни. Таков «символ веры» позднего Чехова, сформулировать который более конкретно представляется едва ли возможным.

В то же время старые чеховские темы: безысходного одиночества, страха перед Жизнью, беззащитности перед трагедией смерти, — хотя и уходят на второй план, никогда не перекрываются полностью новообретенной верой, — может быть, как раз по причине ее внеисторичности и, следовательно, отвлеченности и некоторой расплывчатости, имеющих определенно утопический привкус. Утопия будущего, пусть даже и открываемого в настоящем, не может, какими бы светлыми и прекрасными ни были породившие ее идеи, разрешить кардинальные проблемы человеческого существования — такова вполне трезвая, писательская и человеческая позиция позднего Чехова, парадоксальным образом уживающаяся с его отвлеченными и радужными надеждами на возможное коренное изменение существующего порядка вещей. В этом отношении характерны и показательны мысли героя «Дамы с собачкой», обретшего счастье в любви, но, подобно многим запутавшимся героям Чехова, не понимающего, как ему строить свою дальнейшую жизнь, и горько сожалеющего о том, что счастье к нему и его возлюбленной пришло так поздно и уже начинает омрачаться неотступно приближающейся старостью, вестницей никого не щадящей смерти. В благостную, примирительную концовку «Архиерея» ноту диссонанса вносит упоминание о том, что мать героя, рассказывающая после его смерти о нем своим знакомым, не вполне верящим ей, сама чуть ли не сомневается в правдивости своего рассказа — тем самым вновь вводится тема неодолимой разобщенности близких людей, а также тема полного безразличия времени и смерти к жизни человека и к памяти о нем. Не менее характерно, что Художник в «Доме с мезонином» после пламенного монолога о необходимости веры в «вечное и общее» сам стыдится своих слов и даже, в противоположность прогрессистской вере в лучшее будущее, заявляет о возможном «вырождении» всего человечества.

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА

Для своих современников Чехов прежде всего был прозаиком. Его драматургические опыты многими рассматривались как оригинальное, но отнюдь не равное по значению дополнение к его прозаическому творчеству. Подлинное значение

Чехова-драматурга в полной мере было осознано позднее. Большую роль здесь сыграли постановки чеховских пьес, осуществленные Московским Художественным театром К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, впервые сумевших найти ключ к новаторской драматургии писателя. Сегодня слава Чехова-драматурга всерьез соперничает со славой Чехова-прозаика, если не превосходит ее. Чехов признан одним из величайших драматургов XX столетия, его пьесы — основа репертуара ведущих театров мира.

Уже первая серьезная драматическая вещь Чехова, поставленная на сцене, — драма «Иванов» (1887) — отличалась оригинальностью построения и непривычной сложностью в разработке характера главного героя. В образе русского интеллигента Иванова, некогда поклонявшегося высоким «либеральным» идеалам социального переустройства общества, но «надорвавшегося» и пытающегося принять в качестве нормы серое, обыденное, безыдеальное существование, в которое погружены другие герои пьесы, Чехов изобразил характерный для 1880-х годов тип человека, утратившего веру, болезненно переживающего эту утрату, но не умеющего ни понять причин случившегося, ни найти в себе силы для духовного возрождения. Самоубийство Иванова в финале пьесы, символически выражающее тупиковость жизненной ситуации, в которой оказался герой, вместе с тем представлено так, что сколько-нибудь однозначно определить авторское отношение к этому событию невозможно: герой — в глазах автора — одновременно оказывается и «сильным» и «слабым», и достойным осуждения предателем былой веры и невинной жертвой трагических обстоятельств Жизни.

Однако в полную силу драматургическое новаторство Чехова проявилось в последующих его четырех пьесах: «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903).

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПОЭТИКА ЧЕХОВСКОЙ ДРАМЫ

В широком смысле эстетика Чехова-драматурга соотносима с эстетикой творцов европейской «новой драмы» — Г. Ибсена,

М. Метерлинка, А. Стриндберга, Г. Гауптмана с характерным для них переносом «взрывной» энергии театрального действия в подчеркнуто бытовую сферу частной, семейной жизни средних слоев и тенденцией (главным образом у Метерлинка) к нарочитой символизации действительности. Не менее значима для Чехова и опора на русскую «реалистическую» драму середины XIX в. — в первую очередь И.С. Тургенева и раннего А.Н. Островского с их установкой на замедление живого драматического действия, ослабление сюжетной интриги и приглушение конфликта за счет тщательной обрисовки посторонних для основного сюжета сцен, положений и характеров, приобретающих вполне самостоятельное значение и из условного бытового фона превращающихся в необходимые моменты общего «потока жизни».

Бытовое течение жизни в ее мелких и случайных обыденных проявлениях, не знающее ни глобальных конфликтов, ни радикальных поворотов событий, становится отличительной чертой и главным объектом изображения в чеховской драматургии. Если в драме и происходят какие-либо яркие, значимые события — такие как страшный городской пожар в «Трех сестрах» или продажа с аукциона усадьбы и сада Гаева и Раневской в «Вишневом саде», — они неизменно оказываются на периферии основного действия и принципиально ничего не меняют в судьбах героев. «Бессобытийность» чеховских пьес напрямую связана с их «многогеройностью» или, по-другому, отсутствием центрального, главного персонажа, носителя определенной идеи или важной ценностной установки, состоятельность и жизнеспособность которого проверялась бы через столкновение с действительностью или идеями и установками других героев. Разделение на главных и второстепенных персонажей у Чехова остается, но первых (в одной пьесе) всегда больше, чем один или два: в «Чайке» и «Вишневом саде» их, как минумум, четверо, в «Трех сестрах» — семеро, и один не более важен, чем другой. Целенаправленное обытовление традиционного драматургического повествования проявляется и в «смысловой разряженности» диалогов героев, в речах которых постоянно смешивается важное с неважным, глубоко серьезное со смешным и нелепым, подчас анекдотическим. Для создания впечатления большего бытового правдоподобия Чехов также использует звуковые и шумовые эффекты: звуки набата, звон колокольчика, игру на скрипке

или фортепьяно, стук топора по деревьям и др. Сопровождая или перемежая ими разговоры и реплики персонажей, он добивается слияния словесного, «значимого», и несловесного, «незначимого», звукового ряда в одно общее звуковое целое, в котором традиционная жесткая граница между «значимым» и «незначимым» начинает сдвигаться и размываться.

Понижение в статусе событийного, или «внешнего» начала резко повышает у Чехова статус начала «внутреннего», или психологического. Драма Чехова — психологическая драма и в самом общем, и в самом прямом смысле этого слова. Переживания, эмоции, душевные терзания и страдания, упования и чаяния героев — вот что изнутри наполняет и динамизирует их лишенное ярких событий каждодневное бытовое существование. По словам самого Чехова, люди в его пьесах «обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Отсюда резкое усиление в драме Чехова, по сравнению с драмой традиционной, роли психологического «подтекста», сферы скрытых душевных переживаний героя, не получающих отражения в его сознательной речи, но находящих выражение в его случайных «странных» репликах, обмолвках, реже — в молчании и ситуационно немотивированных жестах.

Специфической особенностью пьес Чехова является и их жанровая неопределенность: обладая всеми признаками бытовой и психологической драмы, они в то же время любопытным образом объединяют в себе черты традиционных жанров комедии и трагедии. Чисто комические, иногда водевильные, даже фарсовые эпизоды и персонажи встречаются во всех пьесах Чехова, а жанр «Чайки» и «Вишневого сада» сам автор определил как комедию. Но юмор Чехова не строго комической природы, для этого в нем слишком мало веселья и оптимизма. Комические приемы нередко используются драматургом для выражения атмосферы общего разлада и взаимонепонимания, в которой так или иначе пребывают герои всех его пьес. Такова, в частности, функция оборванных, «пустых» (т. е. никак не двигающих идею или сюжет драмы) и немотивированно перебивающих друг друга монологов и диалогов, в высшей степени характерных для чеховской драматургии и позволяющих рассматривать ее как своего рода предсказание или первый опыт расцветшей в XX в. «экзистенциалистской» и «абсурдистской» драмы. Помимо атмосферы абсурда, скрыто трагедийное начало чеховских пьес реализуется также в их сюжетике:

как бы ни переплетались и ни сталкивались линии жизни разных героев, сами герои всегда остаются внутренне одинокими, потерянными, независимо оттого, тоскуют ли они по идеалу, которого по непонятным причинам никогда не могут достигнуть, или, довольствуясь каким-либо его суррогатом, убеждают себя и других в том, что сумели его обрести.

Трагический отсвет лежит и на символике чеховских пьес, к которой как к новому выразительному средству прибегает автор, опираясь на опыт Ибсена и Метерлинка. С одной стороны, сквозные, лейтмотивные образы, организующие символическое пространство «Чайки» (чайка, подстреленная Треплевым), «Трех сестер» (Москва, в которую мечтают уехать сестры), «Вишневого сада» (прекрасный вишневый сад, продаваемый за долги), есть символы утраченного или предвосхищаемого в будущем Идеала, с другой — его трагической недостижимости, невоплощаемости в реальной жизненной практике и, следовательно, иллюзорности.

В содержательном отношении четыре великие чеховские пьесы продолжают и развивают проблематику прозаического творчества писателя, на первый план выдвигая проблему духовной состоятельности личности перед лицом жизненной трагедии и поисков ею истинной веры, способной дать ответы на главные вопросы существования.

«ЧАЙКА»

В «Чайке» тема сложности и запутанности человеческих отношений рассматривается через призму искусства, к которому причастны четыре главных героя пьесы, представляющие два разных поколения. Старшее поколение — знаменитая актриса Аркадина и ее любовник, известный писатель Тригорин, придерживающиеся традиционного, «реалистического» направления в искусстве. Младшее — сын Аркадиной Костя Треплев, завидующий известности Тригорина и матери и в психологической борьбе с ними отстаивающий «новые формы» в искусстве и пишущий «символистскую» драму в духе Метерлинка, и его возлюбленная Нина Заречная, страстно влюбленная в театр и не менее страстно мечтающая со временем стать такой же знаменитостью, как Аркадина и Тригорин. Но по мере развития сюжета пьесы выясняется, что мечтания молодых

героев — иллюзорны. При всей их субъективной искренности и возвышенности они разбиваются объективным ходом жизни. Причем их иллюзорную природу автор подчеркивает с самого начала, знакомя читателя (и зрителя) с человеческими несовершенствами тех, кто достиг славы в искусстве. Талантливая и нежно привязанная к своему сыну, Аркадина в то же время невероятно скупа, тщеславна, капризна. Тригорин — не понимает своего писательского назначения и едва ли не тяготится своим литературным даром, а как у человека у него нет ни нравственного духовного стержня, ни силы воли: соблазнивший влюбленную в него Нину, он в конце концов бросает ее на произвол судьбы.

Тема жестокости Жизни, смеющейся над человеческими планами и надеждами, находит свое воплощение также в цепочке «однонаправленно» — один в другого — влюбленных персонажей, которые все словно поражены одним и тем же недугом безответной любви. Так, учитель Медведенко влюблен в дочь управляющего имением Аркадиной — Машу Шамраеву, Маша влюблена в Треплева, не замечающего ее любви из-за своей слепой и пылкой влюбленности в Нину Заречную, Нина влюблена в Тригорина, который после разрыва с Ниной вновь возвращается под крыло Аркадиной. В финале пьесы Нина и Треплев, казалось бы, обретают какое-то подобие веры: Нина начинает понимать, что главное в искусстве и в жизни «не слава, не блеск», а умение «нести свой крест»; Треплев догадывается, что дело не в «новых формах» и не в борьбе с литературными «староверами», а в наличии таланта. Но эта вера не помогает им освободиться от тенет Жизни, распутать хотя бы один из ее мучительных узлов. Пьеса завершается тем, что Нина признается в своей неспособности вырвать из сердца бросившего ее Тригорина и любит его «даже сильнее, чем прежде», и после этого признания Треплев, которого за время разлуки с Ниной любовь к ней не оставила так же, как и писательская зависть к более талантливому Тригорину, кончает жизнь самоубийством.

«ДЯДЯ ВАНЯ»

Основа сюжета «Дяди Вани» — также история утраты веры, обернувшейся иллюзией, и последствий этой утраты для

человека, неспособного жить без веры. Иван Войницкий, он же дядя Ваня, всю жизнь поклонялся профессору Серебрякову, своему родственнику, в котором видел великого ученого и работал для его благополучия и процветания. Когда же он открывает, что в действительности в Серебрякове нет ничего от великого ученого и что как человек он весьма далек от нравственного совершенства, то существование его превращается в сплошное мучение. Он считает загубленными свои лучшие годы, потраченные на служение профессору, и однажды даже, пытаясь отомстить ему за свою собственную ошибку, в аффекте ненависти стреляет в него из пистолета. Несчастлив он и в любви. Молодая, красивая жена профессора Елена Андреевна не отвечает на чувства дяди Вани, так же как не отвечает она и на любовь его друга и психологического двойника доктора Астрова — талантливого, яркого человека, тихо спивающегося в провинциальной глуши. Нелепое покушение дяди Вани на профессора ни к чему не приводит, кроме того что Серебряковы уезжают из усадьбы, куда они приезжали на лето, и все остается по-прежнему. В самом финале, как нередко бывает у Чехова, вдруг появляется некая робкая надежда на возможность иного типа существования, которая высказывается религиозно настроенной племянницей дяди Вани Соней, предлагающей ему смириться с существующим и найти счастье в каждодневном, мелком труде «для других». Однако ценность этой надежды подрывается как тем, что труд, предлагаемый Соней, для потерявшего веру дяди Вани не является по-настоящему спасительным, поскольку не несет в себе никакой одухотворяющей цели, так и тем, что сама Соня, накануне своего проникновенного монолога о счастье смиренного труда получила неопровержимые доказательства равнодушия к ней и ее одинокой судьбе любимого ею доктора Астрова.

