

Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова
Филологический факультет

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

Учебное пособие для поступающих
в МГУ им. М.В. Ломоносова

В двух томах

Том I

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

*Издание второе,
дополненное и переработанное*




АСПЕНТ ПРЕСС

**Москва
2000**

Составители и научные редакторы:

доктор филологических наук, профессор *Б.С. Бугров*,
доктор филологических наук, профессор *М.М. Голубков*

Авторы статей:

*В. В. Агеносов, А. П. Герасименко, М. М. Голубков, В. А. Зайцев,
С. И. Кормилов, А. Л. Крупчанов, М. В. Михайлова,
Е. Б. Скороспелова, Н. М. Солнцева*

Русская литература XIX—XX веков: В 2 т.
Р 89 Т. 1: Русская литература XIX века. Учебное по-
собие для поступающих в МГУ им. М.В. Ломоносова/Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров,
М.М. Голубков. 2-е изд., доп. и перераб. —
М.: Аспект Пресс, 2000.— 428 с.
ISBN 5—7567—0246—6.

Пособие по русской литературе для поступающих на все факультеты МГУ им. М.В. Ломоносова подготовлено на филологическом факультете МГУ в соответствии с обновленной программой, действующей с 1998 г.

Для абитуриентов вузов, а также для учащихся старших классов и учителей школ, лицеев и гимназий.

1062275

2501220831

ББК 83.3 (2 Рос—Рус)я729

ISBN 5—7567—0246—6 (т. 1)
ISBN 5—7567—0242—3

© «Аспект Пресс», 2000

К читателям

Двухтомник, который вы держите в руках, ориентирован на школьную программу по русской литературе XIX–XX вв. и подготовлен в соответствии с обновленной (и введенной в действие в 1998 г.) программой для поступающих на все факультеты Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. По сравнению с предыдущими пособиями по литературе, изданными в МГУ в 1996–1997 гг., эта книга не только учитывает изменения, внесенные в программу, но и охватывает программный литературный материал в полном объеме. Для удобства абитуриентов текст обновленной программы публикуется здесь же.

Издание включает в себя два тома, посвященные соответственно русской литературе XIX и XX вв. Каждый том представляет собой собрание монографических глав о писателях, чьи произведения, изучаемые абитуриентами текстуально, включены в программу для поступающих. Все главы построены по одному и тому же композиционному принципу: сначала дается общая характеристика творческого пути писателя, затем анализируются тексты художественных произведений, названных в программе. В конце и отчасти по ходу изложения предлагаются подборка вопросов на повторение и краткий список рекомендуемой для самостоятельной работы исследовательской и методической литературы. Второй том завершается словарем теоретико-литературных понятий, обязательное знание которых также предусмотрено программой.

Не ищите в книгах готовых рецептов, по которым можно без труда написать сочинение, сдать устный экзамен или решить тестовое задание. Это не сборник «золотых» школьных экзаменационных сочинений, не серия шпаргалок для нерадивых абитуриентов и не «заготовки» исчерпывающих ответов на все возможные вопросы по творчеству каждого из характеризуемых писателей. Задача данного пособия — систематизировать уже полученные учащимися знания, выделить основные направления, по которым абитуриенты должны осваивать сложный литературный материал. Экзамен по литературе — особого рода, он выявляет прежде всего интеллектуальную подготовку абитуриента, его культурный уровень, способность воспринимать текст, анализировать, ассоциативно мыслить. Предлагаемое пособие как раз и призвано стимулировать самостоятельную творческую мысль абитуриента, без опоры на которую нельзя успешно сдать экзамены.

Двухтомник окажет существенную помощь поступающим в МГУ лишь при условии знания художественных текстов, основанном на их вниматель-

ном и вдумчивом прочтении. Хотим предостеречь от присущего многим абитуриентам восприятия текстов на бытовом, а то и вовсе на развлекательном уровне, когда внимание сосредоточивается только на перипетиях внешнего действия, на острых, динамичных поворотах сюжета. Воспользуйтесь дельной рекомендацией грибоедовского Фамусова и читайте тексты «с чувством, с толком, с расстановкой» — без сокращений, без беглого «проглатывания» страниц, которые вам могут показаться необязательными. Только после этого вы сумеете изучить пособие осмысленно и с пользой, как бы «накладывая» имеющийся в нем конкретный анализ литературных произведений на знание текстов.

Авторы двухтомника — видные ученые-литературоведы, профессора и преподаватели МГУ. Их позиции, взгляды, творческие пристрастия различны, что, естественно, отразилось и в принципах осмысления литературного материала. Редакторы-составители не хотели ориентироваться на усредненный и унифицированный по стилю сборник статей, полагая, что сохранение творческой индивидуальности пишущего имеет больший смысл, нежели голое единообразие. Перед вами скорее нечто вроде коллективной монографии, где под общей обложкой собраны работы людей, неодинаково воспринимающих литературу, подчас внутренне полемичных по отношению друг к другу. Предлагаемые концепции творчества того или иного писателя — отнюдь не единственные и не должны регламентировать самостоятельные поиски абитуриентов.

Работая над пособием, авторский коллектив стремился к проблемно-концептуальному анализу, к постижению творческой индивидуальности писателя, присущей ему образности, композиционного, жанрово-стилевого своеобразия. Вместе с тем анализ художественных текстов строился с учетом общих закономерностей литературного процесса, основных тенденций его развития. В ряде случаев обращалось внимание на литературные параллели, на возможности сопоставительного анализа тех или иных художественных явлений.

В целом, как нам представляется, настоящее учебное пособие поможет абитуриентам подняться до того уровня, на котором оцениваются их знания по русской литературе в Московском университете, а также будет полезно учащимся старших классов школ, лицеев, гимназий. Надеемся, что оно поможет и их учителям.

*Б.С. Бугров
М.М. Голубков*

ОБОЗНАЧЕНИЯ

► — примечание

►? — задание

►! — совет

Программа по литературе для поступающих в МГУ им. М.В. Ломоносова начиная с 1998 года¹

На экзамене по литературе поступающий должен показать:

- знание текстов указанных ниже произведений русской литературы XIX—XX вв.;
- понимание художественного, нравственно-философского и общественного значения литературных произведений;
- знание творческого пути писателей, произведения которых входят в программу;
- понимание основных закономерностей историко-литературного процесса.

По теории литературы от поступающего требуется владение следующими понятиями и терминами:

- художественный образ;
- трагическое, героическое, комическое;
- содержание и форма литературного произведения;
- тема, проблема, авторская позиция;
- сатира, юмор, ирония;
- персонаж, характер, лирический герой; повествователь, образ автора;
- конфликт и сюжет, композиция, система персонажей;
- художественная деталь; портрет, пейзаж, интерьер;
- сравнение и антитеза, гипербола и гротеск, символ и аллегория;
- художественная речь; диалог и монолог; метафора, эпитет;
- проза и стихи; основные стихотворные размеры, рифма, строфа;
- роды литературных произведений — эпос, драма, лирика — и основные их жанры;
- романтизм, реализм, модернизм.

¹ Справочник для поступающих в Московский университет в 1998 г. — М.: Изд. Моск. ун-та, 1998. — С. 204—206.

Литературные произведения

* В. А. Жуковский¹. Вечер. Невыразимое. Море. Светлана.

*И. А. Крылов. 5—6 басен (по выбору экзаменующегося).

А. С. Грибоедов. Горе от ума.

А. С. Пушкин. Вольность. К Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы...»). Деревня. «Погасло дневное светило...». Узник. К морю. «Я помню чудное мгновенье...». 19 октября (1825 г.). Пророк. «Во глубине сибирских руд...». Поэт. Анчар. «На холмах Грузии...». Зимнее утро. «Я вас любил...». «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Поэту («Поэт, не дорожи любовью народной...»). Элегия («Безумных лет угасшее веселье...»). Осень. «Вновь я посетил...». «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Евгений Онегин. Медный всадник. Капитанская дочка.

М. Ю. Лермонтов. Ангел. Парус. Смерть поэта. Бородино. Молитва («Я, Мать Божия, ныне с молитвою...»). «Когда волнуется желтеющая нива...». Поэт («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»). Дума. «Как часто, пестрою толпою окружен...». И скучно и грустно. «Есть речи — значенье...». Завещание («Наедине с тобою, брат...»). Родина. Утес. Сон («В полдневный жар в долине Дагестана...»). «Выхожу один я на дорогу...». Пророк. «Нет, не тебя так пылко я люблю...». Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова. Мцыри. Герой нашего времени.

Н. В. Гоголь. Ревизор. Мертвые души.

А. Н. Островский. Гроза. Лес.

И. А. Гончаров. Обломов.

И. С. Тургенев. Отцы и дети.

¹ Произведения авторов, отмеченных в программе знаком * (В.А. Жуковского, И.А. Крылова, Н.С. Лескова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, Н.А. Заболоцкого, Ю.В. Трифонова), обязательны только для абитуриентов, поступающих на филологический факультет, факультеты журналистики и иностранных языков, историческое и филологическое отделения Института стран Азии и Африки.

***Н. С. Лесков.** Левша.

Н. А. Некрасов. Тройка. «Вчерашний день, часу в шестом...». Забытая деревня. Размышления у парадного подъезда. Железная дорога. Элегия («Пускай нам говорит изменчивая мода...»). Кому на Руси жить хорошо.

***Ф. И. Тютчев.** Цицерон. Весенние воды. Silentium! «О чем ты воешь, ветр ночной?». «Тени сизые смешались...». Два голоса. «Я очи знал — о, эти очи!..». «О, как убийственно мы любим...». Последняя любовь. К. Б. («Я встретил вас — и все былое...»).

***А. А. Фет.** «Кот поет, глаза прищуря...». «На заре ты ее не буди...». «Шепот, робкое дыханье...». «Сияла ночь. Луной был полон сад...». «Одним толчком согнать ладью живую...».

М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки: Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил. Дикий помещик. Медведь на воеводстве. Премудрый пискарь.

Л. Н. Толстой. Война и мир.

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание.

А. П. Чехов. Смерть чиновника. Хамелеон. Студент. Человек в футляре. Душечка. Ионыч. Вишневый сад.

М. Горький. Старуха Изергиль. Бывшие люди. На дне. Ледоход.

И. А. Бунин. Господин из Сан-Франциско. Солнечный удар. Чистый понедельник.

А. А. Блок. «Мы встречались с тобой на закате...». «Девушка пела в церковном хоре...». Незнакомка. «О, весна без конца и без краю...». Россия. «Я пригвожден к трактирной стойке...». «О доблестях, о подвигах, о славе...». В ресторане. Художник. «О, я хочу безумно жить...». «Земное сердце стынет вновь...». Цикл «На поле Куликовом». Цикл «Кармен». Двенадцать.

С. А. Есенин. «Запели тесаные дроги...». «Я последний поэт деревни...». «Не жалею, не зову, не плачу...». Русь советская. Письмо матери. «Отговорила роща золотая...». Письмо к женщине. «Шаганэ ты моя, Шаганэ!...». «Спит ковыль. Равнина дорогая...». «Цветы мне говорят — прощай...». Собаке Качалова. «Неуютная жидкая лунность...». Анна Снегина.

В. В. Маяковский. Послушайте! Хорошее отношение к лошадям. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче. О дряни. Прозаседавшиеся. Разговор с фининспектором о поэзии. Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви. Письмо Татьяне Яковлевой. Люблю. Во весь голос. Клоп. Баня.

***А. А. Ахматова.** «Смуглый отрок бродил по аллеям...». «Сжала руки под темной вуалью...». Вечером. «Мне голос был. Он звал утешно...». «Не с теми я, кто бросил землю...». «Небывалая осень построила купол высокий...». Творчество. Мужество. Приморский сонет. Родная земля. Реквием.

***Б. Л. Пастернак.** «Февраль. Достать чернил и плакать!». «Ты в ветре, веткой пробуящем...». Гамлет. Зимняя ночь («Мело, мело по всей земле...»). Рассвет. Август. «Во всем мне хочется дойти...». «Быть знаменитым некрасиво...». Когда разгуляется. Ночь. Единственные дни.

А. Н. Толстой. Петр Первый.

М. А. Булгаков. Собачье сердце. Дни Турбиных. Мастер и Маргарита.

М. А. Шолохов. Тихий Дон. Судьба человека.

А. Т. Твардовский. Василий Теркин.

***Н. А. Заболоцкий.** «Я не ищу гармонии в природе...». Завешание. Портрет. Некрасивая девочка. «Где-то в поле возле Магадана...». Последняя любовь («Задрожала машина и стала...»). Сентябрь. Вечер на Оке. Не позволяй душе лениться.

А. И. Солженицын. Один день Ивана Денисовича. Матренин двор.

В. П. Астафьев. Пастух и пастушка.

***Ю. В. Трифонов.** Старик.

В. Г. Распутин. Прощание с Матёрой.

В. М. Шукшин. Срезал. Чудик. Миль пардон, мадам.