«ТРИ СЕСТРЫ»

В пьесе «Три сестры» тема иллюзорности веры сплетена с темой неуловимости счастья. Душевно тонкие, интеллигентные, получившие прекрасное воспитание три сестры, заброшенные судьбой в глухую провинцию, каждая по-своему мечтают о счастье. Незамужняя Ольга мечтает о браке, рано

и неудачно вышедшая замуж Маша томится по идеальной любви, Ирина собирается наполнить свою «праздную» жизнь благородным, самоотверженным трудом, дающим сознание цели жизни. Но мечты их разбиваются одна за другой, и виноватой в этом, по Чехову, оказывается не только Судьба, т. е. объективная, независимая от воли человека сила угнетающих бытовых обстоятельств, но и человеческая неспособность самих героинь выйти за пределы своего собственного субъективного видения, существенно ограничивающего их духовный кругозор. Так, Ольга, тоскующая по семейной жизни, и видит и как бы не видит, как несчастны в браке ее сестра Маша и брат Андрей; Ирина, разочаровавшись в профессии телеграфистки и собирающаяся в конце пьесы сменить ее на профессию учительницы, и видит и не видит, как мучается и страдает на своем благородном учительском поприще «начальница гимназии» Ольга. Так же расплывчаты и отвлеченны, при всей своей возвышенности, разговоры о неизбежности пусть отдаленного, но неизменно прекрасного будущего, которые ведут в пьесе полковник Вершинин и барон Тузенбах.

Финальные — слезные и трогательные — монологи трех сестер опять оставляют читателю и зрителю известную надежду на возможность грядущего преображения мира, когда станет окончательно ясно, зачем существуют все эти душевные муки и страдания, смысл которых, пока люди живут в настоящем, непонятен никому. Но насколько велика возможность прихода такого будущего — неизвестно. Вполне допустима точка зрения, что она вовсе равно нулю. Пока сестры произносят свои красивые монологи, на сцене появляется муж Маши Кулыгин — воплощение неотменимости скучного, пошлого, унылого настоящего, а спившийся и ко всему равнодушный военный доктор Чебутыкин изрекает свою любимую фразу: «Все равно! Все равно!», выражающую идею трагической абсурдности всего, что происходило, происходит и будет происходить в мире.

«ВИШНЕВЫЙ САД»

Последняя пьеса Чехова «Вишневый сад», в отличие от предшествующих, более насыщена социально-исторической

проблематикой и на первый взгляд кажется более оптимистической по настрою. Ее герои — люди разных поколений и разных социальных слоев, сосуществовавших в России конца XIX — начала XX в. Старшее поколение — дворяне Раневская и ее брат Гаев, трогательные, милые, оба (особенно Раневская) обладающие «культурной аурой» истинно интеллигентного человека, но совершенно бездеятельные и бесхозяйственные. Более молодое поколение, идущее им на смену, — это купец Лопахин, деятельный, предприимчивый, энергичный, также тянущийся к интеллигентному образу жизни, но плохо понимающий, что такое настоящая культура. Не чувствуя, в отличие от Раневской, красоты «дворянского» вишневого сада, который должен быть продан за долги, он предлагает вырубить его, чтобы на освободившемся месте настроить дач, которые приносили бы изрядный доход. Самое молодое поколение — это «вечный студент» Петя Трофимов, придерживающийся социалистических убеждений (Лопахин для него — представитель буржуазного «хищничества») и свято верующий в зарю прекрасного будущего, а также дочь Раневской Аня, с детской наивностью разделяющая взгляды Пети и, как и он, нимало не сожалеющая о гибели вишневого сада, поскольку его смерть воспринимается ими обоими как неизбежный в преддверии новой свободной эпохи расчет с «деспотическим» прошлым. Однако финал пьесы, названной комедией, трагичен. Старый слуга Фирс остается умирать в доме, покинутом и запертом его прежними хозяевами, что выражает не только идею закономерного расчета с прошлым, но и важнейшую для Чехова идею неизбывного трагизма человеческого существования — вне зависимости от смены исторических периодов, времен и эпох.

Основные понятия

Анекдот, безыдейный юмор, бессобытийность, бытовая драма, герой-двойник, драма абсурда, импрессионизм, комедия, комический диалог, комический эффект, лирическая эмоция, маленький человек, мировоззренческая позиция, многогеройность, натурализм, обличительная тенденция, «общая идея», «пейзаж настроения», поэтика объективности, психологическая драма, психологический подтекст, социальный мотив, стилистический штамп, сценка, трагедийное начало, футлярное сознание, экзистенциальная трагедия, эпоха «безвременья», юмористика, юмористический журнал.

Вопросы и задания

1. В чем специфика идейной позиции Чехова по отношению к писателям-предшественникам — классикам русской литературы середины XIX в.?

2. В чем суть «безыдейного» юмора Чехова? Охарактеризуйте философские подтексты чеховского комизма.

3. Каково соотношение социального и философски-экзистенциального начал в прозе Чехова 1880—1890-х годов?

4. Что такое «пейзаж настроения»? Каким образом в чеховском творчестве преломились принципы импрессионистической эстетики?

5. Какую роль мотив поисков «общей идеи» играет в философских повестях Чехова конца 1880-х — первой половины 1890-х годов?

6. В чем своеобразие звучания социальной проблематики в «деревенских» повестях Чехова «Мужики» и «В овраге»?

7. Каков социально-исторический и философский смысл темы будущего в творчестве Чехова?

8. Как соотносятся бытовое, комическое и трагедийное начала в драматургии Чехова?

9. Что связывает чеховскую драму с русской классической драмой XIX в. и что отличает от нее?

10. Охарактеризуйте основные принципы чеховской драмы.

Литература

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.

Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.

Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979.

Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.

Паперный З.С. «Тайна сия...» Любовь у Чехова. М., 2002.

Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.

Тихомиров С.В. А.П. Чехов и О.Л. Книппер в рассказе «Невеста» // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996.

Тихомиров С.В. Творчество как исповедь бессознательного. Чехов и другие. (Мир художника — мир человека: психология, идеология, метафизика). М., 2002.

Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 1994.

Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершившееся знакомство с курсом истории русской литературы XIX в. позволяет подвести некоторые итоги, касающиеся развития русской литературы, ее своеобразия и закономерностей.

Во-первых, 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.

Во-вторых, история русской литературы — это история смены жанров и стилей. От почти безусловного господства поэзии в начале и в первой трети XIX в. русская литература неуклонно двигалась к прозе. Торжеством повествовательных форм отмечена последняя треть XIX столетия. Это не значит, что поэзия прекращает свое существование. Она лишь уступает первое место на литературной арене прозе, но при всяком благоприятном случае готова взять реванш в состязании за власть над умами и чувствами читателей.

В-третьих, русская литература, преодолев в ходе своего движения жанровое мышление, перешла к мышлению стилями, как это наглядно выступает в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, а затем к господству индивидуально-авторских стилей, когда каждый писатель мыслил в духе индивидуальной стилистической системы. Это хорошо видно на примерах Тургенева и Гончарова, Л. Толстого и Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Лескова и Чехова. При этом жанры никуда не исчезают, но стиль не находится в жесткой зависимости от жанра, а освобождается от строгой жанровой нормативности. Поэтому в русской литературе особенное распространение получили гибридные жанровые формы, спаянные из различных жанров. Например, «Евгений Онегин» — роман в стихах, «Мертвые души» — поэма, «Записки охотника» — рассказ и очерк. То же самое можно сказать о романах Л. Толстого (роман-эпопея «Война и мир»), Достоевского (философско-идеологический роман) и т. д.

Изучив процессы, происходившие в литературе XIX в., можно лучше понять сдвиги, характерные для художественного мышления XX—XXI веков.

ПРИЛОЖЕНИЕ

РУССКАЯ СТИХОВАЯ КУЛЬТУРА XIX ВЕКА

XIX век вместил в себя небывалый взлет отечественной поэзии классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма и только-только зарождающегося модернизма. Каждое направление выработало адекватную своим эстетическим установкам систему версификации на уровне метрики, ритмики, строфики, фоники и рифмы. Это была эпоха триумфального шествия таких мощных творческих индивидуальностей, как Г. Державин, В. Жуковский, А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, А. Фет, И. Анненский и А. Блок. Их поэтический идиостиль не был однородным — каждый, согласно своему темпераменту, воспитанию, художническим предпочтениям, симпатиям и антипатиям, притяжениям и отталкиваниям, опирался на те или иные традиции, обнаруживал склонность к новаторским экспериментам. История русской версификации XIX в. может быть описана как многоструйный поток сосуществующих и сменяющих друг друга литературных направлений и неповторимых творческих индивидуальностей, сложно взаимодействующих в текущем литературном процессе.

1.

Становление русского классицизма знаменательно совпало с реформой отечественного стихосложения, которая в основном завершилась к середине XVIII в. Зрелый, уже отцветающий классицизм перешел в XIX в. под аккомпанемент четкого ритма силлаботонического стиха. Российский Парнас к тому времени был безраздельно «окружен ямбами», а рифмы стояли «везде на карауле». Рациональная правильность логически выверенного движения поэтической мысли нуждалась в соответствующих, предельно симметричных метроритмических и строфических формах. Метрический репертуар подчинялся канонизировавшейся жанровой иерархии. Жанры-аристократы: эпическая поэма и торжественная ода — обслуживались 4-х и 6-ст. александрийским ямбом, а жанры-плебеи: басня и сатира — вольным ямбом. Духовные оды, песни и анакреонтическая лирика тяготели к 3-ст. ямбу и 4-ст. хорею. Трехсложные метры, в основном дактили и анапесты, употреблялись эпизодически и бессистемно.

Ориентация на античные образцы предопределила повышенный интерес к имитациям гекзаметра и элегического дистиха:

Урна времян часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем брегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни брегов...
(А. Радищев. Осьмнадцатое столетие, 1801)

Львиную долю всей стихотворной продукции эпохи классицизма занимал наиболее регламентированный строфический стих, причем явным предпочтением пользовались крупные строфы, в первую очередь одическое десятистишие, а также разнообразные модификации 8- и 6-стиший. Среди стандартизированных, а потому стилистически нейтральных во все времена четверостиший выделялись неравностопные, с усеченным четвертым стихом (Г. Державин. «Весна», «Лето», 1804; «Евгению. Жизнь Званская», май-июль 1807).

Воспитанный на образцах русской и немецкой классицистической поэзии XVIII в., Г.Р. Державин был поэтом сугубо строфического сознания. Последний период его творчества, пришедшийся на 1800-е годы, отмечен: 1) одическими эпитафиями — великому русскому полководцу А.В. Суворову («Снигирь», «На смерть графа Александра Васильевича Суворова-Рымникского, князя Италийского <1800> года», «Всторжествовал — и усмехнулся...», 1800); самому себе (!) («Ареопагу был он громом многократно...», Между 1803 и 1816, «На гроб N. N.», 1804); задушевному другу Н.А. Львову («Память другу», 1804); 2) пиндарически-анакреонтическими мотивами в сопровождении гитары («Гитара», 1800, «Цыганская пляска», 1805); 3) одическими славословиями иронического свойства с необычным адресатом: художнику, писавшему его портрет («Тончию», 1801), мальчику-виночерпию («Хмель», 1802), девятому валу жизненных испытаний («Мореходец», 1802), Маккиавели («Махиавель», 1802), проявившему некогда малодушие Павлу I («Мужество», 1797; 1804), символическому воплощению революционных событий во Франции — грому, возвестившему появление «князя ада» — Наполеона («Гром», 1806), анахорету и бонвивану графу Стейнбоку («Графу Стейнбоку», 1807), атаману Платову и возглавляемому им войску Донскому («Атаману и войску Донскому», 1807), вплоть до белого пуделя Милорда и собственного привратника, принявшего по ошибке депешу, адресованную однофамильцу поэта — священнику И. С. Державину («Привратнику», 1808); 4) таким оксюморонным жанровым коктейлем как одическая идиллия или идиллическая ода, да еще и с явными рудиментами эпистолы и сатиры («Евгению. Жизнь Званская», 1807).

Одоцентризм державинской лирики общеизвестен. Он дает о себе знать не только на жанровом, но и на строфическом уровне. Перенося

апробированные классицистической одой XVIII в. строфы в новые и неожиданные для них жанровые формы, Державин сообщал им соответствующие стилистические свойства и тем самым готовил почву для радикального перепрофилирования их амплуа.

8- и 12-стишия лишились в результате своей одической приуроченности, а исключительно одическое 10-стишие, резко сократив свое присутствие в русской поэзии, поколебало обыкновение адресовать оду исключительно высокому лицу:

Осанист, взрачен, смотришь львом,
Подобно гордому вельможе;
Обмыт, расчесан, обелен,
Прекрасен и в мохнатой роже.
Велик, кудряв, удал собой:
Как иней — белыми бровями,
Как сокол — черными глазами,
Как туз таможенный какой,
В очках магистер знаменитой,
А паче где ты волокитой.

Бываешь часто сзади гол,
Обрит до тела ты нагого;
Но как ни будь кто сколько зол,
Не может на тебя другого
Пороку взвесть и трубочист,
Который всех собой марает,
Что вид твой мота лишь являет,
Который сзади уже чист
Имением своим богатым,
Но виден лишь лицом хохлатым.

(Милорду, моему пуделю)

Оценивая стихотворный идиостиль Державина, нельзя не учитывать его в высшей степени нетривиальную творческую индивидуальность, не вмещающуюся ни в какие локальные рамки. В поэтическом слове «видел он материал, принадлежавший ему всецело. Нетерпеливый, упрямый и порой грубый, он и со словом обращался так же: гнул его на колено, по выражению Аксакова. Не мудрено, что плоть русского языка в языке державинском нередко надломлена или вывихнута. Но дух дышит мощно и глубоко. Это язык первобытный, творческий. В нем абсолютная творческая свобода, удел дикарей и гениев»[1]. «Всю жизнь относился он почтительно к просодическому канону и не смел на него посягать. Только

[1] *Ходасевич В.* Державин. М., 1988. С. 200.

органические особенности русского языка дали ему простор и возможность осуществить некоторые ритмические и фонетические вольности. Таковы обильные пиррихии и спондеи среди хореев и ямбов, введение рифмоидов, квазифоническая инструментовка — все, с чем при жизни Державина и после него боролись более или менее успешно и к чему в конце концов все-таки обратились: иногда лет через сто и больше» [Там же. С. 199].

Универсальное тяготение поэтического текста к благозвучию естественным образом увязывалась с общим принципом классицистической эстетики — стремлением к гармонии, которое усиливалось в высоких жанровых формах и ослабевало до определенного уровня в низких, а также с соблюдением важнейшего критерия художественности — ясности:

Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,
Тот изъясняется приятно и свободно.
(В.Л. Пушкин. Послание к Жуковскому, 1810)

Органическим компонентом звуковой организации стихотворного произведения почиталась рифма, преимущественно точная, суффиксально-флективная — результат интонационно-синтаксического и образно-смыслового параллелизма в развитии поэтического дискурса, — получившая теоретическую и практическую апробацию еще в рамках сумароковской школы рифмования:

Я ведаю, что мной ты, князь, прельщен и страстен,
Не полюбить меня ты прежде был не властен;
Взаимно полюбить тебя я не властна;
Винна ли стала тем, что Вьянкою страстна?
(М.М. Херасков. Освобожденная Москва, 1798)

В исключительных случаях знаком высокого стилистического регистра могли оказаться приблизительные созвучия, прежде всего усеченные:

Терзают грудь мою мученья нестерпимы,
И в сердце злобы огнь горит неукротимый.
Здесь Рюрик царствует: я в рабстве жизнь влачу;
Здесь Рюрик царствует: я стражду и молчу.
<...>
Пронзает грудь отца твой жребий ныне лютый,
Я с трепетом познал его в сии минуты.
Оплакивай меня, коль любишь ты отца,
И жди позорного ты дней моих конца.
(П.А. Плавильщиков. Рюрик, 1806)

2.

Сентиментализм, развивавшийся параллельно с романтизмом, может быть с небольшим опережением (недаром его иногда именуют предромантизмом), культивировал стихотворную поэтику, во многом противоположную классицистической, хотя и несколько нивелированную тенденциями просветительского реализма. Главным достоинством стихотворной формы поэты, для которых «чувствование означает границы добра и зла», а «разум … должен утверждать стопы странствующего между ними» (М.Н. Муравьев), считали не способность обеспечить логическую стройность в развертывании поэтической мысли, а эмоциональную выразительность.

В стихотворении И.И. Дмитриева «Стихи» с подзаголовком «На игру господина Геслера, славного органиста» предпринимается попытка не только сымитировать звучание органа, но и передать впечатление, которое оно вызывает у слушателя. Не случайно в первых же строках декларируется самая релевантная категория сентименталистской эстетики — «чувство». Адекватным способом поэтического воплощения столь сложного поэтического замысла оказывается полиметрическая композиция: Я6ц+Х4+Я4+Я3+Я4+Лг(.21//2.0/1)+Я6ц+Я4+Я6ц+Х4+Я6ц+Я4. В ней чередуются разноразмерные блоки, насчитывающие от 1 до 16 стихов (4+11+1+1+1+7+4+1+2+16+5+15):

О Геслер! где ты взял волшебное искусство?
Ты смертному даешь какое хочешь чувство!
Иль Гений над тобой невидимо парит
И с каждою струной твоею говорит?
Сердца томного биенье!
Что вещаешь мне в сей час?
Отчего в крови волненье,
Слезы капают из глаз?
Звук приятный и унылой!
Ты ль сему виною стал?
Ах! когда в глазах у милой
Я судьбу мою читал,
Сердце так же млело, билось,
Унывало, веселилось
И летело на уста!..
Но что! Иль Феб, или мечта
Играет надо мною?
Внезапу все покрылось тьмою!
Слышу ли топот бурных коней,
Слышу гром с треском ядер возжженных,
Свист стрел каленых, звуки мечей,

Вопли разящих, стон пораженных,
Тысящей фурий слышу я рев:
Прочь, прочь ты, жалость, месть без пощады!
Ад ли разинул страшный свой зев?..
Увы! то одного отца несчастны чады,
То братия, забыв ко ближнему любовь,
То низши ангелы лиют друг другу кровь,
Дышат геенною, природу попирают
И злобой тигров превышают!
О смертны! о позор и ужас естества!
Вы ль это — дело рук и образ Божества!
Ах, не шли гонцов ко граду,
Верна, милая жена...
и т. д.

Объективная лирическая экспозиция содержится в четверостишии 6-ст. александрийского ямба (ст. 1—4): искусство «славного арфиста» определяется как «волшебное»; Гений, парящий над музыкантом, странным образом общается с отсутствующими у органа «струнами». Автор, как видим, менее всего озабочен точностью изображения лирической ситуации. Куда важнее для него план выражения «чувства» лирического героя, которое передается контрастным по отношению к величественному «александрийцу» 4-ст. хореем (ст. 5—15), адекватно моделирующим «сердца томного биенье». Непосредственное обращение к собственному сердцу с риторическими вопросами и распространяющее его лирическое отступление о былом любовном томлении, спровоцированное ассоциациями, которые пробудил «звук приятный и унылый», актуализируют укоренявшийся в общественном сознании решительный поворот к внутренней, интимной жизни меланхолически настроенного частного человека. Ответственным за творчество становится не разум, а непредсказуемые реакции все того же сердца, которое «так же млело, билось, унывало, веселилось и летело на уста!..»

Установившуюся было ритмическую инерцию 4-ст. хорея резко прерывает, повинуясь музыкальному контрапункту исполняемой пьесы, насыщенный внутристиховыми синтаксическими паузами ямбический фрагмент из трех разностопных стихов (ст. 16—18); их задача подчеркнуть внезапность смены акустических впечатлений визуальными: «Внезапу все покрылось тьмою!» Однако в следующем фрагменте (ст. 19—25) обнаруживается, что темнота — всего лишь знак перемены декораций: лирический герой все-таки слушает музыку! Трижды на самых ритмически ответственных позициях (в начале 19 и 20 ст. и после цезурной паузы в 23 ст., во всех трех случаях — анафора!) повторяется глагол «слышу», прошивающий, пожалуй, самый экстравагантный фрагмент из семи логаэдических стихов, напоминающих по своей метрической принадлежности

державинского «Снигиря» и отличающихся, кроме того, необычайно густым скоплением сверхсхемных ударений (в 20, 21 и 24 ст.) и «неблагозвучных» согласных («**гром с треском** ядер **возжженных**», «**свист стрел каленых, звуки** мечей», «**прочь, прочь** ты, жалость! **смерть** без пощады»); воспринимаемые лирическим героем звуки трансформируются в выразительный ритмо- и звукоряд стихотворения, благодаря чему живописуется мрачная картина то ли битвы, то ли, действительно, «разинувшего алчный свой зев» «ада». Видимо, это сложный синтез того и другого, а точнее — сублимированные в поэтическом тексте субъективные впечатления чувствительного слушателя.

Вывод, к которому нас подводит анализ первой половины стихотворения, очевиден: главное для поэта-сентименталиста — найти соответствующие его чувствам и переживаниям формы версификации, даже иной раз без оглядки на общую гармонию стиха. А. Радищев, тоже отнюдь не чуждый сентиментальной поэтики, так прокомментировал первую строфу своей оды «Вольность» устами ее мнимого автора: «Сию строфу обвинили для двух причин: за стих «во свет рабства тьму претвори». Он очень туг и труден на изречение ради частого употребления буквы Т и ради соития частого согласных букв: «бства тьму претв» — на десять согласных три гласных, а на российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском... Согласен ... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...». Кстати, столь же «туг» и неудобопроизносим и предыдущий стих радищевской оды: «В нем сильных мышц твоих ударом». Пушкин, придерживавшийся весьма невысокого мнения о «Путешествии из Петербурга в Москву», особо отмечал его «варварский слог», полагая, правда, что «вообще Радищев писал лучше стихами, нежели прозою. В ней не имел он образца, а Ломоносов, Державин, Херасков и Костров успели уже обработать наш стихотворный язык» (А.С. Пушкин. Александр Радищев).

Миссия выработать образцовый поэтический язык — и не только в прозе, но и в поэзии — выпала на долю Н.М. Карамзина, наиболее последовательного приверженца русского сентиментализма. В его поэтическом творчестве отразились версификационные предпочтения всего направления. Среди метрических форм особой его благосклонностью пользовался 4-ст. хорей, в иронически-элегическом («Песня», «Берег»), анакреонтическом («Веселый час»), простонародном («Выбор жениха») и экзотически-гишпанском («Граф Гваринос») амплуа:

После бури и волненья,
Всех опасностей пути,
Мореходцам нет сомненья
В пристань мирную войти.

(Берег)

Приблизительно теми же ассоциациями наделялся 3-ст. ямб:

Кто мог любить так страстно,
Как я любил тебя?
Но я вздыхал напрасно,
Томил, крушил себя!
(Прости)

Пусть счастье коловратно —
Нельзя не знать того;
Но мы еще стократно
Превратнее его.
(Непостоянство)

Значительно активнее, чем сторонники классицистической версификации, Карамзин культивирует трехсложники, а именно разностопные дактили и дактило-хореические логаэды, частично рифмованные и белые; стилистически они связывают свою судьбу с сумрачными оссиановскими мотивами ненастья, увядания, смерти:

Веют осенние ветры
В мрачной дубраве;
С шумом на землю валятся
Желтые листья.
(Осень)

Страшно в могиле, хладной и темной!
Ветры здесь воют, гробы трясутся,
Белые кости стучат.
(Кладбище)

Не менее примечательными особенностями стихотворной поэтики Карамзина можно считать тенденцию к полиметрии («Поэзия»), использование традиционных метрических форм в несвойственных им жанровых и стилистических ситуациях («Меланхолия»), опыты астрофических построений не только в эпосе, но и в лирике (послания «К Дмитриеву», «К Александру Алексеевичу Плещееву», «К самому себе»), а также новаторские эксперименты в строфике (варианты «Эпитафии» — полуторастих:

И на земле она, как ангел, улыбалась:
Что ж там, на небесах?

и уникальный в своем роде моностих, растиражированный впоследствии едва ли не по всем некрополям России:

Покойся, милый прах, до радостного утра!)

Звуковой строй своих стихотворных произведений и неразрывно связанный с ним характер рифмования Карамзин совершенно осознанно приноравливает к доминирующим сентиментальным чувствам; важнейшее среди них — меланхолия:

Страсть нежных кротких душ, судьбою угнетенных,
Несчастных счастие и сладость огорченных!
О Меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветренных утех.
Сравнится ль что-нибудь с твоею красотою,
С твоей улыбкою и тихою слезою?
Ты первый скорби врач, ты первый сердца друг:
Тебе оно свои печали поверяет;
Но утешаясь, их еще не забывает.
Когда освободясь от ига тяжких мук,
Несчастный отдохнет в душе своей унылой,
С любовию ему ты руку подаешь
И лучше радости, для горестных немилой,
Ласкаешься к нему и в грудь отраду льешь
С печальной кротостью и видом умиленья.
О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, Печали, вид имеешь.
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней.
И т. д.

В концептуальном «подражании» или, вернее, в вольном переводе отрывка из третьей песни поэмы Делиля «Воображение» («L'imagination»), озаглавленном «Меланхолия», 1800, Карамзин подробнейшим образом раскрывает сущность ведущего эмоционального настроя эпохи, который характеризовался: 1) оксюморонным сочетанием пассионарности («страсти») и приглушенности эмоциональных реакций у ее носителей («нежных, кротких душ, судьбою угнетенных»); 2) прямой антонимичностью соответствующего жизнеощущения («несчастых счастие и сладость огорченных»[1]; 3) чуждостью поверхностных, облегченных радостей стремительно входящей в моду анакреонтики; 4) эстетизированной сдержанностью внешних своих проявлений («красота» «улыбки» в сопровождении

[1] В последнем случае особый эффект приобретает ложная (поэтическая) этимология слова «огорченных» как вкусивших горечь вместо сладости.

«тихой слезы»); 5) способностью исцелять пораженные скорбью одинокие души («скорби врач» и «сердца друг»), находить отдохновение «от ига тяжких мук» и быть благотворным переходом («нежнейшим переливом») «от скорби и тоски к утехам наслажденья», наслажденья уже преодоленной, но принципиально не изжитой печали, переживать «веселие» в задумчивом молчаньи и со взором, обращенным в прошлое; 6) предпочтением сумерек «ясным дням», уединенному общению с «мрачной» сочувствующей природой грубым пиршествам внешнего мира и, наконец, из всех времен года — осени[1].