В. А. ЖУКОВСКИЙ (1783–1852)

Творческий путь

Василий Андреевич Жуковский родился в семье тульского помещика Афанасия Ивановича Бунина и турчанки Сальхи, захваченной в плен при штурме русскими войсками Бендер. Мальчик был усыновлен Андреем Григорьевичем Жуковским, жившим в доме Бунина. Для получения дворянства, согласно тогдашним обычаям, необходимо было зачислить Жуковского на военную службу. Он воспитывался в семье Буниных, там получил начальное образование, которое было продолжено сначала в частном пансионе, затем в народном училище, а позднее в доме его крестной матери В.А. Юшковой. Именно здесь он приобщился к литературному творчеству. В 1797 г. он поступил в Благородный пансион при Московском университете, где обрел душевно близких ему друзей, влюбленных, как и он, в европейскую изящную словесность. В пансионе Жуковский встретился с опытными воспитателями и учителями (А.А. Прокоповичем-Антонским, И.П. Тургеневым), которые увлекались проблемами нравственного самоусовершенствования личности и гражданских добродетелей деятельного филантропа. Здесь же окончательно утвердились художественные вкусы Жуковского, сформировавшиеся на основе эстетики сентиментализма и предромантизма.

По окончании пансиона Жуковский становится активным членом Дружеского литературного общества, сыгравшего важную роль в утверждении романтических идей и представлений в русской литературе начала века. Участники этого общества записали в уставе в качестве своей основной задачи служить добродетели и истине. Высокая степень идеализации личности присуща атмосфере и университетского пансиона, и Дружеского литературного общества. Члены общества поставили перед собой задачу знакомить русское общество с новинками западноевропейской литературы.

Ранние стихи Жуковского, написанные по заданию «на случай» в пансионе, внешне подражательны, исполнены моралистического пафоса. Первое печатное лирическое стихотворение — «Майское утро» (1797) — подражание И.И. Дмитриеву, которого Жуковский считал своим наставником в поэзии. «Майское утро» — традиционная одическая похвала, где сквозь привычные риторические формулы ощущается присутствие романтической меланхолии, столь характерной для зрелого поэта.

Однако подлинным началом литературной деятельности Жуковского стал перевод в 1801 г. элегии английского поэта Т. Грея «Сельское кладбище». Элегия принесла Жуковскому успех у читателей и широкую известность. Карамзин дал высокую оценку языку и слогу перевода молодого поэта. В центре элегии — мотив благородства и высоких нравственных достоинств поселян в противовес суетному тщеславию богатых и знатных вельмож, она начинается с описания наступающего вечера, затем воссоздается картина сельского кладбища. На нем поэт предается меланхолическим размышлениям, взирая на могилы жителей села, с которыми он сравнивает жизнь заносчивых и знатных богачей, украшающих свои могилы импозантными памятниками, отражающими их суетность и тщеславие. Автор приходит к выводу о внесловной ценности человеческой личности, о том, что духовная полнота человека никак не зависит от его сословной принадлежности. Мысли о смерти всех живущих на земле не колеблют сентиментально-романтической убежденности Жуковского, как и английского поэта Грея, в абсолютной оправданности бытия: лирический персонаж «Сельского кладбища» — «бедный певец» — живет «надеждою, что жив его спаситель — Бог».

Участие Жуковского в журнале «Вестник Европы», основанном Карамзиным, способствовало утверждению романтической эстетики в русской литературе. Годы пребывания поэта в Москве (1808—1810) отличаются творческой активностью и в области литературной критики.

Расцвету лирического творчества сопутствовали глубокие личные переживания Жуковского, вызванные любовью к Маше Протасовой. Отказ ее матери дать согласие на брак с поэтом вызвал в его душе чувство глубокого разочарования в жизни и придал его лирическим произведениям драматическую окраску. Неудачное замужество Маши, последовавшая затем ее ранняя смерть наложили печать трагизма на всю жизненную судьбу поэта.

В августе 1812 г. Жуковский вступил в Московское народное ополчение. Отечественная война 1812 г. нашла в его поэзии яркий отклик — «Певец во стане русских воинов». Наполеоновская тема, имевшая своим истоком указанные события, впоследствии также обрела глубокое отображение — «Ночной смотр» (1836), «Четыре сына Франции» (1849).

В мае 1817 г. Жуковский переселяется в Петербург, где активно участвует в литературной и общественной жизни столицы (достаточно вспомнить его деятельность в обществе «Арзамас»). Приобретая известность в светских кругах Петербурга, поэт получает приглашение стать чтецом при императрице Марии Федоровне. И позднее он продолжает службу при дворе: учит русскому языку великую княгиню Александру Федоровну, затем становится наставником наследника престола Александра Николаевича (будущего Александра II).

В исполнении своих обязанностей при императорском дворе он усматривал гражданский долг — воспитать мудрого и образованного монарха, способного благоприятствовать расцвету державы.

Жуковский в эти годы — один из ведущих литераторов России, друг Пушкина. Он принял деятельное участие в смягчении участи декабристов, помогал их женам, благодаря его усилиям был освобожден от крепостной зависимости украинский поэт Т.Г. Шевченко.

После трагической гибели Пушкина, неизбежность которой он всячески старался предотвратить, Жуковский оказался в разладе со своим придворным окружением. Он уходит в почетную отставку в 1841 г., переезжает жить в Германию, где женится на дочери своего друга художника Е. Рейтерна, Елизавете.

В 1852 г. Жуковский умер в Баден-Бадене, похоронен в Петербурге.

Элегии Жуковского

Излюбленные жанры произведений Жуковского — элегия и баллада. Оригинальное творческое дарование поэта раскрылось в элегии **«Вечер»**, опубликованной в журнале «Вестник Европы». В ней глубоко и полно отразился внутренний мир личности поэта, его психологический облик, своеобразие переживания чувств радости и утраты. Элегия знаменовала становление романтического биографизма как особого способа воссоздания лирического «я» автора или воображаемого персонажа. Весь окружающий мир воспринимается поэтом-романтиком в сфере личного опыта, в индивидуальной форме передачи особых душевных состояний.

«Вечер» — элегия нового типа творчества, в ней облик автора определяется в сфере эмоциональных переживаний лирического героя. Поэт-певец осознает себя другом сел и противником городской формы цивилизации, он горько сожалеет о распавшемся дружеском круге, о смерти одного из самых близких друзей. Он опасается, что «почестей исканье» и «суетная честь приятным в свете слыть» могут заглушить воспоминание о дружбе и любви. К концу стихотворения он предсказывает особую судьбу поэту, в которой содержится намек на его избранническую роль романтика:

Мне Рок судил: брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы Природы,
Дышать под сумраком дубравной тишиной
И, взор склонив на пенны воды,
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.
О песни, чистый плод невинности сердечной!

Жуковский воспевает мирную жизнь, лишенную внешних конфликтов. *В созданном им пейзаже как бы присутствует воспринимающий его красоту персонаж, предельно чутко и тонко откликающийся на самые разнообразные проявления природного ландшафта. Именно этот*

природный мир, вызывающий в лирическом «я» прихотливые и изменчивые переживания и настроения, составляет собственно содержание элегии. «Вечер» — по сравнению с сентименталистской элегией — являет собой новый и по методу, и по приемам психологического рисунка тип романтического текста: сменяющие друг друга воспоминания, мысли, настроения и чувства призваны выразить *неповторимый* в своем внутреннем содержании новый душевный опыт, особенно достоверный в размышлениях о скоротечности юности, о потерях на жизненном пути человека. В отличие от поэтов XVIII в. в задачу Жуковского входит прежде всего передача реакций лирического «я» в их особо утонченной, индивидуально своеобразной форме:

Как спит с прохладой растений фимиам!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

Движение природы в смене явлений раннего вечера поздними сумерками призвано обосновать смену настроений поэта. Переживание поэтом-созерцателем прекрасной природы вызывает меланхолические воспоминания о дружбе, о счастье «юных дней», об умерших друзьях, о своем призвании и о личной судьбе в целом. Не изображение летней ночи определяет задачу поэта, а попытка подвести итог своих скорбных размышлений, связанных с ощущением близящейся смерти. Текст элегии поэтому лишен бытовой конкретности: реальные образы действительного мира Жуковский заменяет условными: соловей — мифологическая «Филомела», пахарь — «оратай», дом — «башня», общение друзей — «Вахов пир». Романтизм, как и сентиментализм и классицизм, оперирует условными образами и понятиями. В этом заключалась преемственность эстетического опыта людей XVIII и XIX вв.

В этой элегии Жуковский достигает особой выразительности за счет прямого описания чувств и стремлений лирического «я» как одухотворенных существ, которые могут действовать и вступать во взаимоотношения друг с другом, а также через отождествление жизни человека и природы.

Элегия «Вечер» принадлежит к типу элегий-медитаций, то есть вдумчивых, размеренно неторопливых размышлений, когда лирические темы и мотивы постепенно превращаются в плавно льющийся поток, охватывающий нюансы и оттенки изображаемого и выражаемого. И это не случайно, так как в «Вечере» авторская субъективность требует для своего обнаружения особой свободы и интенсивности, утверждая новый подход к миру лирических переживаний. Можно говорить о рождении в этом произведении романтических принципов новой поэзии XIX — начала XX в.

Жуковский выступает в этом произведении как создатель романтического пейзажа, которому свойствен сумрачный колорит угасаю-

шего дня, закатного часа. Наполненность природы «эфирными явлениями»: дуновениями, веяниями, дыханием воздушной струи — становится отныне пейзажной темой русской поэзии. Идеальное бытие природы вне вещественной конкретики — одно из открытий Жуковского-романтика, предвещающее поэтику А. Блока.

Баллады Жуковского

Жуковский утвердил жанр баллады в русской поэзии. Он познакомил читателей с самыми выдающимися образцами этого жанра в европейской литературе: «Кубок», «Рыцарь Тогенбург», «Ивиковы журавли», «Кассандра» Шиллера, «Лесной царь» Гёте, «Замок Смальгольм» В. Скотта, «Суд божий над епископом» Саути, «Роланд оруженосец» Уланда и др. Одновременно он создал в «Людмиле», «Светлане» национальную форму баллады. В ходе полемики о сущности нового жанра, в которой участвовали Гнедич и Грибоедов, имя Жуковского стояло в центре литературных споров.

Образ Жуковского-«балладника» известен нам по портрету О. Кипренского, где он изображен на фоне таинственного пейзажа, столь частого в его балладах: башни, замки, рвы, холмы, туманная даль, а в центре находится задумчивый мечтатель, устремляющий свой взор ввысь.

В основе эстетики баллады лежит представление об ужасном событии в судьбе человека, оно реализуется у романтиков в образах привидений, мертвецов, которые оживают в гробах; мертвых женихов, скачущих ночью на коне за невестой; сатаны, являющегося за душой грешника; злодеев, продавших душу ребенка дьяволу. Действие происходит в особой полужантастической обстановке: кладбище, разверстые могилы, каркающие вороны, багровая луна, освещающая пляшущих духов или скелеты, ночной лес, горящие деревья.

Поэтика фантастического и ужасного, атмосфера тайны, нарочито запутанные вопросы романтической этики (справедливость, возмездие, самопожертвование, верность долгу, любовь и бескорыстие) — основные слагаемые нового художественного мира, открывшегося русскому читателю в балладах Жуковского.

Жизнь как постоянное противостояние судьбе, как поединок человека и обстоятельств, которые одерживают верх над ним, трагическая обреченность человека, наличие неподвластной человеку силы рока — такова этико-философская проблематика баллад.

Основа балладного сюжета заключена в преодолении человеком преграды между посюсторонним и потусторонним миром.

В балладе «Светлана» (опубликована в журнале «Вестник Европы» в 1813 г.) Жуковский предпринял попытку создать самостоятельное произведение, опирающееся в своем сюжете на национальные обычаи народа — в отличие от баллады «Людмила», являвшейся вольным переводом баллады немецкого поэта Бюргера «Ленора». В «Светлане»

поэт использовал древнее поверье о гаданиях крестьянских девушек в ночь перед Крещением. В начале XIX в. гадания утратили свою первоначальную магическую основу, став излюбленной девичьей игрой. Единственным путем к перемене жизни девушки в прошлом было ее замужество, поэтому и вопрос, кто будет ее «суженым», был очень важным. Жуковский обращается только к некоторым из древних девичьих гаданий, поскольку ему важна не этнографическая полнота древнейших форм обрядности, а новые средства для создания национального колорита в стихотворении. В сюжете «Светланы» девушки бросают за ворота башмачок, и чей из них будет поднят первым случайным прохожим, та и выйдет первой замуж. Жуковский посвятил эту балладу своей племяннице Александре Андреевне Воейковой, урожденной Протасовой, поднеся ее в качестве свадебного подарка.

Жуковский погружается в сферу народных легенд и суеверий в том виде, в каком они представляли в сознании людей начала XIX в. Формой обращения поэтов-профессионалов к образам и сюжетам, почерпнутым из фольклора, также становится и баллада.