Поэтическая мысль развертывается неторопливо, логически стройно и необычайно гармонично, что проявляется практически во всех отношениях: в лексике, в синтаксисе, в стилистике; в том числе и в дистрибуции отчетливо произносимых гласных звуков. В 23 приведенных стихах под ударением оказываются 104 гласных: из них лидирует «э(е)» — 38 (36,5% против нормы в 21%), далее следуют «а(я)» — 24 (23%, что в точности соответствует норме — 23%), «о» и «и(ы)» — по 15 (14,5% против нормы в 26% и 22%), «у» — 12 (11,5% против нормы в 8%). Как видим, явно преобладает ударный звук «э», располагающийся главным образом в рифмующихся окончаниях или на иктах в середине стиха как знак высокого стиля («угнетенных — огорченных», «подаешь — льешь», «еще» — 3 раза, «отдохнет») и составляющий ввиду своего обилия ощутимые ассонирующие цепочки как по вертикали, так и по горизонтали, особенно к концу отрывка в ст. 17—18, 20—23. Будучи фонетическим слагаемым заглавной лексемы стихотворения, пусть и в безударной позиции[2], этот звук становится окказионально «меланхолическим». Заметная недостача в вокалической решетке «о» и «и(ы)» — оборотная сторона избыточного «э(е)». Столь же гармонично расположение согласных звуков: явных предпочтений не наблюдается, автора больше волнует благозвучие, чем звукоподражание или звуковой курсив, слабый намек на который можно услышать лишь во 2-м стихе: «Несчасных счастие и сладость огорченных». Лишь исследовательским путем прослеживается легкое фонетическое намагничивание текста, идущее от заглавия, благодаря чему особую значимость получают слова, содержащие сонорные м-л-н-л, которые при желании можно даже растягивать наподобие гласных: «сладость», «улыбкою»,

---

[1] Возможно, пушкинская любовь к этому времени года («Осень») была не столь уж отдаленным отголоском программного стихотворения Карамзина:

Не шумныя весны любезная веселость,
Не лета пышного роскошный блеск и зрелость
Для грусти твоея приятнее всего,
Но осень бледная, когда изнемогая
И томною рукой венок свой обрывая,
Она кончины ждет.

[2] Явление редукции в заимствованных словах (варваризмах) существенно ослаблено.

«слезою», «печали», «унылой», «с любовию», «немилой», «льешь», «умиленья», «нежнейший перелив», «Печали», «милее ясных дней», «безмолвие любя, ты слушаешь унылый»; в результате все они не только по звучанию, но и по смыслу «рифмуются» с «меланхолией» и косвенным окольным путем уточняют приметы этого чувства!

Придерживаясь в целом французской школы точной рифмовки, Карамзин все же, в отличие от классицистов, эпизодически отступает от непреклонного грамматического параллеизма: «всех-утех», «друг-мук», «перелив-осушив», «унылый-милы», т. е. стремится подчинить звукосмысловую игру слов переливам живого чувства и художественной логике его словесного оформления вместо того, чтобы всецело подчиниться ей самому.

3.

Наивысшие достижения отечественной стиховой культуры XIX в. по справедливости связывают с романтическим направлением, несомненным лидером так называемого золотого века русской поэзии. Романтики, развивая предромантические тенденции сентиментализма, выработали и канонизировали стихотворную поэтику настолько совершенную, что стих в их исполнении кажется самой естественной формой поэтического творчества, оттеснившей прозу на периферию изящной словесности. В целом версификация романтизма предельно экспрессивна, эмоциональна и индивидуальна; при этом новаторские тенденции романтической метрики и ритмики уравновешиваются традиционализмом в строфике. Обостренный интерес к национальным истокам и значительное расширение общекультурного диапазона вылились в энергичные эксперименты по имитации фольклорного и античного стиха, а также других порой весьма экзотических версификаций. Из традиционных стихотворных размеров доминирующее положение по-прежнему занимает 4-ст. ямб, распространивший зону своей экспансии на романтическую поэму («Руслан и Людмила», 1820, Пушкина). Длинный 6-ст. ямб и короткий 3-ст. контрастно тяготеют к лирике, предполагающей конкретного адресата (дружеские послания, эпистолы, мадригалы). Длина стиха зависит от общественного статуса адресата: торжественным 6-ст. ямбом Пушкин, к примеру, обращается к Жуковскому («Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени...», 1816), к мифическому Лицинию («Лициний, зришь ли ты: на быстрой колеснице...», 1815) и абстрактному вельможе («От северных оков освобождая мир...», 1830) и, наоборот, «легкомысленным» 3-ст. ямбом — к Батюшкову («В пещерах Геликона...», 1815), к Пущину («Любезный именинник...», 1815), к Галичу («Где ты, ленивец мой?..», 1815) и даже к своей чернильнице («Подруга думы праздной...», 1821). Вольный ямб продолжает обслуживать не слишком теперь популярную басню, усиливает свои

элегические потенции и дебютирует в высокой комедии («Горе от ума»), а затем и в драме («Маскарад»). Новую жизнь обретает 5-ст. ямб, получивший широкое признание благодаря «русскому Шекспиру», пушкинским трагедиям («Борис Годунов», 1825, «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы», 1830) и перешедший с благоприобретенными жанровыми и тематическими ассоциациями в лирику («Вновь я посетил...», 1835).

Острохарактерную выразительность на фоне традиционной «простонародности» приобретает 4-ст. хорей. Пушкинский цикл, включающий стихотворения «Зимний вечер», 1825, «Из письма к Соболевскому», 1826, «Зимняя дорога», 1826, «Талисман», 1827, «Дар напрасный, дар случайный...», 1828, «Предчувствие», 1828, «Подъезжая под Ижоры...», 1829, «Дорожные жалобы», 1829, «Бесы», 1830, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», 1830, «В поле чистом серебрится...», 1832, закрепил за ним мотивы бесовщины, ирреальных фантасмагорий, сумеречных дорожных впечатлений, элегических раздумий о бренности земного существования.

В романтической поэзии значительно увеличили свое присутствие трехсложники, особенно разностопные амфибрахии; основным их пристанищем стал жанр баллады:

Владыко Морвены,
Жил в дедовском замке могучий Ордал;
Над озером стены
Зубчатые замок с холма возвышал;
Прибрежны дубравы
Склоняли к водам,
И стлался кудрявый
Кустарник по злачным окрестным холмам.
(В. Жуковский. Эолова арфа)

Как ныне сбирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам.
Их селы и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
С дружиной своей в цареградской броне
Князь по полю ехал на верном коне.
(А. Пушкин. Песнь о вещем Олеге)

Строфический репертуар романтической поэзии составляет наряду с астрофическими формами чрезвычайно разнообразную и сложную систему. С одной стороны, это возрождение таких прославленных суперстроф и цепных образований, как сонет, октава, спенсерова строфа, терцины; с другой стороны, разработка новых, иногда сугубо индивидуальных

строф, например, онегинская строфа, бородинское семистишие, балладные 12- и 14-стишия в исполнении Жуковского («Людмила», «Светлана», «Громобой», «Вадим») и, наконец, уникальное 11-стишие, изобретенное Лермонтовым («Сашка», «Сказка для детей»).

Но, пожалуй, еще характернее для романтической поэмы, в которой строгая урегулированность и логичность в развертывании поэтической мысли уступили ее необузданной стихийности и непредсказуемости, была астрофия, с вольным переливом разнообразных типов рифмовки, соответствующим пестрому — то короткому, то длинному — синтаксису эпического повествования и лирических отступлений:

Но русский равнодушно зрел
Сии кровавые забавы.
Любил он прежде игры славы
И жаждой гибели горел.
Невольник чести беспощадной,
Вблизи видал он свой конец,
На поединках твердый, хладный,
Встречая гибельный свинец.
Быть может, в думу погруженный,
Он время то воспоминал,
Когда друзьями окруженный,
Он с ними шумно пировал...
Жалел ли он о днях минувших,
О днях, надежду обманувших,
Иль, любопытный, созерцал
Суровой простоты забавы
И дикого народа нравы
В сем верном зеркале читал —
Таил в молчанье он глубоком
Движенья сердца своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.
Беспечной смелости его
Черкесы грозные дивились,
Щадили век его младой
И шепотом между собой
Своей добычею гордились.

(А. Пушкин. Кавказский пленник)

Звуковая организация романтического стиха нацелена не столько на соблюдение эвфонической упорядоченности, сколько на достижения экспрессивного эффекта. В строфе из баллады Жуковского «Вадим» концентрация сонорного согласного «л» в сочетании с другими согласными

активизирует семантику практически всей задействованной в данном контексте лексики, обеспечивают гармонично «льющуюся» мелодику, интонацию «тихого» ликования и косвенно передают звучание «благовеста»:

Глядят на небо, **слезы льют**,
Восторгом **слов лишенны**...
И вдруг из терема идут
К ним девы пробужденны:
Как звезды, **блещут** очеса;
На ясных **лицах** радость,
И иск**упления** краса,
И новой жизни **младость**.
О **сладкий** воскресенья час!
Им мнилось: мир рожда**лся**!
Вдруг ... звучно **благовеста гла**с
В тиши небес раздался.

Наибольший художественный эффект нагнетание однородных звуков приобретает, если оно сопровождается резкими ритмическими перебоями. Таковы, к примеру, полноударный 4-ст. ямб в сочетании со спондеем: «Вдруг **лоно волн** / Измял с **нале**ту вихорь шумный...» (Пушкин. Арион) или — с хориямбом: «**Швед, русский** колет, рубит, **режет**, / **Бой барабанный**, клики, **скрежет**...» (Пушкин. Полтава).

Нередко звуковые повторы, культивируемые поэтами-романтиками, оказываются столь обильными и эстетически значимыми, что напоминают внутренние рифмы: «Унылая пора! **очей оча**рованье!..» (Пушкин. Осень); «И каждый **час** уносит / **Час**тицу бытия...» (Пушкин. «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»); «Есть р**ечи** — зна**ченье**...» (Лермонтов).

Рифмование в романтической системе версификации остается, как и при классицизме, грамматически и синтаксически параллельным, хотя и не столь безукоризненно точным. В песенной лирике точная рифма соблюдается строже:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою;
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю.
(Лермонтов. Казачья колыбельная песня)

В повествовательно-смысловом стихе, с нарушением образно-смыслового параллелизма, находит себе место и рифма приблизительная:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.
(М. Лермонтов. Завещание)

С исчезновением романтизма как направления романтическая версификация, однако, отнюдь не исчезла. Усилиями Лермонтова, Тютчева, Фета, Ап. Григорьева, Н. Щербины, Л. Мея, А.К. Толстого, А. Майкова и др. она продолжила свою эволюцию до середины века, а затем и во второй его половине, вплоть до эпохи «безвременья», ознаменовавшейся очевидным и катастрофическим падением отечественной стиховой культуры в 80—90-е гг. При этом ее извечным принципиальным «контрагентом» был реалистический стих — фономен, образовавшийся в результате длительного процесса так называемой прозаизации словесно-художественного творчества в целом и — как это ни парадоксально — стихотворчества в частности.

В 40-е годы русская поэзия переживает свой первый серьезный кризис, отступая на периферию, уступая лидерство прозе и самым примитивным образом подделываясь «под нее». Деятельность таких «корифеев», как Бенедиктов, Губер или Пальм, дискредитировала стих, определила главным критерием художественности его сходство с прозаическим повествованием, в результате чего понятия «стих» и «рифмованная проза» теоретически и практически максимально сблизились. Стихотворная форма мыслилась как нечто внешнее по отношению к содержанию — как условность, превращающая высказывание в произведение искусства, или приблизительно как одежда, которую можно надеть либо снять по собственному усмотрению. Все это привело к минимизации метрического и строфического репертуара, использованию лишь самых ходовых, апробированных, а главное, несложных размеров (4-х и 5-ст. ямба, иногда непроизвольно и немотивированно переходящего в 6-ст., и 3-ст. тресложников), стандартных строф (четверостиший перекрестной рифмовки), а чаще астрофических построений, ослаблению внимания к ритмической и звуковой организации, удовлетворению примитивной банальной, а то и просто неряшливой рифмой.

Однако параллельно с процессом деградации стихотворной формы в реалистической поэзии вызревала традиция, которую Б. Пастернак впоследствии определит оксюмороном «неслыханная простота», опирающаяся

на опыт зрелого Пушкина, творчество которого развивалось не только в сторону реализма, но и в сторону аскетического уплотнения «материи стиха» — также своеобразной формы его прозаизации. Наиболее последовательным и талантливым пропагандистом прозаизации отечественной стиховой культуры не путем ее примитивизации, а путем насыщения новыми смысловыми обертонами, был Н.А. Некрасов.

Бесспорным творческим завоеванием Некрасова был демократизм всех его творческих начинаний, в том числе и в области стихосложения. С первых шагов своего поэтического поприща он ориентировался на широкого простонародного читателя, а потому отдавал предпочтение наиболее доступным формам литературной версификации и, естественно, имитациям фольклорного стиха. Метрический корпус некрасовского стиха включает помимо рутинных ямбических размеров повышенный процент трехсложников — около 38%, и хореев — примерно 20%, а также полиметрических композиций (самый яркий пример — поэма «Современники», 1875, в которой каждый из многочисленных ее персонажей говорит своим метрическим языком). Среди ритмических предпочтений певца народных страданий, видимо, следует отметить чрезвычайно редкий, почти раритетный пропуск метрических ударений в трехсложниках: «Русокудрая, голубоокая...» («Рыцарь на час», 1862), «Литература, с трескучими фразами, / Полная духа античеловечного/ Администрация наша с указами / О забирании всякого встречного...», («Литература, с трескучими фразами...»), «Производитель работ / Акционерной компании...» («Современники»). В последнем случае ритмические перебои в каждой строке усугубляются введением в поэтический контекст совершенно немыслимых для романтического периода прозаизмов; вспомним знаменательное пушкинское извинение:

... таков мой **организм**
(Извольте мне простить
Ненужный прозаизм).