«Светлана» — оригинальная баллада, косвенно связанная с серией европейских и русских подражаний «Леноре» Бюргера, поскольку сюжеты имеют сходную фабульную основу. Светлана тоже грустит из-за длительной разлуки с женихом, а в полночь гадает о судьбе своего возлюбленного, хочет узнать, как скоро он вернется к ней. В состоянии полудремы ей кажется, что к ней приезжает жених и увозит с собой. Затем они едут по заснеженной степи, а когда проезжают мимо церкви, то героиня замечает, что там идет отпевание. Наконец жених привозит ее в уединенную хижину, при входе в которую она видит гроб, из которого подымается ее жених-мертвец. Неожиданно появившийся «белый голубочек» защищает Светлану от мертвеца. А затем все ужасы исчезают и как бы отменяются в своей действительности неожиданным пробуждением героини: она заснула во время гадания, все страхи оказались сном, а в яви жених является к ней живым и невредимым, и счастье встречи любящих становится сюжетной концовкой баллады.

Структура данной баллады отражает двойственность художественного метода этого жанра: вначале «Светлана» исполнена романтического пафоса тайны и чуда, и поэт тонко передает восторженное и одновременно робкое состояние чувств молодой души, влекомой сладким страхом к неожиданным ночным событиям:

Робость в ней волнует грудь,
Страшно ей назад взглянуть,
Страх туманит очи...
С треском пыхнул огонек,
Крикнул жалобно сверчок,
Вестник полуночи.

В кульминационный момент автор нарушает изначально заданный национальный колорит, воссоздавая типично сентименталистс-

кую ситуацию: «белоснежный голубок», преисполненный исключительной чувствительности по отношению к девушке, смело спасает ее от страшного скрежещущего зубами мертвеца. Стоит голубку обнять ее крылами, как она просыпается и возвращается к исходной реальности. Подобная концовка чрезвычайно идеализирует ситуацию, так как получается, что наяву всем сопутствует счастье, а несчастья возможны лишь во сне. Эта идеализация подкрепляется дидактическим итогом:

Лучший друг нам в жизни сей
Вера в Провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон:
Счастье — пробужденье.

В противоположность Людмиле, героине одноименной ранее написанной баллады, которая «жизнь кляла» и «Творца на суд звала», Светлана молит ангела-утешителя утолить ее печаль, и ее просьбы моментально услышаны. Противоречат исходной балладной традиции отказ от фантастики, одновременно шутливая и счастливая концовка, введение реальных мотивировок. Поэт снял с происшествия мрачный оттенок — случайный сон временно омрачил героиню, — и трагичность (потенциальная!) осталась нереализованной. В балладе «Людмила» Жуковский проводит идею смирения более последовательно. В ней нет сказочной успокоенности и внешней фантастики богатырских поэм. Оба героя становятся игрушками в руках таинственных и беспощадных сил: невеста ждет возвращения с войны жениха, однако после возвращения войска обнаруживает, что его нет, и она в отчаянии ропщет на судьбу. Тогда ночью перед ней появляется призрак жениха и увозит ее с собой и могилу. Любые нравственные нормы, известные человеку, в мире подлинно романтической баллады утрачивают свою действенность перед ликом неведомого и непознаваемого. В балладе «Людмила» нет обещания торжества справедливости, как это было свойственно фольклору и просветительской литературе XVIII в. Протест Людмилы вызывает усугубление кары, человек становится рабом судьбы, которой он должен смиренно подчиниться. О том, что человек бессилен в мире небытия, говорит концовка:

Вдруг усопшие толпою
Потянулись из могил;
Тихий, страшный хор завыл:
«Смертный ропот безрассуден;
Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец;
Час твой бил, настал конец.

Однако романтичность баллады «Людмила» реализуется не в этом моралистическом постулате о «безрассудности ропота смертных», а в ходе фантастического сюжета: неожиданный приезд жениха, верени-

ца видений, сопровождающих их в пути, таинственные огни, вспыхивающие в поле, бой часов в полночь. Расширение границ обыденного, тяга к неизведанному — вот главные составляющие романтического взгляда на мир, осуществленные в этой балладе, само же нарушение кем-либо человеческих и божеских законов не содержит в себе ничего романтического, как и появление потустороннего гостя и проявление знаков, которые подает провидение.

Баллады Жуковского открыли романтическое течение в русской литературе, создали оригинальную жанровую традицию: фантастически напряженный ход событий, драматизированный сюжет, моралистический итог, откровенная условность авторской позиции. После Жуковского в русской поэзии легендарность историко-героического сюжета стала необходимым условием балладного жанра.

Романтизм в творчестве Жуковского

Во второй половине 1810-х — начале 1820-х гг. в творчестве Жуковского усиливаются романтические тенденции. Наиболее определенно новые стороны романтической концепции поэта отразились в стихотворении **«Невыразимое»** (1819, напечатано в 1827 г.).

«Невыразимое» — своеобразный манифест эстетических и философских представлений Жуковского-романтика. В нем намечаются как объяснение его взгляда на природу романтического вдохновения, так и философия искусства слова: только поэзия на мгновение запечатлевает идеальную красоту запредельного, а поскольку в ней заключена изначальная тайна, то слово никогда не в состоянии найти адекватное выражение красоте. Поэт в неизбывной тоске стремится за ускользающей от его взора красотой. Поэтическое познание, согласно романтической трактовке Жуковского, совершается путем открытия «бесконечного» в «конечном», путем обнаружения небесно-прекрасного в любом чувственно-осязаемом предмете, будь то вещь, человек, растение, животное или пейзаж. Природа изначально одушевлена «присутствием Создателя в создании». Задаваясь вопросом: подвластно ли выражению земным языком «невыразимое» («святые таинства», которые «лишь сердце знает»), поэт стремится слиться с природой, уподобиться ей, чтобы претворить в душе своей «природы дивные создания», но вынужден признать свое бессилие:

Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать —
И обессиленно безмолвствует искусство...

Прекрасное на миг появляется перед взором художника, чтобы осветить его душу божественным светом и «подтвердить» существование иного, безусловно прекрасного мира; прекрасное не имеет словесных заменителей, оно может быть прочувствовано лишь в форме

мимолетного видения. Подлинным свидетелем восторга перед минутным явлением прекрасного остается язык молчания:

Какой для них язык? Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

В этом стихотворении Жуковский ставит и вопрос о предмете поэзии — и им является не изображение видимых, зримых предметов, а выражение неуловимых душевных движений. Логика обыденности не в состоянии раскрыть тайну и поэзии и природы, внутренняя сущность прекрасного раскрывается в мимолетном поэтическом ощущении и в молчаливом созерцании природы.

Еще одним из важнейших романтических манифестов Жуковского является стихотворение 1822 г. «Море».

Поначалу элегия кажется лишь пейзажной зарисовкой. Поэт с берега очарованно взирает на южное летнее море. Но пейзаж оказывается странным, в нем нет конкретности: безмолвное море и светлое небо соседствуют с темными тучами и беспокойными волнами, в чреде которых попеременно возникает то утренний, то вечерний свет. Источником очарования лирического «я» становятся изменения в «поведении» природных стихий. Обладая исключительной отзывчивостью на эти изменения, поэт в своих ощущениях становится как бы зеркальным отражением природы. «Я» и природа существуют в процессе этих изменений как одно целое.

За пейзажным полотном явственно скрывается иносказание. Море близко душе поэта так, как могут быть близки друг другу равноправные и равновеликие стихии: морская бездна и бездна лирического «я». Аналогично тому, как море отражает в своих волнах лазурь неба и блещет светом его звезд, как оно тянется к небу из «земной неволи», человек не может существовать без того, что выше его и что дает ему право на жизнь. «Смятенная любовь» и «тревожная дума», таящиеся в глубине моря, обращены к «далекому светлому небу» и вне этой устремленности лишены сколько-нибудь возвышенного начала. Жизнь моря предстает у Жуковского в свете ирреальной устремленности «мировой души» ко всеобщему единству и целостности, которую не удастся восстановить. Море «чисто» чистотою неба, лазурно его «светозарной лазурью». Когда небо «ласкают» золотые облака, оно «радостно блещет» звездами неба, когда же налетает буря, то «бьется» и «воет», потому что «темные тучи» хотят отнять у него «ясное небо».

Для Жуковского, в отличие от Пушкина и Байрона, море не является символом свободы, а олицетворяет неволю, плен, печаль и тоску.

Для понимания своеобразия романтизма Жуковского целесообразно сопоставить «Море» Жуковского и «К морю» Пушкина. Первый внешне остается в рамках «пейзажной» лирики, Пушкин же выходит за ее пределы и отдается гражданским и общеполитическим размыш-

лениям. Общность исходной ситуации — лирический субъект созерцает морскую стихию и олицетворяет ее, обращаясь к ней как к одухотворенному существу, — снимается различным осмыслением сущности стихии: «пушкинское» море — принципиально «свободная стихия», блещущая «гордой» и «торжественной» красотой. Пушкин проводит отчетливую параллель между «морем» и «умчавшимся» гением Байрона, равновеликими в своей непокорной стихийности. Подобное сопоставление открывает возможную перспективу дальнейшего поведения лирического субъекта стихотворения: море как свободная стихия может стать путеводной нитью для того, чтобы «навсегда оставить... скучный неподвижный берег» и восторженно совершить «поэтический побег» «по хребтам» морских волн. При единстве поэтической тематики проблематика двух романтиков оказывается различной — Жуковский лелеет «таинственную сладость жизни», а Пушкин протестует против гражданской неволи в свете романтически понимаемой стихии свободы. Пушкинское понимание моря носит более конкретный характер, поскольку не отождествляется с лирическим героем, а служит ему лишь путеводным началом. У Жуковского море — безмолвная бездна, у Пушкина — стихия, взывающая к действенному обнаружению душевных волнений, красота у Жуковского «встревожена», у Пушкина пребывает в торжественном покое.

Жуковский открыл новое понимание принципа поэтической субъективности. Выражение процессуального характера душевной жизни поэтического «я» составляет лирический феномен Жуковского. Жуковскому обязана русская лирика открытием утонченного анализа сознания человека в его эмоциональной изменчивости, в прихотливой динамике. Напряженный драматизм балладного жанра, самоуглубление в элегической мечте, психологическая утонченность в лирической песне — вот главные достижения Жуковского-романтика. Он предельно отчетливо выразил сущностные основы элегического романтизма: тоска в разлуке, томление по встрече с возлюбленной, растворение сознания в воображении и мечте. Он достиг в рамках лирического рода последовательной эстетизации жизненных явлений. Стремление его романтического героя к возвышенному и величественному идеалу расширяло возможности (для последующих этапов русской поэзии) отображения самоуглубления, внутренней рефлексии, исповедальности.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Проблема счастья в лирике Жуковского.
- ❖ Тема памяти в поэзии Жуковского.
- ❖ Мотив «судьбы» в балладах Жуковского.

- ❖ Идеал прекрасного в творчестве Жуковского.
- ❖ Человек и природа в лирике Жуковского.
- ❖ Фантастическое и «ужасное» в балладах Жуковского.
- ❖ Образ моря в поэзии Жуковского и Пушкина.
- ❖ Образ романтического поэта в лирике Жуковского.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Афанасьев В.* Жуковский. М., 1983.
- 📖 *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина (2-я статья). — Любое издание.
- 📖 *Иезуитова Р.В.* Жуковский и его время. Л., 1989.
- 📖 *Касаткина В.Н.* «Здесь сердцу будет приятно»: Поэзия В.А. Жуковского. М., 1995.

И.А. КРЫЛОВ (1769/66/68–1844)

Полтора века отделяет нас от великого баснописца, но мы едва ли ощущаем это, так как речь современного культурного человека невозможно представить без афоризмов Ивана Андреевича Крылова. Вот некоторые из них: «А Васька слушает, да ест»; «Демьянова уха»; «Тришкин кафтан»; «Услужливый дурак опаснее врага»; «Слона-то я и не приметил»; «А ларчик просто открывался».

Творческий путь

Основные вехи. И.А. Крылов был современником В.А. Жуковского, А.П. Сумарокова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, В.Г. Белинского, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и многих других выдающихся людей своего времени. Он прожил долгую жизнь, был признан современниками, уже при жизни вышло 12 изданий его басен. С 1820 г. басни Крылова стали переводить на иностранные языки. В предисловии к французскому изданию было сказано: «...ни один народ не имеет баснописца, который стоял бы выше Крылова в изобретении и оригинальности». Но особенно он стал почитаем после смерти, когда его роль воспитателя нравов русского общества была многократно подчеркнута многими филологами и общественными деятелями России. Исключительный успех Крылова был отмечен В.Г. Белинским. Критик называл Крылова «народным поэтом» — этого высокого звания не удостоивался ни один русский писатель.