Особого разговора заслуживает обыкновение Некрасова и поэтов его школы внедрять в свое творчество и тем самым в высокую общенациональную поэзию элементы фольклорной версификации. Имитируя народный стих, Некрасов удивительно разнообразен. Однако какие бы размеры для этого он ни использовал (4-ст. хорей в «Думе» и «Коробейниках», 3-ст. ямб и кольцовский пятисложник в «Кому на Руси жить хорошо», 4-ст. дактиль в стихотворении «В полном разгаре страда деревенская...» и в «Железной дороге», 4—3-ст. дактиль в стихотворении «Литература с трескучими фразами...» или 3-ст. анапест в стихотворении «Я пою тебе песнь покаяния...» и в сатирическом цикле «О погоде»), он непременно вводил в них подслушанные в русском былевом эпосе дактилические окончания, добиваясь впечатляющего эффекта живой речевой характеристики лирического персонажа:

Повели ты в лето жаркое
Мне пахать пески сыпучие,
Повели ты в зиму лютую
Вырубать леса дремучие.
(«Дума»)

Впрочем, гораздо чаще он контрастно сочетал их с мужскими, получая в результате современный интеллигентный, но демократизированный поэтический язык:

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.
Жаль только, жить в эту пору прекрасную
Уж не придется ни мне, ни тебе.
(«Железная дорога»)

Треволненья мирского далекая,
С неземным выраженьем в очах,
Русокудрая, голубоокая,
С тихой грустью на бледных устах...
(«Рыцарь на час»)

Строфика русской реалистической поэзии — величина, в основном, отрицательная. Среди астрофических произведений, составляющих большую часть всей стихотворной продукции второй половины века, преобладает членение речевого потока по тематическому принципу, апробированное, впрочем, уже в «Медном всаднике» Пушкина, «Мцыри» и «Демоне» Лермонтова. Собственно строфическую — неизмеримо меньшую — часть составляли произведения, написанные в основном стандартными, «соблюдающими» свою причастность к строфике чисто формально, четверостишиями и двустишиями («Секрет», 1855, «Огородник», «Тройка», 1846, «Песня Еремушке», 1859, «Буря», 1853, «Саша», 1855, Н. Некрасова):

В счастливой Москве на Неглинной,
Со львами, с решеткой кругом,
Стоит одиноко старинный,
Гербами украшенный дом.
(«Секрет»)

«Стой, ямщик! жара несносная,
Дальше ехать не могу!»
Вишь пора-то сенокосная —
Вся деревня на лугу.
(«Песня Еремушке»)

Долго не сдавалась Любушка-соседка,
Наконец шепнула: «есть в саду беседка,
Как темнее станет — понимаешь ты?..»
Ждал я, исстрадался, ночки-темноты!
(«Буря»)

И четверостишия, и двустишия фигурируют у Некрасова либо в повествовательных сюжетных стихотворениях, либо в песенной с откровенным народным колоритом лирике. Двустишия могут и склеиваться в более пространные строфические конгломераты, или равновеликие:

У бурмистра Власа бабушка Ненила
Починить избенку лесу попросила.
Отвечал: нет лесу, и не жди — не будет!
«Вот приедет барин — барин нас рассудит,
Барин сам увидит, что плоха избушка,
И велит дать лесу», — думает старушка.
(«Забытая деревня», 1855),

или нетождественные, с разным количеством пар: «За городом» (6+8+10), 1852, «Княгиня» (24+16+10+12), 1856. Если в первом случае мы еще можем говорить о нетождественных строфах, то во втором случае перед нами, скорее, астрофическое произведение с прозаизированными неравновеликими «абзацами».

Демонстративное равнение поэтической речи на прозаическое повествование обусловливало пристрастие Некрасова к нетождественным строфам и астрофическим построениям, в которых строфическое членение замещалось абзацным. Знаменитое стихотворение 1864 г. «Памяти Добролюбова» насчитывает семь строф 5-ст. ямба, из которых пять представляют собой четверостишия перекрестной рифмовки (AbAb), одна строфа — пятистишие (AbAbA) и одна, заключительная, — терцет холостых стихов.

Первый катрен

I.
Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать... —

своеобразная лирическая экспозиция. Формулируется тема. Интонация суровая, уравновешенная и замкнутая в пределах катрена. Синтаксическая симметрия и парадоксальная антитеза в завершающих стихах (жить — умирать) также способствуют ее закреплению.

II.
Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил,
Свои труды, надежды, помышленья

III.
Ты отдал ей; ты честные сердца
Ей покорял. Взывая к жизни новой,
И светлый рай, и перлы для венца
Готовил ты любовнице суровой,

IV.
Но слишком рано твой ударил час
И вещее перо из рук упало.
Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

Со второй строфы интонационно-синтаксическое движение речевого потока отчетливо меняет свой характер. Следует длинная — в одиннадцать стихов — тирада, представляющая собой разработку главной лирической темы: раскрывается содержание жизни «для славы, для свободы», внезапно прерываемой смертью (вот почему в экспозиции почти кощунственное «Но более учил ты умирать...»). Два сверхраспространенных предложения (по сути дела, одно, так как стык между ними почти незаметен) не подчиняются строфическому членению и звучат по этой причине необычайно экспрессивно. Так в стихе накапливается лирическая страсть. Никакой симметрии нет и в помине. Вместо ожидаемого катрена — пятистишие, которое к тому же, как мостиком, связано переносом со следующим катреном. Точно так же между III и IV строфами пауза не столько синтаксическая, сколько логическая. Обращает на себя внимание прошивающий всю тираду насквозь повтор местоимения «ты», который играет здесь роль своеобразной скрытой анафоры, осуществляющей по всем правилам риторического искусства свое автономное членение речевого потока (заданное, кстати, еще в первом катрене — четырежды):

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал,
Ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину,
Ты родину любил.
Свои труды, надежды, помышленья

Ты отдал ей;
Ты честные сердца ей покорял,
Взывая к жизни новой, и светлый рай,
и перлы для венца готовил
Ты любовнице суровой...

IV строфа заключается двумя восклицательными стихами, мгновенно переключающими житийно-одическую тональность в сферу плача:

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

Недаром они стали крылатыми. Здесь пик эмоционального напряжения, после которого естествен спад, что соответствует и тематической композиции («года минули, страсти улеглись...»). Но это временно затишье перед новым всплеском душевной энергии: «Плачь, русская земля, но и гордись...».

Самое потрясающее впечатление, однако, производит последняя «тихая» строфа. Всего три стиха. Без рифмы. Последний, ударный в смысловом отношении, — на две стопы короче предыдущих. Чрезвычайно резкий ритмический перебой останавливает внимание на финале. В полном соответствии с трагической оборванностью жизни — горестная оборванность стихотворения о ней как на строфическом, так и на стиховом уровне. Крупные совмещенные блоки предыдущих строф жестко отграничены от заключительной, подчеркнуто неполной строфы, внутри которой своя иерархия, своя диспропорция. После первых двух стихов мы еще вправе ожидать обычного катренного продолжения. Но третий обманывает наши ожидания: нарушает рифмическую инерцию, оказывается короче остальных и к тому же резко обрывает на себе все произведение. В результате именно этот заключительный стих, как уже отмечалось, особо выдвигается по смыслу. А смысл чрезвычайно важен. Итог! Как выбитое на века изречение! Но не надгробная надпись. Жизнь и смерть единичной личности переводятся в обобщенно-философский план: бессмертие таких людей — залог вечно обновляющегося бытия.

Не менее характерно для стихотворной поэтики Некрасова стихотворение, написанное двумя годами ранее, — «Рыцарь на час». Перед нами 4-ст. астрофический анапест с неупорядоченной системой рифмовки. Весь текст членится на разновеликие тематические абзацы: 6+70+3+28+16+16+16+44...+11+12. Из десяти абзацев восемь завершается многоточием...

Если пасмурный день, **если** ночь не светла,
Если ветер осенний бушует.
Над душой воцаряется мгла.

Ум, бездействуя, вяло тоскует.
Только **сном** и возможно помочь,
Но, к несчастью, не всякому **спится**...

Слава Богу! морозная ночь —
Я сегодня не буду томиться.
По широкому полю пойду...

В зачине первый стих на стопу длиннее остальных. Это обеспечивает необходимый разгон для главной мысли, которая содержится в третьем стихе. 4-ст. анапест с мужским окончанием без метрического зазора (гиперкаталектики) соединяется с 3-ст. анапестом второго стиха благодаря союзу «если», играющему роль сквозного анафорического повтора, фиксирующего нарастание душевного напряжения. Любопытен «строфический перерыв» после шестой строки, разрывающий перекрестную рифмовку. Им отмечен переход от реального к ирреальному видению мира. Далее на протяжении семидесяти (!) стихов изображается «рыцарское» возбуждение лирического героя, которое вновь сменяется психологической и — в переносном, символическом плане — социально-политической депрессией (бессонницей):

Спи, кто может, я **спать** не могу,
Я стою потихоньку, без шуму,
На покрытом стогами лугу
И невольную думаю думу.
Не умел я с собой совладать,
Не осилил я думы жестокой...

Концовка «рыцарского» абзаца отмечена весьма выразительной инструментовкой — ассонансом на «у», подчеркивающим (именно подчеркивающим, а не изображающим, так как сам по себе звук «у» нейтрален, ср.: «поцелуй») «угрюмость» думы, как в «Железной дороге»:

Быстро **лечу** я по рельсам **чугунным**,
Думаю думу свою... —

и уже привычным многоточием на разрыве перекрестной рифмовки. Так обозначается резкий тематический бросок. Неожиданно всплывает, как сон наяву, тема матери:

В эту ночь я хотел бы рыдать
На могиле далекой,
Где лежит моя бедная мать...

Второй стих на стопу укорочен. Тем самым он выдвигается прежде всего семантически, привлекая к себе повышенное внимание. Заодно предваряется дальнейшее изображение кладбища (два абзаца, между которыми отсутствует почти обязательное в системе этого стихотворения многоточие: звуки колокола переходят из одного абзаца в другой).

Наконец, в шестом, седьмом и восьмом абзацах развертывается обращение к матери; центральная в идейно-тематическом плане всего произведения часть отмечается, как курсивом, весьма резким ритмическим перебоем: чередование мужских и женских клаузул сменяется характерным «некрасовским» чередованием дактилических и мужских окончаний. Дактилические рифмы при анапестическом размере дают особый ритмический эффект:

Повидайся со мною, родимая...
о о +| о о +|о о + оо

Это явление известно под названием гиперкаталектики, наращением последней в стихе стопы. В нашем случае она — пятисложная. Между последним сильным слогом первой строки и первым сильным слогом второй кроме межстиховой паузы размещаются четыре (!) слабых слога. В этих ритмически экстремальных условиях рифмующиеся дактилические клаузулы и, естественно, содержащие их слова звучат с форсированной весомостью и значимостью, способствуя закреплению высокой исповедальной интонации:

От ликующих, праздно **болтающих**,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан **погибающих**
За великое дело любви!
Тот, чья жизнь бесполезно **разбилася**,
Может смертью еще доказать,
Что в нем сердце неробкое **билося**,
Что умел он любить...
.....

Восьмой абзац, как видим, обрывается на самой высокой ноте. Именно обрывается, поскольку последний стих недосчитывается стопы, которая должна быть заполнена рифмующимся с «доказать» словом. Напрашивается: «и страдать», но вместо этого ... многоточие. И еще целая строчка точек — явление, названное Ю.Н. Тыняновым значимым «эквивалентом текста».

Более широкий, чем обычно, просвет между абзацами и недвусмысленная ремарка («Утром в постели») накладываются на только что упомянутый ритмический перебой в полном соответствии с названием стихотворения

и его идеей: кончился час прозрения и одушевления, настало трезвое пробуждение. Возвращается прежнее чередование мужских и женских клаузул. А открывающее девятый абзац восклицание приобретает насмешливо-иронический смысл. Это впечатление усиливается переносом:

О мечты! о волшебная власть
Возвышающей душу природы!
Пламя юности, мужество, страсть
И великое чувство свободы —
Все в душе угнетенной моей
Пробудилось... Но где же ты, сила?
Я **проснулся** ребенка слабей.
Знаю: день проваляюсь уныло,
Ночью буду микстуру глотать,
И пугать меня будет могила,
Где лежит моя бедная мать.

Знаменательна перекличка финальных строк третьего и пятого абзацев.

Между девятым и десятым абзацами отсутствует многоточие. Тематически они продолжают друг друга: от частного (индивидуальной судьбы) к общему (судьбе всего поколения):

Вы еще не в могиле, вы живы,
Но для дела вы мертвы давно,
Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано... —

так заканчивается «злая песнь» насмешливого «внутреннего голоса», так выносится (изнутри!) приговор целому поколению, так завершается это беспощадно искреннее стихотворение.

Пристрастие Некрасова и поэтов его школы к пародийному передразниванию сопровождалось переосмыслением вместе с хрестоматийно известными текстами («И скучно, и грустно...», «Колыбельная»), их также хрестоматийно известной метро-ритмической и строфической формы:

Спи, пострел, пока безвредный!
Баюшки-баю.
Тускло смотрит месяц медный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки —
Правду пропою;
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю.

В другом случае поэт добивается того же эффекта, соединив одическое десятистишие с триолетным ходом в концовке и с отнюдь не одическим содержанием в сатире «Нравственный человек», 1847:

Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.
Жена моя, закрыв лицо вуалью,
Под вечерок к любовнику пошла:
Я в дом к нему с полицией прокрался
И уличил... Он вызвал: я не дрался!
Она слегла в постель и умерла,
Истерзана позором и печалью...
Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

Тем же путем, разоблачая враждебные эстетические принципы, шел Д. Минаев: в стихотворении «Холод, грязные селенья...», 1863, пародийно обыгрываются не только метрика, интонационные ходы и безглагольность нашумевшего стихотворения А. Фета «Шепот, робкое дыханье...», (1850), но и скандальная конкретика цикла его статей «Из деревни», опубликованного в «Русском вестнике» за 1863 г.; в стихотворении «Чудная картина!..», 1863, помимо одноименного произведения Фета, отразились такие его известные вещи, как «Знакомке с юга», «Георгины», «У камина», «Грезы», «Певице», наконец, в цикле «Мотивы русских поэтов», <1865> стилистические доминанты адресатов творческой полемики сформулированы даже в заголовках: «1. Мотив мрачно-обличительный», «2. Мотив слезно-гражданский», «3. Мотив ясно-лирический», «4. Юбилейный мотив (Кому угодно)» и «5. Мотив бешено-московский».