Народность творчества и демократизм взглядов связаны с происхождением писателя. Крылов родился в Москве. Он был сыном армейского офицера, который по роду службы был вынужден вместе с семьей странствовать со своим полком по России. Мать его была простая неграмотная женщина, но «умная от природы и исполненная высоких добродетелей», как позднее вспоминал сам писатель. Раннее детство Крылов провел в Оренбурге; он находился там вместе с матерью и во время восстания Пугачева, отец его руководил обороной Яицкого городка. Собирая материалы по истории Пугачевского бунта, А.С. Пушкин первый записал рассказы Крылова об этом периоде его жизни. Вскоре в чине капитана отец оставил военную службу и поступил на место асессора палаты уголовного суда Тверского намест-

тничества. Отец был занят службой и не мог уделять должного внимания воспитанию сына, но первоначальные навыки чтения и письма мальчику привил именно он. В основном же маленький Крылов находился на попечении матери, которая была его постоянной наставницей. Позднее Крылов вспоминал о ней с огромным уважением и благодарностью «как о первой радости, как о первом счастье жизни». Вскоре умирает отец, и мать остается с двумя детьми на руках (к этому времени в семье родился еще один мальчик, Лев). Семья попадает в крайнюю бедность. В то время еще не было школ, дети занимались у гувернеров-иностранцев. Из милости Крылову было разрешено учиться вместе с детьми тверских помещиков Львовых. Мальчик учился неохотно, и матери стоило огромного труда заставить его продолжать занятия. Она же приучила его к систематическим занятиям и привила любовь к чтению. Мальчик вынужден служить в суде подканцеляристом в тверском магистрате. Мать продолжает по мере возможности заниматься с сыном. Страсть к чтению очень рано овладела им; поощряемый матерью, он сначала перечитал книги отца, а потом начал доставать их самостоятельно. Известно, в частности, что когда он продал свою первую оперу «Кофейница», то отказался взять деньги и на всю эту сумму (60 рублей ассигнациями) набрал книг, в числе которых были произведения Мольера, Расина, Буало. Позже он научился читать и писать по-немецки и по-итальянски, а после пятидесяти лет (будучи известным писателем) самостоятельно освоил древнегреческий язык, читая классических авторов. Известно, что он брал уроки английского языка, хорошо рисовал, играл на скрипке, знал теорию музыки, увлекался математикой, но систематического образования так и не получил. Самоучкой он выучил французский язык. Самовоспитание дает свои плоды, и Крылов вступает в самостоятельную жизнь с широким кругом интересов, разносторонними знаниями и начитанностью. В это время семья уже живет в Москве.

Сам Крылов не любил рассказывать о себе. Когда он стал знаменит, его просили написать автобиографию, он отказывался. Когда же его биография была написана Каменским и его попросили: «Прочтите и поправьте или вымарайте, что заблагорассудите», Крылов ответил: «Прочел, ни поправлять, ни выправлять ни времени, ни охоты нет». Незадолго до его последней болезни из Парижа прислали ему его жизнеописание для биографического словаря достопамятных людей. По свидетельству современника, он ответил: «Пусть пишут обо мне, что хотят». Именно поэтому в биографии писателя много белых пятен и неизвестен даже точный год его рождения. Официальное празднование 50-летия творческой деятельности и 70 лет со дня рождения писателя проходило в 1838 г., хотя сам Крылов возражал против этого, но его возражения не были услышаны.

Творческий путь Крылова разделяется на два этапа: в 1780—1790-е гг. Крылов — драматург и журналист (это писатель XVIII в.), второй этап —

качественно иной, когда Крылов становится баснописцем (это писатель XIX в.).

Крылов-драматург. Свой творческий путь Крылов начал как драматург. Первым юношеским драматическим опытом была комическая опера «Кофейница», изображавшая нравы эпохи. В 1787 г. им написана прозаическая комедия «Проказники», наделавшая много шума, так как в ней под именем Рифмокрада был осмеян известный писатель-драматург Я.Б. Княжнин. Разразился скандал, и пьеса, принятая к постановке, была снята с репертуара. Наиболее значительным произведением этого периода была «Подшипа, или Трумф», написанная для любительского спектакля, в котором сам автор принимал участие, исполнив роль Трумфа. В этой пьесе автор высмеивает как «немецкую» цивилизацию, так и отечественные патриархальные нравы. Современники видели в ней насмешки над правительством. Пьеса была запрещена цензурой и не была опубликована, но постоянно исполнялась на любительских сценах.

В начале XIX в. Крылов сочиняет самые известные свои комедии — «Модная лавка» (в 1806 г. поставлена, в 1807 г. опубликована) и «Урок дочкам» (в 1807 г. поставлена и опубликована), а также сказочную комическую оперу «Илья богатырь» (поставлена в 1806 г., опубликована в 1807 г.). Комедии «Урок дочкам» и «Модная лавка» имели шумный успех благодаря множеству комических ситуаций, живости и правдоподобности характеров, множеству реалистических, житейских ситуаций, отсутствию дидактики и благодаря всевозможным смешным ситуациям. Пьесы были в репертуаре на протяжении всего XIX в. и ставились даже в XX в.

В своих драматических произведениях молодой автор выступает как сатирик, мастер диалога и построения мизансцен. С прямой публицисткой он критикует современные нравы, сатирически и гротескно изображая характеры. Уже в это время у него проявляется понимание роли писателя как наставника сограждан.

Крылов-журналист. Взгляды Крылова на миссию писателя как исправителя нравов общества неминуемо должны были привести его в журналистику. С 1789 г. начинает выходить ежемесячное издание «Почта духов», основным автором которого был Крылов. В жанре эпистолярного романа создается гротескная картина современных нравов, демонстрируется абсурдность привычного порядка вещей. Автор надеется преобразовать мир через воздействие здравого смысла. В книге много прозрачных намеков на нравы двора и на порядки в империи. «Почта духов» была прекращена на восьмом, августовском, выпуске в связи с усилением цензурных гонений после начала Французской буржуазной революции.

Сатирическая острота «Почты духов» поражала современников, так как там легко было увидеть критику нравов двора и порядков, царивших в империи. Об этом периоде мемуаристы, современники

автора, не смели много писать, известно лишь несколько невнятных упоминаний о столкновениях Крылова с властью. Не случайно авторство «Почты духов» во французских мемуарах ошибочно приписывается А.Н. Радищеву, автору крамольного «Путешествия из Петербурга в Москву». В 1791 г. Крылов (вместе с известным актером И.А. Дмитриевским, актером и драматургом П.А. Плавильщиковым и писателем А.И. Клушиным) основывает книгоиздательство «Крылов с товарищи». С февраля 1792 г. выходит журнал «Зритель», где Крылов публикует сатирические «похвальные речи», статьи, повести «Ночи» и «Каиб», продолжающие обличать современные нравы и подвергать критике общественные устои. Но это продолжалось недолго. Уже в мае в помещении типографии был проведен обыск, у Крылова была отобрана повесть «Мои горячки» (не сохранилась), и за ним был установлен полицейский надзор. Тем не менее в 1793 г. Крылов вместе с Клушиным начинает издавать «Санкт-Петербургский Меркурий», где продолжает печатать стихи, речи, рецензии на пьесы. Весь первый этап творчества Крылова принято считать подготовительной школой к главному его призванию, благодаря которому он сделался классиком русской литературы. Но уже в это время Крылов становится известным автором своего времени, не входящим в литературные группировки и ориентирующимся на здравый смысл, житейскую мудрость, предпочитая все это книжной премудрости.

Крылов-баснописец. Писать басни Крылов начал в 1788–1789 гг., но это были лишь первые опыты, которые сам автор даже никогда не включал в собрание своих басен. Второй, зрелый этап творчества Крылова приходится на первую половину XIX столетия, когда он становится баснописцем. Именно в баснях полностью раскрылся сатирический талант И.А. Крылова, сумевшего удачно применить к этому жанру свой драматургический и публицистический опыт: по мнению исследователей, басня несет в себе элементы лирики, эпоса и драмы.

Басню «Дуб и Трость» (1805) Крылов отнес на суд И.И. Дмитриеву, самому знаменитому баснописцу того времени, который и одобрил это начинание. В 1806 г. в журнале «Московский зритель» появились сразу две басни — «Дуб и Трость» и «Разборчивая Невеста». А уже в 1809 г. он выпускает сборник, в состав которого вошли 23 басни. Позже были изданы «Новые басни», куда наряду со старыми, переделанными баснями были включены и совершенно новые. Кроме того, отдельные басни постоянно печатались в различных журналах того времени. Крылов подготовил издание басен в 9 книгах, куда вошло около 200 басен.

Свои «Басни в девяти книгах» сам автор рассматривал как целостное произведение. Порядок размещения басен был им продуман и постоянно совершенствовался. Единственное, что оставалось неизменным, — начало: басня «Ворона и Лисица» открывала собрание басен во всех изданиях. Социальные и нравственные проблемы, поставлен-

ные в баснях, были порождены реальной жизнью, состоянием именно русского общества и в совокупности создавали конкретный «образ» России.

Во времена Крылова басня была модным жанром, басни писали почти все тогдашние писатели. Аллегорическая форма басни позволяла неоднозначно понимать ее смысл, давая возможность, с одной стороны, обходить цензуру, с другой — предлагать многоплановую трактовку изображаемых явлений, что имело как положительную, так и отрицательную сторону. Именно широта трактовки зачастую обеспечивала басням бессмертие, хотя давно забыт или известен только специалистам конкретный повод, послуживший к созданию басни. Сама же басня жива и «работает» и спустя века.

Анализ басен (проблематика, художественное своеобразие)

Всем известная басня Крылова «Кукушка и Петух» была написана по конкретному поводу. Ее публикация в сборнике сопровождалась иллюстрацией, где в карикатурном виде изображались писатели Ф. Булгарин и Н. Греч, до неприличия хвалившие друг друга в печати. Сейчас об этом факте известно лишь специалистам, а житейское правило приняло отточенную формулировку человеческой мудрости и порядочности: «За что же, не боясь греха, Кукушка хвалит Петуха?/ За то, что хвалит он Кукушку» («Кукушка и Петух»). Вот и решайте: хорошо это или плохо?

Но есть и другая сторона, ограничивающая преимущества аллегорического жанра, — многовариантность трактовки конкретного сюжета, его двойственность как в изображении, так и в восприятии.

Оказывается: даже очень конкретная на первый взгляд басня «Разборчивая Невеста», описывающая капризную красавицу, имеет второй, более глубокий смысл. По признанию самого И.А. Крылова, он здесь имел в виду самого себя. В известной басне «Квартет» был осмеян высший орган царской России — Государственный Совет, учрежденный в 1810 г. и состоявший из четырех департаментов. Его члены никак не могли разместиться по отделам и без конца пересаживались из одного в другой. Басню «Ворона и Лисица» не следует понимать только как восхваление хитрости и ума Лисицы, которая очень хорошо понимает, что сыр силой она отнять не сможет. Именно поэтому она решает его выманить у Вороны и говорит «так сладко, чуть дыша». И Ворона, совсем не глупая птица, попадает на беззащитную лесть («Голубушка, как хороша! / Ну что за шейка, что за глазки!.. Какие перушки, какой носок!..»). Лисица ловко и умело идет к цели («И, верно, ангельский быть должен голосок!..»). Автор осуждает не того, кто льстит, а того, кто поддается лести, того, у кого «вскружилась голова» и «от радости в зобу дыханье сперло». Лесть царит в обще-

стве («в сердце лстец всегда отыщет уголок»), и это — факт, но нельзя поддаваться лести, переоценивая свои силы («ведь ты б у нас была царь-птица», то есть ты бы была орлом), как бы ни была приманчива эта лесть. Лисица сначала льстит вроде бы и правдоподобно, но затем она просто издевается над Вороной, говоря об «ангельском» голоске. Вспомним, что в русском языке глагол *каркать* употребляется не только в значении «издавать резкий, гортанный звук (о крике вороны)», но и в переносном значении — «предсказывать неудачу, беду». Развязку автор не комментирует: «Сыр выпал — с ним была плутовка такова». Все знают, «что лесть гнусна, вредна», об этом много говорится («уж сколько раз твердили миру»), но люди до настоящего времени все равно попадают в эту ловушку. В басне «Ворона» рассказывается о Вороне в павлиньих перьях: «от Ворон она отстала, / А к Павам (т.е. к павлинам), не пристала» и сделалась «ни Пáva, ни Ворона». Это словосочетание стало фразеологизмом и употребляется, когда говорят «о человеке, отошедшем от своей среды и не пристававшем к другим».

Именно И.А. Крылов, «как гениальный человек, инстинктивно угадал эстетические законы басни» и «создал русскую басню», по замечанию В.Г. Белинского. Что позволило В.Г. Белинскому сделать такой вывод? Самым прославленным баснописцем того времени был И.И. Дмитриев, благословивший первые шаги начинающего автора. Известные баснописцы того времени придерживались классицистской или сентименталистской традиции. Крылов же пошел своим путем, не вступая в различного рода дискуссии и полемику со своими современниками. Крылов освободил басню от слащавости и грубости, с одной стороны, а с другой — от абстрактного морализаторства. В этом его историческая заслуга.

В баснях Крылова много конкретных деталей и любопытных наблюдений. До Крылова многие поэты писали о пении соловья, но никому не удавалось передать «тысячу ладов» таким семантическим рядом (тут и глаголы, и наречия, и сравнения). Так, в басне «Осел и Соловей» баснописец изумительно описывает пение Соловья, когда Соловей «являть свое искусство стал»:

Зашелкал, засвистал
На тысячу ладов, тянул, переливался;
То нежно он ослабевал
И томной вдалеке свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роше рассыпался.