Разрушающую жесткую связь между определенной стихотворной формой и определенным жанром работу начал, как мы помним, еще Державин, бурлескно снижая адресат своих поздних од («Милорду, моему пуделю», «Привратнику»).

Строфика Некрасова, равно как и других представителей возглавляемого им демократического направления, в целом эволюционировала от эпизодического использования самых нейтральных строф к астрофическим построениям, все более и более прозаизирующим стих. Иной стратегии придерживались их антагонисты — Ф. Тютчев, А. Фет, Ап. Григорьев, А.К. Толстой, Я. Полонский и др. Продолжая и развивая романтические традиции, они предпочитали в поэзии строфические формы, насыщенные определенными культурными ассоциациями и способные насытить текст дополнительными смысловыми обертонами.

Таковы три весьма характерных примера строфического мышления Ф. Тютчева, творчество которого пришлось на завершающую стадию романтизма и на зрелый период реализма в русской поэзии. В стихотворении

1851 г. «Как весел грохот летних бурь...» поэт использует чрезвычайно редкую и необычайно эффективную форму 8-стишия, составленного из двух катренов охватной рифмовки. На фоне нормативной модели со сплошной перекрестной рифмовкой подобные восьмистишия воспринимаются как строфы с отмеченной изобразительно-выразительной функцией. Главные признаки, характеризующие их, — округлость, универсальная архитектоническая замкнутость, пространственно-временной герметизм, уравновешенность, статика, торможение движения или его цикличность.

Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набежит,
И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно!..

Как под незримою пятой,
Лесные гнутся исполины;
Тревожно ропщут их вершины,
Как совещаясь меж собой, —
И сквозь внезапную тревогу
Немолчно слышен птичий свист,
И кой-где первый желтый лист,
Крутясь, слетает на дорогу...

Философский пафос пейзажной лирики Тютчева проявляется прежде всего в том, что он воссоздает не конкретную картину природы или какое-либо единичное событие в ней, а то, что происходит всегда как неопровержимое доказательство космической вечности бытия. Вот почему так естественны и уместны в приведенном стихотворении две строфы, состоящие из двух катренов охватной рифмовки, напоминающие тем самым, конечно чисто умозрительно, две горизонтальные «восьмерки» как символ бесконечности:

aBBaCddC + eFFeGhhG.

Впрочем, гораздо чаще у Тютчева в одном произведении сочетаются восьмистишия однородной и разнородной рифмовки. Последние тяготеют к финалу, как бы разрешая сюжетное или идейно-эмоциональное напряжение неким пуантом:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:

«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так!.. но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!
(Ф. Тютчев, Цицерон, 1830)

Два восьмистишия представляют две части стихотворения. Его строфическая композиция выглядит весьма эффектно:

aBBaCddC + aEEaFaFa

В первой строфе обыгрываются известные слова Цицерона, исполненные мрачного поэтического пафоса и гражданской скорби о закате грандиозного римского государства. Цитата завершается как раз на стыке двух полустрофий — катренов охватной рифмовки. Довольно глубокая пауза между ними подчеркнута восклицанием римского оратора и в то же время заметно смягчена столь же энергичным восклицанием вступившего с ним в диалог автора: «Так!.. но...», кстати, возмущающим ровное ритмическое движение эффектным хориямбом. Таким образом, два перетекающих один в другой охватных катрена равномерно заполняют воображаемое пространство первой «восьмерки», захватывающей в единый временной цикл античность и современность, диалог двух равномощных сознаний, тезис и антитезис: «но»!

Вторая часть — мгновенное и неотвратимое, как удар грома после молнии, философское обобщение (синтез): вначале дается афористический тезис: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые!», а затем исчерпывающее разъяснение его сокровенного образного смысла. Афоризм в зачине строфы занимает два первых стиха такого же охватного катрена, как и в первой части стихотворения; два следующих стиха зеркально отражаются в нем. В заключительном катрене нас подстерегает эффект обманутого ожидания: благодаря замене охватной рифмовки на перекрестную кардинально меняется интонация. Строфа и стихотворение в целом завершаются как бы укороченной мужской клаузулой, производящей

впечатление убедительного заключительного аккорда. Отказавшись от рамочной композиции последнего полустрофия, поэт сохранил ее по отношению к строфе и всему стихотворению, усилив ее ассонансом («мир-пил») и рифмой («говорил-пил»). Что касается второго «законного» ее члена («был»), он находят абсолютное соответствие в первой строфе и тем самым резко выдвигается по смыслу. С одной стороны, лишний раз уравниваются в правах частный случай, выраженый в словах Цицерона, и общая закономерность. С другой стороны, многообразно, с предельной четкостью варьируется главная мысль произведения: истинного бытия удостоивается лишь тот, кто «застигнут ночью Рима был», кого «призвали на пир всеблагие» и кто «был допущен в их совет».

Так строится стройный Космос удивительного создания Тютчева, заключающий в себе сложную систему притяжений и отталкиваний, симметричных и асимметричных линий, напряженное поле образных и смысловых ассоциаций, живо напоминающих мерцающую бездну звездного неба.

Контрастный переход внутри восьмистишия от охватной рифмовки к перекрестной, который можно сравнить с внезапной сменой аллюра при верховой езде, в стихотворной поэтике Тютчева не единичен. К примеру, в стихотворении «Еще земли печален вид...», <1836>, также состоящем из двух строф, применен тот же самый прием, хотя и продиктованный, естественно, другими изобразительно-выразительными задачами:

Еще земли печален вид,
А воздух уж весною дышит,
И мертвый в поле стебль колышет,
И елей ветви шевелит.
Еще природа не проснулась,
Но сквозь редеющего сна
Весну послышала она,
И ей невольно улыбнулась...

Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
Твой сон ласкает и целует
И золотит твои мечты?..
Блестят и тают глыбы снега,
Блестит лазурь, играет кровь...
Или весенняя то нега?..
Или то женская любовь?..

Стихотворение необыкновенно симметрично. В нем все сравнивается со всем — первая строфа со второй, полустрофия — друг с другом. При этом обнаруживаются не только сходства, но и различия. Как и в «Цицероне», самый эффектный удар по клавишам прибережен к финалу.

Смена рифмовки мотивирована и предупреждена эмоционально яркой вопросительной интонацией, оформляющей к тому же самое важное в стихотворении сопоставление («весенняя нега = женская любовь»). Поменяв местами последние две строки, поэт приурочивает эффект обманутого ожидания к неожиданному мотиву «женской любви», заставляя нас мысленно вернуться назад, чтобы убедиться в наличии тонких, едва различимых сигналов его грядущего явления: это и дышащий весною воздух, и невольная улыбка еще не проснувшейся природы, и лукавое обращение «Душа, душа, спала и ты», вначале несколько сбивающее нас с толку (не обращается ли поэт действительно к своей душе?), и вполне естественный вопрос о том, что волнует возлюбленную, ласкает и целует ее сон и золотит ее мечты, и, наконец, играющая кровь перед заключительным ответом-вопросом.

Носители романтической стиховой культуры, как уже отмечалось, сохраняли ей верность и в рамках реалистического направления. Пушкинско-лермонтовская линия в лице Ф. Тютчева, Ап. Майкова, Я. Полонского, А. Фета, Ап. Григорьева, Л. Мея, А.К. Толстого адаптировала применительно к новым содержательным комплексам не только традиционную строфику, но также метрику, ритмику и фонику с рифмой. Наряду с использованием уже апробированных временем форм упомянутые поэты много и охотно экспериментировали, существенно обогатив арсенал отечественной версификации в целом.

Безусловный лидер этого направления А. Фет в глухие 40-е годы имитировал элегический дистих как в собственно античных переводах (элегии из «Книги любви» Овидия, «О поэтическом искусстве» Горация) и в античных стилизациях («Кусок мрамора»):

Тщетно блуждает мой взор, измеряя твой мрамор начатый,
Тщетно пытливая мысль хочет загадку решить...[1],

так и в оригинальных произведениях обыденно-бытовой тематики («Право, от полной души я благодарен соседу...», «Скучно мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно...», <1842>).

Зрелый Фет, видимо, вслед за Лермонтовым, охотно прибегал к нетривиальным трехсложникам с вариацией анакруз, симметрично сочетая 3-ст. анапест и 3-ст. дактиль:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.

[1] Как это часто и бывает у Фета, в стихотворении органично переплелись аллюзии пушкинских стихотворений: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...», 1829, «Художнику», 1836, и отчасти стихотворений В. Жуковского, вписанных им в 1837 г. в альбом Пушкина, подаренный покойному поэту когда-то Евдокией Петровной Растопчиной.

Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый,
Влево бегущий пробор.
3 апреля 1883

Того же происхождения были, очевидно, и опыты 4-ударного дольника в «раздвоившемся» в процессе написания стихотворении: «1. Измучен жизнью, коварством надежды...» и «2. В тиши и мраке таинственной ночи...», 1864. Возможно, некоторое воздействие на его появление оказал очень популярный в это время «русский Гейне», точнее, метрические кальки его фирменных дольников, главным образом у М. Лермонтова и М. Михайлова. В начале первого стихотворения две первых строфы представляют собой логаэд 1.122.1, в последующих катренах (кроме 5-го) чередование 1-сложных и 2-сложных междуиктовых промежутков становится непредсказуемым. Следовательно, метрическую форму стихотворения правильнее квалифицировать как переходную (ПМФ).

Отказ от рифмы и равностопности в стихотворении «Я люблю многое, близкое сердцу...» позволяет рассматривать его как вольный белый дольник или, по классификации В.С. Баевского, как дольниковый верлибр:

Я люблю многое, близкое сердцу,
Только редко люблю я...
Чаще всего мне приятно скользить по заливу, —
Так, — забываясь
Под звучную меру весла,
Омоченного пеной шипучей, —
Да смотреть, много ль отъехал...

Повышенное внимание к звуковому составу поэтического текста знаменовало у А. Фета и его единомышленников один из важнейших моментов творческого акта. Не удовлетворяясь нейтральным благозвучием, они целеустремленно добивались различных импрессионистических эффектов. Так в своем экстравагантном безглагольном стихотворении «Шепот, робкое дыханье...» Фет на фоне общей фонетической гармонии актуализирует основные образные узлы, уравновешивая слышимую (в первом катрене) и видимую (в двух последних) картину мира:

Шепот, робкое дыханье,	о	о	а
Трели соловья,	е		а
Серебро и колыханье		о	а
Сонного ручья,	о		а

Свет ночной, ночные тени,	е	о	ы	е
Тени без конца,	е			а
Ряд волшебных изменений	а	е		е
Милого лица,	и			а
В дымных тучках пурпур розы,	ы	у	у	о
Отблеск янтаря,	о			а
И лобзания, и слезы,		а		о
И заря, заря!..		а		а

Как показывает вокалическая решетка, среди гласных звуков превалирует «а», занимающий к тому же наиболее активные позиции: в начале и в конце стиховых рядов, в начале и концовке стихотворения, благодаря чему ярко выделяются отмеченные им «ключевые» слова: зарифмованные «дыханье — колыханье», «соловья — ручья», «без конца — лица» и «янтаря — заря», а также «ряд», «лобзанья» и еще раз «заря». На уровне аллитераций вне конкуренции сонорный звук «р», восемь раз форсированный как опорный предударный и еще несколько раз подхватывающий опорные, составляя с ними неразрывное целое, передающее или единый звуковой образ: «трели соловья», «серебро ... ручья» или — колористический: «пурпур розы», «отблеск янтаря» «и заря, заря». Чуть менее заметны аллитерационные цепи «длинного» «н»: «дыханье», «колыханье сонного ручья», «свет ночной, ночные тени, тени без конца, ряд волшебных изменений...» и «розового», цвета «зари» «з»: «пурпур розы» «и лобзания и слезы, и заря, заря!..»

4.

1880—1890-е годы в истории русской стиховой культуры, как и стихотворной поэзии в целом, получили весьма прозрачное наименование «эпохи безвременья». К этому времени завершили свой творческий путь наиболее крупные поэты обоих противоборствующих направлений — тютчевско-фетовского и некрасовского. Активно действующее ядро российского Парнаса составили Д. Минаев, С. Надсон, К. Случевский, К.Р. (К.К. Романов), П. Бутурлин, В.С. Соловьев и другие поэты, для которых стихотворная форма не была предметом первостатейной заботы, если не считать виртуозных фокусов с каламбурной рифмой Д. Минаева:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,

Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.
(В Финляндии, <1876>)

Пожалуй, наиболее одиозным поэтом безвременья, стихотворцем, с пафосом рифмующим публицистические клише, беззаботно балансирующим на грани графоманства, был Семен Надсон, столь адекватно высмеянный Багрицким, прочувствованно продекламировшим его стихи, по свидетельству К. Паустовского, просящему подаяние нищему:

Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат,
Кто б ты ни был, не падай душой.
Пусть неправда и зло полновластно царят
Над омытой слезами землей,
Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная кровь, —
Верь: настанет пора — и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь!