Особенность И.А. Крылова в том, что он не поучает, а наблюдает и выносит на суд читателя свои наблюдения. Личность автора отделена от образов как содержательно, так и стилистически. Голос автора-рассказчика всегда звучит довольно определенно, всегда ясно, чью сторону он занимает.

Он защитник общеобязательной морали, нравственный судья. Своеобразие творчества баснописца в том, что автор-рассказчик всегда на-

ходится рядом со своими персонажами, но не над ними. Даже когда герои делают явные глупости, автор напрямую их не осуждает, а лишь показывает нелепость их поведения. Но это не значит, что Крылов равно сочувствует всем своим героям. Его позиция социально окрашена. Он поддерживает простых людей, живущих в мире естественных ценностей, сочувствует своим героям, не идеализируя и не приукрашивая их, но и не умиляется и не сюсюкает. Именно эта трезвость анализа делает баснописца учителем и наставником. Благодаря характерным деталям мы сразу же представляем себе крыловских героев: и капризную красавицу невесту («Разборчивая Невеста»), и смешного Тришку («Тришкин кафтан»), и бедного Фоку («Демьянова уха»), и других героев.

Структура басен разнообразна. Но мораль — необходимая составная часть басни, которую Крылов помещает либо в начале («Случается нередко нам / И труд и мудрость видеть там, / Где стоит только догадаться, / За дело просто взяться» («Ларчик»), либо в конце басни («Завистники, на что ни взглянут, / Подымут вечный лай; / А ты себе своей дорогою ступай: / Полают, да отстанут.» («Прохожие и Собаки»). Чаше всего басня построена в форме диалога, где и автор и герои говорят каждый своим собственным языком. Это было открытием баснописца, в котором ему помог предшествующий опыт драматурга. Драматизация структуры басен сделала их живыми и яркими. Бытовые детали как бы ненавязчиво подводят читателя к пониманию социального характера героя и за частным случаем позволяют увидеть систему общественных отношений. Конкретность изображения настолько велика, что именно с И.А. Крылова можно вести начало реалистического изображения действительности в русской литературе. Например, изображение взяточничества («Уж брать так брать, / А то и когти что марать!» и «Что сходит с рук вору, за то воришек бьют». — «Вороненок») сопоставимо с гоголевским [Г о р о д н и ч и й (принимая шпагу, к квартальному): Что ты сделал с купцом Черняевым, а? Он тебе на мундир дал два аршина сукна, а ты стянул всю штуку. Смотри! Не по чину берешь! — «Ревизор», действие 1, явл. 4].

Уже с первых басенных сборников четко обозначается круг проблем, привлекавших внимание баснописца. Высмеиваются общечеловеческие недостатки и пороки, но способ их изображения и их проявления сразу же выявляют склад именно русского ума, русского характера. Именно народность басен позволила И.А. Крылову сделать космополитический басенный жанр едва ли не ведущим в литературе первой половины XIX в.

От басни не требуется оригинальности сюжета. Он, как правило, традиционен. Он может идти от античности и своеобразно разрабатываться различными авторами. У Крылова много таких сюжетов («Ворона и Лисица», «Лисица и Виноград», «Стрекоза и Муравей», «Волк

и Ягнёнок» и др.). Но есть у Крылова басни с оригинальным сюжетом. Они написаны под влиянием важнейших исторических событий, современником которых был писатель. Так, во время нашествия Наполеона на Россию (1812) И.А. Крылов создает две оригинальные басни — «Волк на псарне» и «Ворона и Курица». Обе басни очень эмоциональны и патриотичны. Поводом для написания басни «Волк на псарне» послужили события, связанные с желанием Наполеона вступить в мирные переговоры, которые были отклонены М.И. Кутузовым. Вскоре после этих переговоров Кутузов нанес войскам Наполеона поражение при Тарутине. Замечательно описание злейшего врага псарей — Волка, серого «забияки». Эпитет *серый* — обычная характеристика волка и в русских народных сказках (это постоянный эпитет). Даже припертый к стене, «прижавшись в угол задом», «Зубами шелкая и ошетиная шерсть, / Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть», он надеется еще выкрутиться («Пришел мириться к вам, совсем не ради ссоры») за счет мирных переговоров, пустых, лживых обещаний («А я, не только впредь не трону здешних стад, / Но сам за них с другими грызться рад»). Волк, над которым нависла смертельная угроза, еще пытается сохранить видимость величия, обещая покровительство на словах, на деле он уже затравлен собаками. Но кто же поверит «волчьей клятве»? Во всяком случае, не седой, умудренный жизненным опытом Ловчий. Замечательно описание псарни, которая «в минуту» «стала адом»: «Бегут: иной с дубьем, / Иной с ружьем», то есть бегут с дубинами, кольями, палками. Крылов употребляет собирательное существительное *дубье*. Уж не отсюда ли толстовская «дубина народной войны»? Обратите внимание на то, что в этой басне нет морали, как почти нет иронии или насмешки. По свидетельству современников, басню «Волк на псарне» (1812) И.А. Крылов собственноручно переписал и отдал жене М.И. Кутузова, которая отправила ее мужу в письме. М.И. Кутузов прочитал басню после сражения под Красным собравшимся вокруг него офицерам и при словах «а я приятель сед» снял фуражку и потряс наклоненной головой. Эта басня единодушно признается исследователями одной из лучших в творческом наследии Крылова.

Басня «Ворона и Курица» тоже была создана в 1812 г. В ней Кутузов назван «Смоленским князем», из чего следует, что эта басня была написана после сражения под Красным, когда им был получен этот почетный титул. Поводом для написания басни, видимо, послужила заметка в журнале «Сын отечества», в которой рассказывалось, как французы ежедневно ходили на охоту стрелять ворон и варили из них суп. Там же была приложена карикатура «Французский вороний суп», на которой были изображены четыре оборванных французских grenadiers, разрывавшие ворону на части. Всего в нескольких строках баснописец показывает, как москвичи («все жители, и малый, и большой») покидали, «часа не тротя», свой уютный город, сравнивая го-

род с ульем, который оставили пчелы. Это произошло по замыслу Кутузова, который «противу дерзости» Наполеона вооружился «искусством», надеясь на то, что холод и голод не позволят грабителям и разрушителям («вандалам новым») надолго задержаться в Москве. Позднее описание этого трагического события можно найти в «Войне и мире» Л. Толстого. Интересно, что для одних французы — враги, супостаты (вспомните Наташу Ростову), для других — гости. «Эта вся тревога» представляется отдельным людям забавной, они смотрят на нее со стороны, занимаясь повседневными делами («чистя нос» — очень характерный вороний жест). Но, оказывается, они не просто смотрят на это «спокойно», они намереваются трагическую ситуацию, когда «у порогу наш супостат», использовать с выгодой лично для себя: «Так мне с гостями не мудрено ужиться, / А может быть, еще удастся пожить / Сырком, иль косточкой, иль чем-нибудь». Порок должен быть наказан, но в жизни так бывает не всегда — не всегда это происходит и в баснях Крылова. Здесь же — иное дело. Обратите внимание: супостат «наш», то есть это враг не только Курицы, но и автора, за которым стоит весь народ, вся нация. Следуя исторической правде, баснописец философски замечает: «Так часто человек в расчетах слеп и глуп. / За счастьем, кажется, ты по пятам несешься: / А как на деле с ним сочтешься — / Попался, как ворона в суп!» Мораль ясна и проста, она начинается с философской максимы, а заканчивается сравнением бытового характера («как ворона в суп»). Мораль этой басни обобщена до предела: «так часто человек...» — заметьте, любой человек, — поэтому далее: «за счастьем, кажется, ты по пятам несешься» — ты, то есть каждый человек, включая автора и читателя.

По свидетельству К. Батюшкова, «в армии все басни читают наизусть». Это был невиданный успех!

Иван Андреевич Крылов был одним из самых читаемых авторов прошлого века. Еще при жизни он стал знаменит, а после смерти сделался легендой. Почти все современники оценили нравственно воспитательную роль его басен, которые постоянно входили в круг домашнего чтения. «Его притчи — достояние народное и составляют книгу мудрости самого народа», — писал Н.В. Гоголь. И.А. Крылов писал свои басни для широкого круга читателей: для детей и взрослых, для людей разных сословий, они были интересны всем. Уже в прошлом веке дети заучивали его басни наизусть, И.А. Крылов был для них привлекательным собеседником и наставником в нравственных вопросах. Басни И.А. Крылова являются и для нас книгой общественной нравственности, выражаясь современным языком, моральным кодексом поведения человека. Он стал всенародно известным и любимым баснописцем, но никогда не был поэтом придворным, несмотря на все усилия монаршего двора.

Каждое издание его басен становилось заметным событием в духовной жизни России. Его называли великим учителем, «мудрецом

народа» (А.В. Никитенко). Чем же заслужил Крылов такой высокий титул? Крылов писал свои басни для детей и взрослых. В них действовали люди всех сословий: Вельможи, Господа, Мужики, Крестьяне или их маски — Волки, Медведи, Львы, Орлы, Лисицы. Эти басни, продолжая фольклорную традицию, разоблачали то же, что и сатирические народные сказки, наказывая зло и давая торжествовать добру, понимали его так, как воспринимал бы его простой человек. Восприятие животных в его баснях определяется той эмоциональной окраской, той маской, которая постоянно закреплена за каждым героем. Это были реалистические сценки, как бы увиденные глазами простого человека, но в них не было ничего жестокого или грубого. Люди, животные, растения (листья, корни, цветы) и даже неодушевленные предметы (например, камень, алмаз, булат, бумажный змей и др.), действовавшие в баснях, говорили ясным и понятным языком, красочным и сочным. Причем надо отметить, что язык Крылова не содержит диалектных черт ни в лексическом составе, ни в грамматическом строе. «Простонародность» создается за счет выбора сюжета, развития действия, его осмысления и оценки. Но везде чувствуется рука мастера: формы выражения, стиль Крылова ярки и индивидуальны. Это чисто внешняя легкость и простота. Достоинства крыловских басен особенно отчетливо выявляются при сравнении басен, написанных разными авторами на один и тот же сюжет (например, басня «Ворона и Лисица» переводилась в России многими баснописцами). У Крылова нет книжных, торжественных форм высокого слога, так как жанр басни не требовал этого. Это Крылов понял, пожалуй, одним из первых и придерживался этого правила, несмотря на упреки в нарочитой «простонародности». В его баснях звучат голоса реальной русской жизни. У Крылова в одной басне не бывает разностильных элементов, то есть не сталкиваются элементы высокого и низкого стилей. Кажущаяся легкость стиля, форма речевого выражения, эмоциональность — все это у баснописца очень органично. По меткому выражению академика В. В. Виноградова, «казалось, главным героем басен Крылова стал сам русский язык». «Поэт и мудрец слились в нем воедино», по замечанию Н.В. Гоголя. Именно совершенство басен, их естественность и органичность делают их такими обыденными, привычными, узнаваемыми. Склад мысли русского человека, его бойкий и живой ум, его горести и радости, беды и печали, вся экспрессия русского характера отразились в героях крыловских басен.

В языке басен встречаются постоянные эпитеты, идущие из фольклора: *лето красное* («Попрыгунья Стрекоза / *Лето красное пропела*». — «*Стрекоза и Муравей*»), *чистое поле* («Большой собравшись гурьбой / Медведя звери изловили; / На чистом поле задавили / И делят меж собой». — «*Заяц на ловле*»), *сыра земля* («Кто знает: может быть, что ваш и ближе час, / И что сыра земля покроет прежде вас.» — «*Старик и трое Молодых*») и др.

Интересно отметить, что в русском языке сами названия животных часто служат для характеристики людей. Эта особенность также использована великим баснописцем: трусливый заяц, хитрая лисица, могучий лев, сильный, но неуклюжий медведь, орлиный взгляд; или даже сами названия животных и птиц даются без определений: змея, осел, курица, ворона (см. выше) и т.п. Звери и птицы басен Крылова, по замечанию Н.В. Гоголя, «мыслят и поступают слишком по-русски», они как бы родились и живут здесь, имея русские нравы и обычаи, в них есть «все шевелящее и задирающее за живое». За каждым зверем закреплена своя определенная маска, идущая от фольклорной традиции. Лиса во всех баснях хитра и лукава («Ворона и Лисица», «Лисица и Виноград» и др.), мартышка и обезьяна известны своими хитроумными проделками, способностью к подражанию, глупыми проказами («Мартышка и Очки», «Обезьяны»), осел туп, упрямым и амбициозен («Осел и Соловей», «Осел» и др.), львы и орлы — носители власти. Если с такой точки зрения посмотреть на участников «Квартета», то чего стоит одно их перечисление! Совершенно ясно, что в таком составе невозможно «музыке идти».

Крылов довольно часто использует народные пословицы и поговорки: «Хоть видит око, да зуб неймет» («Лисица и Виноград»), «Бедность не порок» («Откупщик и Сапожник»), «Из огня да в полымя» («Госпожа и две Служанки»), «Не плюй в колодец — пригодится воды напиться» («Лев и Мышь») и др. Сам он также создает собственные афоризмы. Эти крылатые выражения целиком ассимилировались русским языком, позволяя применять их в совершенно иных контекстах и даже временных параметрах жизни языка. Отрываясь от конкретных бытовых ситуаций басни, они легко накладываются на события жизни даже современного человека. «Беда, коль пироги начнет печи сапожник, / А сапоги тачать пирожник» — вот житейское правило, изложенное Крыловым в басне «Щука и Кот», примененное к поступку Щуки, которая решила половить мышей вместе с Котом и попросилась пойти с ним на охоту. И сейчас этот афоризм применяется к людям, которые берутся не за свои дела. Единичная конкретная ситуация, описанная в басне как частный случай, обобщается, то есть аллегория, оформленная в виде сентенции, оборачивается афоризмом.

В баснях Крылова почти нет устаревших слов, а те из них, которые встречаются, легко понимаются из контекста. Так, в басне «Кот и Повар» повар-«грамотей» убегает в кабак из поварни. Слово *поварня* — архаизм, в современном русском языке оно имеет синоним — *кухня*. Но нынешний читатель басни понимает этот архаизм благодаря тому, что гнездо с этим корнем очень полно представлено в современном русском языке: *повар, повариха, поваренок, поварской (поварской колпак), поваренный (поваренная книга), поварешка, поварить* и некоторые другие. Слово *ритор* также знакомо современному человеку по соотношению с существительным *риторика* (теория красно-

речия, ораторское искусство) и прилагательному *риторический* (*риторический вопрос*), но у Крылова это слово употребляется не нейтрально, оно имеет легкий иронический оттенок:

Тут ритор мой, дав волю слов теченью,
Не находил конца нравоученью.
Но что ж? Пока его он пел,
Кот Васька все жаркое съел.

Можно сказать, что из высокого и стилистически нейтрального слово превращается в эмоциональное, стилистически сниженное, вероятно, равное по значению слову *краснобай*. Изменение стилистической окраски слова позволило баснописцу создать выразительный колоритный образ повара-болтуна. Приобретает оценочное значение и нейтральное слово *грамотей* («человек, знающий грамоту», то есть умеющий писать и читать). Таким образом, изменение стилистической окраски слова позволяет мастеру создать живой и яркий образ.

Что становится у И.А. Крылова афоризмом, какая часть басни? Чаще всего это, конечно, мораль: «Когда боится трус кого, / То думает, что на того / Весь свет глядит его глазами» («Мышь и Крыса»). Но так бывает не всегда. Иногда это какая-либо удачная фраза в основной части басни, например: «А Васька слушает, да ест» («Кот и Повар»), «Сильнее кошки зверя нет!» («Мышь и Крыса») и др. Иногда это просто концовка: «А Ларчик просто открывался» («Ларчик») или «Ай, Моська! знать, она сильна, / Что лает на Слона!» («Слон и Моська»). В отдельных случаях само название басни превращается в афоризм: «Тришкин кафтан», «Демьянова уха». Например, конкретная история с Тришкиным кафтаном, который без конца перекраивается под насмешки окружающих, оказывается легко применима ко всем житейским ситуациям, когда человек пытается изменить что-либо путем мелких переделок, а не коренным образом. Это и есть аллегория, являющаяся необходимым структурным элементом басни.

Во время торжественного празднования столетнего юбилея Крылова 2 февраля 1868 г. преосвященный Макарий, архиепископ харьковский, впоследствии митрополит Московский, сказал:

«Что он говорил? Говорил то, что может говорить человек самого здравого смысла, практический мудрец, и в особенности мудрец русский. Братья соотечественники! договаривать ли, что еще завещал нам бессмертный баснописец? Он завещал любовь, безграничную любовь ко всему отечественному, к нашему родному слову, к нашей родной стране и ко всем началам нашей народной жизни... Итак, развивайте ваши молодые силы и способности, воспитывайте и укрепляйте их во всем прекрасном, обогащайте себя разнородными познаниями, откуда бы они ни приходили, старайтесь усвоить себе все плоды общеевропейского, общечеловеческого образования. Но зачем? Затем, — помните, — чтобы все это добро, вами приобретенное, принести в жертву ей — вашей родной матери, России».

Этот призыв актуален и в наши дни.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Назовите темы басен И.А. Крылова.
- ❖ Охарактеризуйте черты народного характера (в баснях И.А. Крылова).
- ❖ Кто является героем крыловских басен?
- ❖ Проанализируйте конкретно-исторический и общечеловеческий смысл басен.
- ❖ Какие крыловские афоризмы сохранились в русском языке до настоящего времени и какие из них употребляете вы в своей речи?
- ❖ Проанализируйте, как показана Отечественная война в баснях И.А. Крылова.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Белинский В.Г.* Иван Андреевич Крылов. — Любое издание.
- 📖 *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1997. Гл. 5, 6.
- 📖 *Гордин М.А.* И.А. Крылов//Русские писатели: 1800–1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3.
- 📖 *Коровин В.И.* Поэт и мудрец. М., 1996.
- 📖 *Крылов И.А.* Басни. Словарь языка басен Крылова. Круг чтения: школьная программа/Сост., коммент. Р.С. Кимягорова. М., 1996.

А. С. ГРИБОЕДОВ **(1795/94/90–1829)**

В историю русской культуры Александр Сергеевич Грибоедов вошел как драматург-новатор, создатель комедии «Горе от ума» — произведения, в котором не только отразились вопросы времени, но и обозначились проблемы общенационального и общечеловеческого характера.

Творческий путь

А.С. Грибоедов был человеком очень разносторонне одаренным. Закончил три отделения Московского университета — словесное, этико-политическое, физико-математическое — и получил звание доктора прав. Владел основными европейскими языками, рядом древних языков, а позднее изучил и восточные языки. Обладал глубокими познаниями в философии, истории, а также был музыкально одарен, причем стремился не только играть, но и писать музыку (сохранились два его вальса). Грибоедов проявил себя и как военный, и как экономист, и как талантливый дипломат и государственный деятель.

Литературные способности Грибоедова проявились еще во время учебы. В 1809 г. им была написана не дошедшая до нас пародийная комедия «Дмитрий Дрянской», в основе сюжета которой лежала борьба русских и немецких профессоров в университете.

Начавшаяся в 1812 г. Отечественная война резко изменила все приоритеты: литературные опыты пришлось надолго оставить. Несмотря на слабое зрение (писатель с детства носил очки), он поступил добровольцем в Московский гусарский полк. Непосредственно в боевых действиях Грибоедову принять участие не довелось, о чем он очень сожалел. Хотя характер его службы не особенно располагал к занятиям литературой, Грибоедов стремился использовать свободное время для творчества. Так, в 1814 г. он посылает в журнал «Вестник Европы» «Письмо из Бреста-Литовского к издателю», ставшее его дебютом в печати. В 1815 г., получив отпуск по болезни, он переводит пьесу французского драматурга де Лессера «Семейная тайна», которая под названием «Молодые супруги» была поставлена сначала в Петербурге, а затем в Москве. В 1816 г. писатель выходит в отставку, а в 1817 г. почти

одновременно с А.С. Пушкиным поступает на службу в Коллегию иностранных дел в чине коллежского секретаря.

Жизнь в Петербурге оказала двоякое влияние на судьбу Грибоедова. С одной стороны, он постоянно стремился расширить круг своих знаний и творческих возможностей: посещал лекции профессора Буле по основам философии, стал членом двух масонских лож, в соавторстве с П.А. Катениным написал комедию в прозе «Студент», совместно с А.А. Шаховским и Н.И. Хмельницким создал комедию «Своя семья, или Замужняя невеста», вместе с А. А. Жандром осуществил перевод комедии «Притворная неверность». С другой стороны, Петербург затягивал в атмосферу «однообразной пестроты», дружеских пирушек и гусарства. Себя и своих друзей сам писатель в то время называл «пасынками здравого рассудка». Подобная жизнь привела к трагедии: в 1817 г. произошла дуэль А. П. Завадовского с В. В. Шереметевым, закончившаяся гибелью последнего. В таком исходе молва обвиняла Грибоедова, который был одним из секундантов. Закономерной развязкой этого конфликта стала дуэль секундантов — А.С. Грибоедова и А.И. Якубовича. Грибоедов был ранен в руку, но гораздо тяжелее оказалась душевная рана. Писатель решает круто изменить свою жизнь. Он принимает предложение стать секретарем русской дипломатической миссии в Персии и в 1818 г. выезжает на Восток. Там он прилагает огромные усилия для возвращения на родину русских пленных. Внутреннее состояние писателя в то время отчетливо отражено в дневниковой записи: «Бешенство и печаль... Голову мою положу за несчастных соотечественников». И все же именно в этих условиях, которые он сам характеризовал как «дипломатический монастырь», получают окончательное оформление как мировоззрение, так и литературный талант Грибоедова. Основными художественными принципами писателя стали «народность» и «истинность» в их нераздельности. Он ратовал за освобождение русской литературы от элемента подражательности, от механического перенесения на русскую почву заимствованных идей и сюжетов. Грибоедов считал необходимым искать литературный материал прежде всего в жизни современного русского общества, в истории, в народном быте. В противовес возвышенно-вычурному языку произведений сентименталистов и классицистов писатель обращается к городскому просторечию, к тому живому языку, на котором говорили люди его времени.

В 1822 г. Грибоедова переводят в Тифлис, в штат «главноуправляющего Грузией», командующего Отдельным кавказским корпусом генерала А.П. Ермолова в качестве помощника по дипломатической части. В Тифлисе, в постоянном общении с В.К. Кюхельбекером, Грибоедов пишет два первых действия «Горя от ума». В 1823 г. писатель уезжает в длительный отпуск. Он продолжает работу над своим главным произведением, а также совместно с П.А. Вяземским создает оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (поставлена в

1824 г.). Затем — переезд в Петербург, публикация в альманахе «Мнемосина», который редактировали Кюхельбекер и В.Ф. Одоевский, вольнолюбивого стихотворения «Давид», завершение работы над «Горем от ума» и безуспешные попытки добиться разрешения цензуры на постановку пьесы. 14 декабря 1825 г. не только перечеркнуло последние надежды на публикацию, но и поставило под угрозу саму судьбу Грибоедова: хотя непосредственного участия в событиях писатель не принимал, поскольку находился в это время на Кавказе, его идейная близость к взглядам декабристов была общеизвестной. Положение усугубилось тем, что на следствии по делу о восстании С.П. Трубецкой и Е.П. Оболенский показали, что Грибоедов был принят в их организацию К.Ф. Рылевым. Однако последний заявил, что он только испытывал Грибоедова, но не обнаружил в нем нужных склонностей.

До сих пор невозможно с абсолютной определенностью ответить на вопрос: был ли писатель действительно членом тайного общества? На этот счет существуют две точки зрения. Первая из них дает утвердительный ответ, исходя из высказывания одного из близких друзей Грибоедова, А. А. Жандра, который спустя много лет после событий на вопрос о степени участия писателя в заговоре ответил: «Да какая степень? Полная». Утверждалось также, что Грибоедов, встречаясь в 1825 г. на юге с Пестелем, выполнял особое задание, будучи эмиссаром Северного общества у южан. Главным же аргументом сторонников этой точки зрения были даже не дружеские связи драматурга с лидерами декабристского движения, а его собственные взгляды на основные проблемы того времени — крепостное право и самодержавие.

Вторая точка зрения основывается на том, что Грибоедов, имея сходные с декабристскими убеждения, не разделял заговорщических методов борьбы за власть и ощущал всю преждевременность и неподготовленность страны и народа в целом к глубинным переменам. Писателю в этой связи обычно приписывается весьма скептическая по своему настрою фраза: «Сто прапорщиков хотят изменить весь государственный быт в России».

Как бы то ни было, сторонники обеих точек зрения сходятся в главном: Грибоедову был глубоко чужд установившийся в стране политический режим. Писатель считал необходимым устранить крепостное право, провести серьезные изменения в государственном устройстве, приложить все усилия для повышения уровня образования всех общественных сословий.

Подобное вольномыслие вкупе с показаниями участников восстания возымело соответствующее действие — 22 января 1826 г. писатель был арестован в крепости Грозная и препровожден в Петербург. Накануне ареста дружески относившийся к Грибоедову генерал Ермолов успел предупредить писателя, что позволило ему уничтожить ряд рукописных материалов. На следствии он полностью отрицал какую бы то ни было причастность к восстанию, ссылаясь помимо всего

прочего на «Горе от ума», в котором в карикатурном виде был изображен «заговорщик» Репетилов.

Ввиду отсутствия улик 2 июня 1826 г. Грибоедов был освобожден с «очистительным аттестатом», принят Николаем I, а затем произведен в надворные советники. Негласно за Грибоедовым был учрежден надзор.