Конечно, эти стихи даже не притворяются стихами: чередование 4-х и 3-ст. анапеста с почти регулярным, но ничем не мотивированным отягощением первой стопы, примитивные банальные рифмы (чего только стоит предосудительно-запретная пресловутая рифмопара «кровь — любовь»!) и незамысловатые восьмистишия, сложенные из давно позабывших о своей строфической принадлежности катренов перекрестной рифмовки, практически не участвуют в «концерте для смысла с оркестром» (Т. Сильман). Впрочем, ни сами стихи, ни их автор никакой ущербности не испытывали. Напротив, они имели шумный успех, восторженных почитателей и даже в общественном мнении котировались достаточно высоко. И дело тут не в отсутствии таланта. Такова была литературная ситуация в целом. Техническая сторона поэтического творчества отошла на второй план. Главным критерием художественности в литературе утвердилась естественность[1], а, следовательно, в ряду прочего незаметность стихотворной формы при полном безразличии к ее культурно-ассоциативным ореолам и эклектическом смешении жанровых, стилистических и смысловых предпочтений. К. Фофанов, к примеру, непринужденно обращается к кольцовскому пятисложнику для передачи едва ли уместной для него ситуации политического вольнодумства:

---

[1] Л. Толстой и Н. Щедрин симптоматично сравнивали стихотворство с манипуляциями пахаря, приседающего на каждом четвертом шагу, т. е. выделывающего нечто совершенно несообразное.

Потуши свечу, занавесь окно.
По постелям все разбрелись давно.
Только мы не спим, самовар погас,
За стеной часы бьют четвертый раз!

До полуночи мы украдкою
Увлекалися речью сладкою:
Мы замыслили много чистых дел...
До утра б сидеть, да всему предел!..

Ты задумался, я сижу — молчу...
Занавесь окно, потуши свечу!..
1881

Поразительная нечувствительность поэта к разрешающим возможностям в данном случае метрической формы объясняется вовсе не скудостью его версификационного мастерства (К. Фофанов, между прочим, пользовался репутацией стихийного предтечи символистов), а, скорее, его принципиальной невостребованностью. Причины такого положения очевидны: усилившееся господство реалистической прозы, равнение на нее поэтов, торжество процесса прозаизации стиха, начатого зрелым Пушкиным и продолженного Некрасовым и, наконец, почти синхронный уход со сцены представителей романтической школы версификации.

И тем не менее, эпоха безвременья не была совершенно бесплодной для развития отечественного стиха. Среди ее ведущих поэтов были и такие, кто незаметно, исподволь готовил невиданный ренессанс стихотворчества, который принято называть серебряным веком русской поэзии. Таковы прежде всего А. Майков, Я. Полонский, Л. Мей, П. Бутурлин, В. Соловьев, К. Фофанов.

Как это ни парадоксально, но окончательное преодоление «технического одичания» (выражение В.Я. Брюсова), которое постигло русскую поэзию на исходе XIX в., взяли на себя поэты, пользовавшиеся репутацией декадентов: Н. Минский, И. Анненский, Д. Мережковский, З. Гиппиус. Опираясь отчасти на опыт западных мастеров, отчасти «припоминая» исконно русскую традицию, они в корне изменили отношение к стихотворной форме, переставшей после них быть внешним, случайным и малосущественным элементом поэтического творчества. Наиболее продуктивной их преобразующая деятельность оказалась в области строфики. По достоинству оценили они, в частности, эстетические возможности таких канонических твердых форм, как терцины и сонет.

Цепная строфическая композиция, основанная на рифмовке нечетных стихов с перебросом рифмических цепей через четные из трехстишия в трехстишие и замыканием всего произведения или обособленной его части одинарным стихом (aba bcb cdc ded e), получившая наименование

терцин, воспринималась в европейской поэзии в неразрывной связи с шедевром ее канонизатора Данте Алигьери «Божественной Комедией». У нас в России ее полномочным Вергилием стал Пушкин («В начале жизни школу помню я...», 1830, и вольный перевод двух отрывков из «Ада», 1832). К терцинам обращались также И. Козлов (пер. отрывка из «Чистилища», 1832), П. Катенин (пер. трех песен «Ада»), Ап. Майков («Нимфа Эгерия», 1844, отрывок «Вихрь», 1856, тематически связанный с V песней «Ада»), А. Фет («Встает мой день, как труженик убогой...», 1865), Д. Минаев (неудачный пер. «Божественной Комедии», 1874), П. Вайнберг (пер. III песни «Ада», 1875), А.К. Толстой («Дракон», 1875) и другие русские поэты.

К концу 80-х и особенно в 90-е годы интерес к терцинам в русской поэзии вспыхивает с новой силой. Исключительную роль в их популяризации и осмыслении сыграли старшие символисты. Как бы принимая эстафету от А.К. Толстого и П. Вейнберга, Д.С. Мережковский публикует свою поэму-стилизацию «Уголино», снабдив ее подзаголовком «На мотив Данте»:

В последнем круге ада перед нами
Во мгле поверхность озера блистала
Под ледяными, твердыми слоями.

На эти льды безвредно бы упала,
Как пух, громада каменной вершины,
Не раздробив их вечного кристалла.

И как лягушки, вынырнув из тины,
Среди болот виднеются порою,
Так в озере той сумрачной долины

Бесчисленные грешники толпою
Согнувшиеся, голые сидели
Под ледяной, прозрачною корою...

В том же духе выдержана еще одна «легенда из Данте», представляющая собой импровизацию на тему «Божественной комедии», — «Франческа да Римини». Наконец, терцинами же написано стихотворение «Микельанджело», в котором рассказывается о ночной прогулке по Флоренции — родному городу «величавого выходца из Ада»:

<...>
И мраморные люди, как живые,

Стояли в нишах каменных кругом:
Здесь был Челлини, полный жаждой славы,
Боккачио с приветливым лицом.

Маккиавели, друг царей лукавый,
И нежная Петрарки голова,
И выходец из Ада величавый.

И тот, кого прославила молва,
Не разгадав, — да Винчи, дивной тайной
Исполненный, на древнего волхва

Похожий и во всем необычайный.

Как тут не вспомнить, с одной стороны, «мраморных бесов» из пушкинского стихотворения «В начале жизни школу помню я...» и описание «уголка поэтов» во время путешествия Данте с Вергилием по лимбу — первому кругу Ада, с другой! Мережковский целенаправленно, со знанием дела эксплуатирует шлейф тематических и стилистических ассоциаций, тянущийся за избранной им строфической формой. Они как бы вписываются в содержание его стилизованного произведения.

<...>
Они сияли вечной красотой.
Но больше всех меж древними мужами
Я возлюбил того, кто головой

Поник на грудь, подавленный мечтами...

Далее следует панегирик Микельанджело Буанаротти. Ударная, как всегда, концовка венчает стихотворение:

И вот стоишь, непобедимый роком,
Ты предо мной, склоняя гордый лик,
В отчаяньи спокойном и глубоком,

Как демон безобразен — и велик.

И здесь, в самой последней строке, обнаруживается косвенная отсылка к «изображеньям» сразу двух пушкинских бесов:

Один (Дельфийский идол) лик младой —
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.
(Пушкин. «В начале жизни школу помню я...»)

Не менее поучительно возвращение на новом витке спирали к отошедшему было на периферию сонету, получившему в серебряном веке невиданное ускорение.

Особенно преуспели на первых порах в овладении изысканным искусством сонетной формы Николай Минский и Иннокентий Анненский. К ним следует присоединить их младшего, но рано умершего современника Петра Бутурлина.

Все трое разрабатывали сонет по западным — французским и итальянским — образцам. Показательна в этом отношении жизненная и творческая судьба Петра Бутурлина, родившегося и выросшего в Италии, получившего там отменное образование, но всегда остро ощущавшего свою кровную причастность к древней Отчизне:

Родился я, мой друг, на родине сонета,
А не в отечестве таинственных былин, —
И серебристый звон веселых мандолин
Мне пел про радости, не про печали света.
.....
В моей душе крепка давнишняя любовь,
Как лавры той страны, она не увядает,
Но ... прадедов во мне заговорила кровь.

Все в этом стихотворении пронизано солнечным бризом «приемной родины» поэта, страны, подарившей миру одну из самых пленительных поэтических форм; ритмика его изящна и гармонична, как жизнерадостная ликующая тарантелла; слово склоняется к слову легко и непринужденно, высветляя свой и чужой смысл; «серебристый звон веселых мандолин» заполняет паузы; «лавры» косвенно намекают на ставшее нарицательным имя возлюбленной Петрарки. Но кровь предков позвала в «отечество таинственных былин» и изящный сонет итальянского происхождения «перепрофилировался» в добром согласии с ладом славянской мифологии. Столь же пластично пришлась его форма к жутковатым сюжетам российской истории.

Поистине замечателен в этом отношении триптих «Царевич Алексей Петрович в Неаполе», в котором три сонета выступают в ярко выраженной нарративной функции как повторяющиеся строфы (здесь Бутурлин действует в унисон с Ап. Григорьевым, написавшим в 1856 г. сонетный цикл «Титания» и сонетную поэму «Venezia la belle»):

Графу П.И. Капнисту

1

К окну он подошел в мучительном сомненье:
В руке — письмо от батюшки-царя;
Но взор рассеянный стремился в отдаленье,
Где тихо теплилась вечерняя заря.
Без волн и парусов залив забыл движенье,
Серебряным щитом меж синих скал горя.
И над Везувием в лиловом отраженье,
Как тучка, дым играл отливом янтаря.

И Алексей смотрел на яркий блеск природы,
На этот край чудес, где он узнал впервой,
Что в мире есть краса, что в жизни есть покой,

Спасенье от невзгод и счастие свободы...
Взбешен молчанием, Толстой за ним стоял
И губы до крови, томясь, себе кусал.

2

В невольном, сладком сне забылся Алексей...
И вот его опять терзает речь Толстого:
«Вернись, вернись со мной! Среди чужих людей
Позоришь ты царя, отца тебе родного:

Но кара, верь, тебя с наложницей твоей
Найдет и здесь. Вернись — и с лаской встретит снова
Он сына блудного. Простит тебе ... и ей!
В письме державное на то имеешь слово».

И пред царевичем знакомый призрак встал
Как воплощенный гнев, как мщение живое...
Угрозой тайною пророчило былое:

«Не может он простить! Не для того он звал!
Нещадный точно смерть, и грозный, как стихия,
Он не отец! Он — царь! Он — новая Россия!»

3

Но сердце жгли глаза великого виденья;
Из гордых уст не скорбь родительской мольбы,
Казалося, лилась, — гремели в них веленья,
Как роковой призыв архангельской трубы.

А он, беспомощный, привычный раб судьбы,
В те быстрые, последние мгновенья
Он не сумел хотеть — и до конца борьбы
Бессильно пал, ища минутного забвенья.

«Спаси, о господи! помилуй мя, творец!» —
Взмолился Алексей, страдальчески вздыхая,
Потом проговорил: «Я покорюсь, отец!»
И на письмо царя скатилася, сверкая,
Горючая слеза... Какой улыбкой злой,
Улыбкой палача, торжествовал Толстой!

(1891)

Энтузиазм, с которым Петр Бутурлин пропагандировал в России сонет, его несомненное поэтическое дарование и, не в последнюю очередь, ранняя смерть — все это, конечно, не могло пройти бесследно и не вызвать соответствующего резонанса. Впоследствии Бутурлин неоднократно упоминался среди корифеев русского сонета. В 1898 г. ему посвящает сонет Валерий Брюсов, а в 1919 г. Игорь Северянин, продолжая традицию пушкинского сонета о сонете, отводит ему место в одном ряду с Петраркой и Шекспиром:

Петрарка, и Шекспир, и Бутурлин
(Пусть мне простят, что с гениями рядом
Поставил имя, скромное парадом...)
Сонет воздвигли на престол вершин.

Любопытный эксперимент с «неуместными рифмами» выполнила в одноименном стихотворении Зинаида Гиппиус: «Верили мы в неверное, / Мерили мир любовью, / Падали в смерть без ропота, / Радо-ли сердце Божие?»

В самом конце XIX в. начали свой творческий путь В. Брюсов, В. Иванов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, А. Блок, взявшие на себя почетную миссию кардинальных преобразователей русского стиха, получившего в следующем столетии невиданный расцвет. Они довершили то, что кропотливо созидали их предшественники, выведя отечественную стиховую культуру в число самых совершенных и разработанных национальных версификаций.

Литература

Анализ одного стихотворения. Л., 1985.

А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь / Под ред. В.И. Коровина. М., 1999.

Белый А. Символизм. М., 1910.

Бейли Джемс. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004.

Бухштаб Б.Я. О структуре русского классического стиха // Семиотика: труды по теории знаковых систем, IV. Тарту, 1969. С. 386—408.

Вишневский К.Д. Экспрессивный ореол пятистопного хорея // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. М., 1985.

Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.

Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.

Мысль, вооруженная рифмами...: Поэтическая антология по истории русского стиха. Л., 1983.

Лилли Й. Динамика русского стиха. Л., 1997.

Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.

Кормилов С.И. О русском свободном стихе XIX века // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979.

Кормилов С.И. Русская метризованная проза (Прозостих) конца XVIII — начала XIX века // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX вв. Л., 1971.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

Пейсахович М.А. Строфика Лермонтова // Творчество Лермонтова. М., 1964.

Пейсахович М.А. Строфика Некрасова // Поэзия любви и гнева. Л., 1973.

Поэтический строй русской лирики. М., 1973.

Руднев В.П. История русской метрики XIX — начала XX вв. в свете проблемы «литература и культурология» // Учебный материал по теории литературы. Таллин, 1982.

Руднев В.П. Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. 1.

Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов / Под ред. М.Л. Гаспарова, М.М. Гиршмана, Л.И. Тимофеева. М., 1979.

Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика стилистикарусской литературы. М., 1971.

Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.

Тимофеев Л.И. Слово в стихе. М., 1982.

Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 1—2. М.; Л., 1956, 1961.

Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Л., 1991.

Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М., 1959.

Федотов О.И. О метрическом и ритмическом строе трехсложников с вариацией анакруз (на примере лермонтовской «Русалки») / Формальные методы в лингвистической поэтике: Сб. научных трудов, посвященный 60-летию профессора Санкт-Петербургского государственного университета М.А. Красноперовой. СПб., 2001. С. 114—123.

Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 1. Метрика и ритмика. Кн. 2. Строфика. М., 2002.

Федотов О.И. Похожие на прозу, но все-таки стихи... // Литература, 1998. № 10/март.

Федотов О.И. Рифмы, гладкие, как стекло... // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. Т. 405. Вопросы русской литературы. М., 1970.

Харлап М.Г. О стихе. М., 1966.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972.

Холшевников В.Е. Стиховедение и поэзия. Л., 1991.

Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М., 2000.

Шенгели Г.А. Теория стиха: 2-е изд. М., 1960.

Эткинд Е.Г. Материя стиха: изд. 2-е, исправ. Париж, 1985.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. Л., 1970.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЕ ТРУДЫ

Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1954.

Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.

Добролюбов Н.А. Собр. соч. в 9 т. М.; Л., 1961—1964.

История русской литературы. В 3 т. Т. 3. М., 1964.

История русской литературы. В 4 т. Т. 3—4. Л., 1982.

История русской литературы XIX века (вторая половина). М., 1991.

История русской литературы XIX века. В 3 т. М., 2003.

Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. М., 1983.

Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. М., 2004.

Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. М., 1997.

Лотман Л.М. Русская историко-филологическая наука и художественная литература второй половины XIX века (взаимодействие и развитие). «Русская литература», 1996, № 1.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1993.

Манн Ю.В. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX века). «Известия РАН. Серия литературы и языка», 1982. № 1.

Макеев М. Спор о человеке в русской литературе 60—70-х гг. XIX века. Литературный персонаж как познавательная модель человека. М., 1999.

Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957.

Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. В 2 т. М., 1997.

Писарев Д.И. Сочинения. Т. 1—4. М., 1955—1956.

Поспелов Г.Н. История русской литературы XIX века (1840—1860-е годы). М., 1981.

Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973.

Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т. 1—4. М., 1989—1999 (издание не завершено).

Русские писатели XIX века. Биобиблиографический словарь. В 2 т. М., 1990.

Соколов А.Н. История русской литературы XIX века (1-я половина). М., 1976.

Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. М., 1965.

Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1982.

Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977.

Энгельгардт Н.А. История русской литературы XIX столетия. В 2 т. СПб., 1902—1903.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

1. Баллада Жуковского «Людмила» как первая русская романтическая баллада.

2. Лирический герой поэзии К.Н. Батюшкова.

3. Думы К.Ф. Рылеева. Проблемы декабристского историзма.

4. Структура романтического конфликта в «южных» поэмах А.С. Пушкина.

5. Жанровое своеобразие трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов».

6. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина как «свободный роман».

7. Экспериментально-полемический характер «Повестей Белкина» А.С. Пушкина.

8. Лирика А.С. Пушкина 30-х годов. Философская проблематика. Жанрово-стилевое своеобразие.

9. Тема поэта и поэзии в лирике А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

10. Типология жанра романтической поэмы в русской и западноевропейской литературе («восточные» поэмы Байрона и «южные» поэмы А.С. Пушкина).

11. Типология жанра фантастической повести в русском и западноевропейском романтизме. Сопоставительный анализ повестей «Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана и «Сильфида» В.Ф. Одоевского.

12. Романтическая поэма М.Ю. Лермонтова «Мцыри»; традиции и новаторство.

13. Структура романтического конфликта в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон».

14. Проблематика и жанрово-стилевое своеобразие романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

15. «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» Н.В. Гоголя: проблемы прозаического цикла.

16. Своеобразие петербургского мифа в Петербургских повестях Н.В. Гоголя.

17. Жанрово-стилевое своеобразие и поэтика комического в комедиях Н.В. Гоголя.

18. Религиозно-нравственная проблематика и жанрово-стилевое своеобразие поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души».

19. Философско-антропологическая проблематика и «поэзия мысли» в романе А.И. Герцена «Кто виноват?»

20. «Новые люди» в романах Н.Г. Чернышевского, И.С. Тургенева и «антинигилистических романах 60-х годов. Социально-политический и религиозно-нравственный план образов.

21. Художественное выражение философского, социального и религиозно-нравственного конфликтов в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети».

22. Художественная специфика «поздних» романов И.С. Тургенева «Дым» и «Новь».

23. Поэтика «таинственных повестей» «позднего» И.С. Тургенева.

24. Публицистические и «маргинальные» художественные жанры в творчестве И.С. Тургенева.

25. Проблематика и поэтика романа М.Е. Салтыкова-Щедрина. «Господа Головлевы».

26. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: социально-историческая и религиозно-нравственная проблематика, жанровое своеобразие и композиция.

27. Фольклорные, христианско-мифологические и собственно литературные мотивы в художественной структуре поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

28. Новаторство Некрасова-лирика.

29. Своеобразие драматического конфликта в пьесе А.Н. Островского «Гроза».

30. Художественное своеобразие пьес А.Н. Островского 80-х годов.

31. Проблематика и поэтика цикла «Праведники» Н.С. Лескова.

32. Особенности повествовательной структуры произведений Н.С. Лескова («Очарованный странник», «Несмертельный Голован», «Левша»).

33. Лики национального характера в произведениях Н.С. Лескова («Очарованный странник», «Однодум», «Леди Макбет Мценского уезда», «Железная воля» и др.).

34. Жанровое своеобразие «Войны и мира» Л.Н. Толстого.

35. Художественное воплощение философско-экзистенциальной темы смерти в творчестве Л.Н. Толстого. («Три смерти», «Смерть Ивана Ильича», «Живой труп» и др.).

36. Жанрово-стилевое своеобразие романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

37. «Pro и contra» в идейно-композиционной структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

38. Экзистенциальный план содержания и «чеховская» поэтика в повестях и рассказах А.П. Чехова конца 80—90-х годов.

39. Специфика драматического конфликта комедии А.П. Чехова «Вишневый сад».

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Мотив воспоминания в лирике Пушкина.
2. Литературные реминисценции в романе Лермонтова «Герой нашего времени».
3. Образ Москвы (Петербурга) в творчестве Пушкина и Лермонтова.
4. Знаковость имен персонажей и символические топосы в творчестве Гоголя.
5. Поэтика абсурда в «петербургских повестях» Гоголя.
6. Тема ревизора в творчестве Гоголя, Вельтмана, Квитки-Основьяненко.
7. Жанр идиллии в творчестве Дельвига, Языкова, Вяземского, Гнедича.
8. Своеобразие трагического конфликта в трагедиях «Борис Годунов» А.С. Пушкина и «Дмитрий Самозванец» А.П. Сумарокова.
9. Эволюция жанра элегии. (Сравнительная характеристика «Цветка» Жуковского и «Цветка» Пушкина.)
10. Литературная сатира «арзамасцев».
11. Роль литературных реминисценций в «маленьких трагедиях» Пушкина.
12. Гоголь как возможный прототип некоторых персонажей картины А. Иванова «Явление Христа народу»; к вопросу о религиозно-этическом генезисе замысла «Мертвых душ».
13. Поэтика повести А.К. Толстого «Упырь»: фантастическое, психологическое, травестийное.
14. Типология мечтателя в прозе раннего Достоевского.
15. Типология двойничества в прозе Достоевского.
16. Образ Кириллова в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»: социально-психологические и философские проекции.
17. Богоборчество и его преодоление в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».
18. Трансформация темы маленького человека в творчестве Н.С. Лескова.
19. Художественное единство цикла Н.С. Лескова «Праведники».
20. Художественная природа анекдотизма в поэтике Н.С. Лескова.

21. Исповедальный пафос как составляющая поэтики Н.С. Лескова.

22. Мифопоэтика «Несмертельного Голована» Н.С. Лескова: языческое и христианское.

23. Повествовательная композиция в повестях и рассказах цикла Н.С. Лескова «Праведники».

24. Образ ребенка и концепция детства в творчестве Достоевского, Толстого, Чехова.

25. Оппозиция смысла и бессмыслицы в повестях Чехова «Скучная история» и др.

26. Тема искусства в рассказах Чехова.

27. Ориентиры «настоящей правды» в повестях и рассказах Чехова.

28. Тема будущего в творчестве позднего Чехова.

29. Художественная функция эпиграфов (Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Достоевский).

30. Семантика имени в русской литературе XIX в. (Например: Татьяна, Лиза, Софья, Светлана).

31. Роль художественной детали.

32. Литературная пародия (по выбору).

33. Эволюция жанра элегии.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ ДИПЛОМНЫХ СОЧИНЕНИЙ

1. «Московский текст» в комедии А.С. Грибоедова и в литературе грибоедовской поры.

2. Легендарный образ Крылова в светском анекдоте пушкинской поры.

3. Проблема фольклорных источников литературных сказок Пушкина.

4. Образ автора в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» и в романе «Евгений Онегин».

5. Традиция «барковианы» в поэме Пушкина «Руслан и Людмила».

6. Проблема «каменноостровского цикла» в лирике Пушкина.

7. Традиции жанра «готической» новеллы в повести Пушкина «Пиковая дама».

8. «Станционный смотритель» Пушкина и традиция сентиментальной повести.

9. «Повести Белкина» Пушкина и традиция массовой литературы.

10. Александр Анфимович Орлов как возможный прототип писателя-дилетанта Ивана Петровича Белкина.

11. Библейский текст в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: цитаты, реминисценции, «скрытые» сюжеты.

12. Место народной демонологии в идейной структуре цикла Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки».

13. Поэтика комического в «маленьких комедиях» Н.В. Гоголя.

14. Тип Хлестакова в характерологии комических персонажей Н.В. Гоголя.

15. Поэтика художественного пространства поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души».

16. Тема Новгорода и новгородской вольницы в поэме М.Ю. Лермонтова «Последний сын вольности»: к проблеме «Лермонтов и декабристы».

17. «Русская» рецепция лирического героя Байрона в поэзии Лермонтова.

18. Традиции западноевропейской романтической «драмы рока» в «Маскараде» Лермонтова.

19. Социокультурный генезис концепции судьбы в романе Лермонтова «Герой нашего времени».

20. Лермонтовские мотивы и образы в повести Б. Пильняка «Штосс в жизнь».

21. Природные циклы в «онтологической» поэтике русских романов XIX в. (А.С. Пушкин, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой).

22. Проблема художественного мира поэзии А. К. Толстого.

23. Антропологическая и онтологическая проблематика повестей и рассказов А.И. Герцена 40-х годов.

24. Образы искусств и проблема красоты в романах И.С. Тургенева 50-х годов.

25. Пушкинские реминисценции в повестях Тургенева.

26. Сюжетная ситуация «русский человек на *rendez-vous*» в творчестве Тургенева, Гончарова, Чехова.

27. Тема «дворянских гнезд» в творчестве Л.Н. Толстого и М.Е. Салтыкова-Щедрина.

28. Историческое и мифологическое в конструктивно-содержательном строе «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

29. Концепция детства в творчестве Л.Н. Толстого.

30. Поэтика эпиграфа в творчестве Л.Н. Толстого.

31. Символика вещного мира в произведениях И.А. Гончарова.

32. Образ дома в творчестве А.П. Чехова.

33. Драматургия А.П. Чехова и поэтика эпического театра.

34. Художественная функция сна в романах Н. Г. Чернышевского.

35. Роль музыкальной метафоры в творчестве Гончарова и Тургенева.

36. Пушкинские реминисценции в творчестве И.А. Гончарова.

37. Образ русской зимы и мотив «белого снега» в творчестве Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

38. Игровое сознание и поэтика игры в художественной миромодели романа Ф.М. Достоевского «Игрок».

39. Тип христианского праведника в творчестве Ф.М. Достоевского.

40. «Ницшеанцы до Ницше» в образной системе романов Ф.М. Достоевского (Раскольников, Кириллов, Иван Карамазов).

41. Художественная теодицея Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»).

42. Конструктивно-содержательные функции легенды о Великом инквизиторе в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

43. «Московский миф» в русской литературе XIX в.: поэтологические константы и факультативные составляющие.

44. «Провинциальный текст» в русской прозе 1860—1870-х годов.

45. Художественный топос «город над рекой» в пьесах А.Н. Островского.

46. «Память жанра» идиллии в русской реалистической прозе XIX в.

47. Утопия и антиутопия в русской прозе XIX в.

48. «Маленький человек»: эволюция и «смерть» типа в русской прозе XIX в.

49. Житийные традиции в творчестве Н.С. Лескова.

50. «Итальянские» новеллы в творчестве Д.С. Мережковского рубежа XIX—XX веков. Проблематика и поэтика.

51. Поэзия Н. Минского и проблема возрождения «риторического стиля» в поэзии русского декаданса 1880—1890-х годов.

Учебное издание

Ауэр Александр Петрович,
Вершинина Наталья Леонидовна,
Капитанова Людмила Анатольевна и др.

История русской литературы XIX века

Учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 032900 «Русский язык и литература»

В трех частях

Часть 3 (1870—1890 годы)

Зав. редакцией *Р.В. Новоселова*
Редактор *И.С. Алексеева*
Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*
Художник обложки *М.Б. Патрушева*
Компьютерная верстка *А.И. Попов*
Корректор *Т.Я. Кокорева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.005490.08.04 от 26.08.2004.
Сдано в набор 01.12.04. Подписано в печать 20.04.05.
Формат 60×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 34,00. Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.).
Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru
http://www.vlados.ru

Государственное унитарное предприятие
Полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».
420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.