16 июля 1826 г. начинается русско-персидская война, и писатель вновь возвращается на Кавказ, где принимает в свое ведение дела по дипломатическим отношениям с Персией и Турцией. В 1827 г. он участвует в военном походе на Эривань, проявляет храбрость и мужество в ряде сражений, а затем отправляется в персидский лагерь для переговоров. Грибоедов лично формулирует ряд статей Туркманчайского мирного договора и в 1828 г. привозит его для утверждения в Петербург. Писателя встретили торжественно: он был щедро награжден и возведен в должность полномочного министра-резидента России в Персии. Грибоедов использует летние месяцы для литературной работы, он стремится перейти от комедий к романтическим трагедиям: совершенствует наброски трагедии «1812 год», герой которой, ополченец из крепостных, отдав все силы борьбе против войск Наполеона, не выдерживает мерзостей крепостного права и кончает жизнь самоубийством; создает на материале закавказского эпоса план трагедии «Родамист и Зенобия», в которой дворцовому заговору противопоставляется стихия народного восстания; пишет первоначальный вариант трагедии «Грузинская ночь», где судьба человека из народа отразила особенности национальной истории.

Однако закончить начатое писателю не удалось. Два важных дела — взыскание контрибуции и возвращение на родину русских подданных — вынуждают его отправиться в Персию. Ситуация усугублялась противодействием не только фанатично настроенных иранских кругов, но и английской дипломатии. По дороге в Тегеран писатель остановился в Тифлисе, где женился на дочери грузинского поэта и генерала русской службы А. Г. Чавчавадзе, Нине Александровне. В течение января 1829 г. все дипломатические вопросы удалось разрешить, и Грибоедов уже собирался в обратную дорогу, когда к нему обратились две безжалостные из гарема шахского родственника армянки (по другим данным — грузинки) с просьбой переправить их на родину. Грибоедов предоставил им убежище. 30 января 1829 г. толпа мусульман, подстрекаемая религиозными фанатиками, ворвалась в здание русского посольства. Немногочисленный персонал мужественно защищался, однако численный перевес нападавших был огромен. Все защитники посольства были убиты (спастись удалось только секретарю И. С. Мальцеву). Вместе с автором во время разгрома посольства погибла и рукопись трагедии «Грузинская ночь», над которой работал драматург.

Тело Грибоедова было опознано по простреленной на дуэли кисти левой руки и отправлено в Тифлис. По дороге траурную процессию встретил Пушкин. «Что вы везете?» — спросил он сопровождавших.

«Грибоеда», — отвечали ему. Так поэт узнал о том, что пророческие слова Грибоедова о собственной гибели, сказанные им в Петербурге при расставании, сбылись.

Персидский шах прислал к русскому императору своих вельмож с извинениями и ценными подарками. Извинения были приняты, межгосударственный конфликт — исчерпан.

Нина Александровна Грибоедова распорядилась поставить на могиле мужа крест с надписью: «Ум и дела твои — бессмертны. Зачем же любовь моя пережила тебя?» Четыре счастливых месяца замужества сменились почти тридцатью годами скорби.

Грибоедов многое сумел сделать за свою не слишком долгую жизнь. Еще больше замыслов воплотить не удалось. Из всего — и политического, и экономического, и литературного — наследия писателя самая долгая жизнь суждена была комедии «Горе от ума».

Анализ комедии «Горе от ума»

История создания и публикации произведения. Сведения об истории создания главного художественного произведения Грибоедова достаточно скудные. По свидетельству друга писателя, С.Н. Бегичева, замысел комедии возник еще в 1816 г. Предполагалось написать 5 действий, важная роль в которых отводилась жене Фамусова, «сантиментальной моднице и аристократке». Впоследствии число действий было сокращено, а от важного женского образа драматург отказался. По всей видимости, речь здесь шла не собственно о том произведении, которое нам известно, а о наброске, сюжетно сходном с комедией, но все же не являющемся ее первой редакцией. Датой начала работы над «Горем от ума» принято считать 1820 г. Сохранилось письмо Грибоедова из Персии от 17 ноября 1820 г. к неизвестному лицу, где подробно пересказывается сон, в котором писатель будто бы увидел основные моменты будущего произведения.

Первоначальный вариант названия пьесы — «Горе уму». Основную интригу будущей комедии писатель в письме к Катенину формулировал так: «Девушка, сама не глупая, предпочла дурака умному человеку». Однако в обозначенную сюжетную схему не укладывались общественные противоречия. Кроме того, само название звучало как приговор всякому уму на все времена. Грибоедов же стремился представить такую парадоксальную, но, увы, типичную ситуацию, в которой положительное качество личности — ум — приносит несчастье. Именно такая ситуация отразилась в новом названии — «Горе от ума».

Непосредственная проработка первого и второго действий была проведена в 1822 г. на Кавказе. Важную роль в изображении социального противостояния сыграло общение с Кюхельбекером, наблюдения которого Грибоедов учитывал. Работа над 3-м и 4-м действиями велась в 1823 г. в имении С.Н. Бегичева, причем было сожжено и пе-

реписано заново первое действие. Полностью первоначальный вариант комедии был закончен в 1824 г. в Москве и подарен тому же Бегичеву (так называемый Музейный автограф). За разрешением цензуры писатель выезжает в Петербург, продолжая вносить изменения в текст по дороге. Так была дописана сцена заигрывания Молчалина с Лизой в 4-м действии и изменен весь финал. Прибыв в столицу, Грибоедов читает пьесу А.А. Жандру, в ведении которой находилась целая канцелярия. Последний поручает писцам изготовить списки произведения. Выправленный своей рукой список с подписью драматурга подарил своему другу («Жандровская рукопись»). Главную роль в распространении пьесы в этот период сыграли будущие декабристы.

Вторая половина 1824-го и начало 1825 г. прошли в хлопотах: писатель встречался с министром внутренних дел В.С. Ланским, министром просвещения А.С. Шишковым, губернатором Санкт-Петербурга М.А. Милорадовичем, был представлен великому князю (будущему императору) Николаю Павловичу. Все они отнеслись к драматургу благосклонно, однако добиться публикации всего произведения не удалось. Были напечатаны лишь явления 7–10 первого действия и действие третье с цензурными сокращениями в альманахе Ф.В. Булгарина «Русская Талия на 1825 г.». Ему же, уезжая в 1828 г. на Восток, Грибоедов подарил последний авторизованный вариант произведения («Булгаринский список»). После гибели писателя было, наконец, получено разрешение на театральную постановку в сильно искаженном виде. В 1833 г. театральная «редакция» комедии была издана. Полностью без цензурных купюр пьеса была опубликована за границей в 1858-м, а в России — только в 1862 г. К этому времени в стране насчитывалось несколько десятков тысяч рукописных списков, что значительно превышало все известные в то время тиражи печатной продукции. Вместе с тем рукописные варианты содержали серьезные разночтения, обусловленные как простыми ошибками переписчиков, так и их стремлением внести собственные дополнения и изменения в текст. Эти трудности не смогли до конца преодолеть редакторы издания 1862 г. Лишь в XX столетии усилиями литературоведов, проводивших текстологические исследования, и прежде всего Н.К. Пиксанова, на основе сопоставления Музейного автографа, Жандровской рукописи и Булгаринского списка был установлен тот вариант текста комедии, который мы сегодня имеем.

Художественный метод, принципы создания произведения. Традиционно «Горе от ума» считается первой русской реалистической комедией. Этот факт бесспорен. Вместе с тем в пьесе сохранились черты классицизма (например, единство времени и места, «говорящие фамилии», традиционные амплуа: «обманутый отец», «недалекий военный», «субретка-наперсница») и проявились элементы романтизма, отразившегося в ряде исключительных черт личности главного героя, в его непонятности окружающими и одиночестве, в его максимализме.

ме, противостоянии всей окружающей его действительности и выдвигении в противовес этой действительности своих идеальных представлений, а также в патетике его речи. Реализм выразился прежде всего в типизации характеров и обстоятельств, а также в сознательном отказе автора следовать многочисленным нормам построения классицистских пьес. Грибоедов нарушил целый ряд жанровых и сюжетно-композиционных канонов, которые мешали ему отразить новое, не характерное для традиционных комедий, содержание.

Идейно-философское содержание произведения. Если в начале XIX в. главной задачей комедиографа считались развлечение публики и осмеяние личных пороков, то Грибоедов ставил перед собой совсем иные цели. Для их понимания следует обратиться к смыслу названия пьесы. Оно, безусловно, отражает главную мысль, идею произведения. Это подтверждается в знаменитом письме автора к Катенину: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих». Таким образом, центральный вопрос, поставленный Грибоедовым в его произведении, можно сформулировать так: почему умный человек оказывается отвергнут и обществом, и любимой девушкой? В чем причины этого непонимания? Это вопрос глубоко философский и психологический, вопрос, возникающий в любом времени и в любой социальной среде. В самом деле, давно канула в Лету эпоха карет и дворцов, люди, кажется, живут в совершенно иных условиях, но все так же трудно умному человеку найти понимание в обществе, все так же трудно ему объясниться с близкими, все так же противостоят друг другу личные и общественные психологические стереотипы. Безусловно, в подобной «надвременной» постановке проблемы заключается один из секретов долготлетия комедии, ее современности и актуальности.

Проблема ума — это тот идейно-эмоциональный стержень, вокруг которого группируются все остальные вопросы философского, социально-политического, национально-исторического и нравственного характера. В связи с особой значимостью проблемы ума вокруг нее развернулась серьезная полемика. Так, М.А. Дмитриев считал, что Чацкий лишь умничает, презирая других, и в своей претенциозности выглядит комичнее всех. С иных позиций, но тоже критически оценил умственные способности главного героя пьесы А.С. Пушкин. Не отрицая глубины мыслей, высказанных Чацким («Все, что говорит он, — очень умно»), поэт утверждал: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми...» Скептически отозвался о постановке проблемы П.А. Вяземский, заявивший, что «посреди глупцов разного свойства» Грибоедов показал «одного умного человека, да и то *бешеного*». В.Г. Белинский, поначалу согласившийся с оценкой, данной Дмит-

риевым («Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать всех ругать в глаза дураками и скотами значит быть глубоким человеком?»), впоследствии пересмотрел свою точку зрения, увидев в монологах и репликах Чацкого излияние «желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей», сонная жизнь которых на самом деле «есть смерть... всякой разумной мысли». Таким образом, наметился коренной поворот в оценках ума главного героя, что отразилось во взгляде Д.И. Писарева, отнесшего Чацкого к числу персонажей, страдающих «от того, что вопросы, давно решенные в их уме, еще не могут быть даже поставлены в действительной жизни». Подобная точка зрения нашла окончательное выражение в статье И.А. Гончарова «Миллион терзаний», где Чацкий называется самым умным лицом в комедии. По мнению писателя, главный герой «Горя от ума» — фигура универсально-типологическая, неизбежная «при каждой смене одного века другим», намного опередившая свое время и подготавливающая приход нового. Что же касается способности Чацкого распознавать людей, то Гончаров считал, что она у героя имеется. Не собираясь изначально излагать свои взгляды в обществе Фамусова и его гостей, приехав лишь затем, чтобы увидеть Софью, Чацкий оказывается уязвлен ее холодностью, затем задет требованиями ее отца и наконец психологически не выдерживает напряжения и начинает отвечать ударом на удар. Ум оказывается не в ладу с сердцем, и это обстоятельство приводит к драматическому столкновению.

Памятуя о пушкинском принципе судить писателя «по законам, им самим над собою признанным», следует обратиться к позиции Грибоедова, к тому, что он сам вкладывает в понятие «ум». Назвав Чацкого умным, а других героев — глупцами, драматург выразил свою точку зрения недвусмысленно. Вместе с тем конфликт построен таким образом, что каждая из противоборствующих сторон считает умной себя, а безумными тех, кто не разделяет ее взглядов. Обнаруживаются два понимания ума. Ум Фамусова и персонажей его круга представляет собой умение приспособливаться к существующим условиям жизни и извлекать из них максимальную материальную выгоду. Жизненный успех выражается в количестве душ крепостных крестьян, в получении титула или чина, в выгодной женитьбе или замужестве, в деньгах, в предметах роскоши. Тот, кто сумел этого достичь (независимо от средств достижения), почитается умным. Пример «умного» поведения наглядно демонстрируется в рассказе о дяде Фамусова Максиме Петровиче, который, казалось бы, абсолютно проигрывшую ситуацию («на куртаге... упал, да так, что чуть затылка не пришиб»), мгновенно сориентировавшись, сумел обратить в выигрышную для себя, нарочно упав еще раз и получив за это компенсацию в виде особого расположения развеселившейся императрицы.

Подобные примеры «умного» поведения показывают и Софья, и Молчалин, и Скалозуб. С их точки зрения, человек, не желающий держать крестьян в крепостной зависимости, отказавшийся от должности и карьеры, не желающий лукавить, открыто высказывающий взгляды, идущие вразрез с общепринятыми, наживший себе за один вечер столько недругов, не может считаться умным — так может поступить лишь безумец. Вместе с тем многие представители фамусовского общества прекрасно осознают, что взгляды Чацкого не безумны, а построены на совсем иной логике, отличающейся от их собственной и таящей в себе угрозу для их привычного состояния самоуспокоенности. Логика умного человека, по Чацкому, предполагает не просто умение использовать уже сложившиеся условия жизни и даже не только образованность (что само по себе является обязательным), но способность свободно и непредвзято оценить сами условия с точки зрения здравого смысла и изменить эти условия, если они здравому смыслу не соответствуют. Не имеет смысла с криком требовать «присяг, чтоб грамоте никто не знал и не учился», находясь во главе ученого комитета. Долго ли можно продержаться на такой должности с подобными взглядами? Не только бесчестно, но и действительно глупо выменивать на слуг, которые «в часы вина и драки» неоднократно спасали жизнь и честь барина, «борзые три собаки», ибо кто в следующий раз будет спасать ему жизнь? Бессмысленно и опасно пользоваться материальными и культурными благами, не предоставляя никакого доступа к ним народу, тому самому умному, бодрому народу, который только что спас русскую монархию от Наполеона. Невозможно более удержаться при дворе, используя принципы Максима Петровича. Теперь недостаточно лишь личной преданности и стремления угодить — теперь необходимо уметь делать дело, так как государственные задачи сильно усложнились. Все эти примеры отчетливо проявляют авторскую позицию: ум, который лишь приспосабливается к уже известному, мыслящий стандартными стереотипами, Грибоедов склонен считать глупостью. Но в том-то и суть проблемы, что большинство всегда мыслит стандартно и стереотипно. Вывод, имея в виду ситуацию начала XIX в., может звучать так: дворянство в большинстве своем как сила, отвечающая за обустройство жизни в стране, перестало соответствовать требованиям времени. Но если признать за подобными взглядами право на существование, на них необходимо будет реагировать: либо, осознав их правоту, меняться в соответствии с ними (чего многим делать не хочется, а большинству просто не под силу), либо бороться (что и происходит на протяжении 2-го, 3-го и почти всего 4-го действия комедии), тогда как объявление героя сумасшедшим позволяет не обращать внимания на его речь. Так удобно, и можно попытаться восстановить ту атмосферу благодушия и комфорта, которая царила здесь до появления Чацкого. Однако сделать это уже оказывается невозможным, ибо Чацкий не просто

абсолютно одинокая фигура, но тип, обозначивший целое явление в обществе и обнаруживший все его болевые точки.

Чтобы осветить проблему ума всесторонне, драматург обращается к другим философским, социально-политическим, нравственно-этическим, национально-культурным и семейно-бытовым аспектам. Таким образом, содержание комедии представляет собой сложный комплекс философских, социально-политических, нравственных и национально-исторических проблем. К числу философских помимо проблемы ума можно отнести проблему смысла жизни, проблему счастья, проблему свободы личности, проблему судьбы. Очень широко представлены социально-политические проблемы. Прежде всего следует выделить проблему глубокого размежевания внутри дворянства. Большинство дворян устраивает та жизнь, которой они живут и которую не хотят ни в чем менять. Меньшинство же, напротив, стремится преобразовать практически все общественные устои. Следует обратить внимание на то, что Грибоедов не сводит этот конфликт только к противостоянию между поколениями. Например, Чацкого и Молчалина можно отнести к одному поколению, однако их взгляды диаметрально противоположны: первый являет собой тип личности «века нынешнего» и даже скорее всего века будущего, а второй, при всей его молодости, — «века минувшего», поскольку его устраивают жизненные принципы Фамусова и людей его круга. Дело, следовательно, не просто в попытке части молодежи самоутвердиться, а в том, что веками складывавшиеся основы жизни дворянства фактически изжили себя и наиболее дальновидные люди уже это поняли, тогда как другие, ощущая общее неблагополучие, всеми силами стремятся эти основы сохранить или удовлетворяться лишь поверхностными изменениями. Таким образом, становится понятной та острота противоречий, которая выявляется в отношении Чацкого и его оппонентов к крепостному праву, к государственному устройству, к службе, к общественному воспитанию и образованию, к истории, к положению и роли женщин в обществе, к общепринятому семейно-бытовому укладу. Очень важно помнить, кто из персонажей и какие именно взгляды на данные вопросы высказывает, причем не следует ограничиваться лишь главными действующими лицами.

Грибоедов придавал особое значение вопросам правды и лжи, а также чести и бесчестия, поставленным в «Горе от ума» как на общественном (особенно по линии общество — отъявленный негодяй, а также по линии общество — честный человек), так и на межличностном уровне (начальник — подчиненный, родители — дети, влюбленные, друзья, знакомые). Нужно ли, скажем, отцу, заигрывающему с горничной и к тому же предоставившему воспитание дочери француженке, удивляться, что дочь ведет себя соответственно как его собственному примеру, так и куртуазным романам? Должна ли девушка, обманывающая отца и оклеветавшая друга детства, обвинять в

коварстве своего возлюбленного, обманувшего ее саму? Не в том ли причина подобных вещей, что люди, как раньше, так и теперь, в ряде случаев разрешают себе переступить правила совести и чести, тогда как от других требуют неукоснительного соблюдения этих правил? Общепринятой является двойная мораль, поэтому важным становится не сам поступок, а мнение о нем, которое далеко не всегда складывается стихийно, — его можно «организовывать». В связи с этим звеном, объединяющим все нравственные проблемы комедии, становится мотив слухов и сплетен. Кроме того, нравственные вопросы непосредственно связаны с проблемой ума. Должен ли умный человек быть еще и честным, или ему достаточно лишь создать о себе соответствующее общественное мнение? Этот далеко не праздный вопрос актуален и в наши дни.

Национально-исторические проблемы, затронутые в комедии, также весьма значительны: война 1812 г., национальная самобытность, культура, язык. Соотнесение русского и западноевропейского (в основном французского, но не только) типов сознания происходит за счет сопоставления книг, одежды, бытового уклада, языка, принципов воспитания и образования. Писатель выявляет серьезные расхождения этих типов сознания. Актуальной становится проблема заимствования: ощущая чужеродность содержания многих западноевропейских жизненных принципов, русское дворянство в большинстве своем тем не менее стремится следовать их форме. Заимствуется, таким образом, лишь внешняя сторона — наряды, моды, манеры, речевые обороты. Подобное несоответствие содержания и формы приводит иногда к причудливым (смесь «французского с нижегородским»), а чаще к драматическим последствиям (русский народ начинает воспринимать собственное дворянство как иностранцев). Кроме того, возникают два взаимоотталкивающихся полюса восприятия иных культур: полное и безоговорочное их копирование (вспомните поведение гостей на балу) и столь же полное и безоговорочное их неприятие (позиция Фамусова). Грибоедов в целом противостоит обеим крайностям: он считает необходимым увидеть мир и воспринять лучшие образцы мирового опыта, но видит, что общественное сознание оказывается способным воспринять лишь второсортные суррогаты через посредство тех иностранцев, которые у себя дома ничем не смогли себя проявить. И в этом вопросе писатель также сумел уловить не только характерную черту своего времени, но и общенациональную проблему. Не так ли и сейчас на нас обрушивается из-за границы поток людей, идей и вещей сомнительного качества, и не так ли, как и раньше, общественное сознание оказывается не в состоянии отделить зерна от плевел? Насколько актуальной звучит фраза отчаявшегося Чацкого о необходимости, если уж невозможно отказаться от «пустого, рабского, слепого подражания», занять хоть у китайцев «премудрого... незнания иноземцев». Однако «нет пророка в своем отечестве».

стве» — общество склонно не только наряды, но и умных людей искать за рубежом.

Завершая анализ содержания «Горя от ума», необходимо обратить внимание на абсолютный характер противостояния противоборствующих сил по всем вопросам: ни одна из сторон не только не способна на компромисс, но, напротив, совершенно убеждена в том, что истина принадлежит только ей. В переломные эпохи русской жизни общество раскалывается на тех, кто стремится изменить все устои сразу, и тех, кто всеми силами пытается старые основы сохранить. Особенность национального сознания в подобные моменты срабатывает таким образом, что люди оказываются не способны поставить себя на противоположную точку зрения. В связи с этим особое значение в комедии приобретает мотив глухоты. Проявляющаяся как на общественном, так и на межличностном (отец, например, оказывается глух к взглядам дочери, дочь не слушает предостережений горничной, главный герой не может поверить, что его возлюбленная предпochла ему другого) уровне, глухота обыгрывается и с помощью сатирических приемов, соотносящих нежелание слушать с глухотой в буквальном смысле слова. Проходя через всю пьесу, мотив глухоты становится лейтмотивом произведения.

Жанровые особенности. Анализируя особенности жанра «Горя от ума», следует обратить внимание на ряд моментов. Во-первых, необходимо осознать, почему именно жанр комедии был избран автором для постановки столь серьезных вопросов и какие возможности этот жанр предоставлял автору. Во-вторых, нужно дать ответ на вопрос: устраивали ли драматурга предоставляемые возможности разработанных до него форм комедии, — и если ответ будет отрицательным, выявить, какие новшества Грибоедов ввел, не использовал ли, например, какие-то элементы жанра драмы. В-третьих, необходимо определить, какую разновидность жанра комедии представляет собой «Горе от ума»: философскую, социально-политическую, семейно-бытовую или она объединяет в себе целый ряд разновидностей. Ответ на этот вопрос можно получить исходя из того, какова, с точки зрения автора, главная мысль произведения. В-четвертых, следует проанализировать сюжетно-композиционную структуру произведения на предмет выявления каких-либо нововведений (например, количество действий, отсутствие традиционно требуемых или наличие дополнительных элементов сюжета и т.д.).

Конфликт, сюжет и композиция. Рассматривая конфликт и сюжетную организацию «Горя от ума», необходимо помнить, что Грибоедов новаторски подошел к классицистской теории трех единств. Соблюдая принципы единства места и единства времени, драматург не счел нужным руководствоваться принципом единства действия, которое по существовавшим правилам должно было строиться на од-

ном конфликте и, завязавшись в начале пьесы, получить развязку в финале, причем главная особенность развязки заключалась в торжестве добродетели и наказании порока. Нарушение правил построения интриги вызвало острые разногласия в критике. Так, Дмитриев, Катенин, Вяземский говорили об отсутствии единого действия в «Горе от ума», подчеркивали доминирующую роль не событий, а разговоров, усматривая в этом сценический недостаток. Противоположную точку зрения высказал Кюхельбекер, утверждавший, что в самой комедии гораздо более движения, нежели в пьесах, построенных на традиционной интриге. Суть этого движения состоит именно в последовательном раскрытии точек зрения Чацкого и его антиподов, «...в сей-то именно простоте — новизна, смелость, величие...» Грибоедова. Итог полемике позже подвел Гончаров, выделивший два конфликта и соответственно две тесно переплетенные друг с другом сюжетные линии, составляющие основу сценического действия: любовную и общественную. Писатель показал, что, завязавшись поначалу как любовный, конфликт осложняется противостоянием обществу, затем обе линии развиваются параллельно, достигают кульминации в 4-м действии, а затем любовная интрига получает развязку, тогда как разрешение общественного конфликта вынесено за рамки произведения — Чацкий изгнан из фамусовского общества, но остается верен своим убеждениям. Общество же не намерено менять своих взглядов — следовательно, дальнейшее столкновение неизбежно. В такого рода «открытости» финала, а также в отказе показать обязательное торжество добродетели отразился реализм Грибоедова, стремившегося подчеркнуть, что в жизни, к сожалению, нередко встречаются ситуации, когда порок торжествует. Необычность сюжетных решений с закономерностью привела к необычной композиционной структуре: вместо предписывавшихся правилами трех или пяти действий драматург создает комедию из четырех. Если бы любовная интрига не была осложнена общественным конфликтом, то, вероятно, для ее разрешения было бы достаточно и трех действий; если же предположить, что автор задался бы целью показать окончательную развязку общественного конфликта, то, очевидно, ему понадобилось бы написать пятое действие.

Система персонажей. Рассматривая особенности построения системы персонажей и раскрытия характеров, необходимо иметь в виду следующие обстоятельства. Во-первых, автор создает образы своих героев по принципам реализма, сохраняя, однако, верность некоторым чертам классицизма и романтизма. Во-вторых, Грибоедов отказался от традиционного деления персонажей на положительных и отрицательных, что отразилось и в различии критических оценок, данных образам Чацкого, Софьи, Молчалина. Чацкий, например, помимо положительных качеств — ума, чести, мужества, разносторонней образованности — обладает и отрицательными — излишней горячностью, самоуверенностью и бесцеремонностью. Фамусов по-

мимо многочисленных недостатков обладает важным достоинством: он заботливый отец. Софья, так безжалостно и бесчестно оклеветавшая Чацкого, умна, свободолюбива и решительна. Угодливый, скрытный и двоедушный Молчалин также неглуп и выделяется своими деловыми качествами. Попытки критиков абсолютизировать положительные или, напротив, отрицательные стороны героев приводили к одностороннему их восприятию и, следовательно, к искажению авторской позиции. Писатель принципиально противопоставил традиционному способу создания персонажей, основывавшемуся на классических амплуа и гиперболизации какой-либо одной черты характера («карикатур», по определению Грибоедова), способ изображения общественных типов, прорисованных через индивидуальную детализацию как разносторонние и многомерные характеры (названные автором «портретами»).

Драматург не ставил перед собой задачи абсолютно точно описать кого-либо из знакомых лиц, тогда как современники по отдельным ярким деталям их узнавали. Безусловно, у персонажей были прототипы, но даже и прототипов одного персонажа бывало несколько. Так, например, в качестве прототипов Чацкого назывались и Чаадаев (ввиду сходства фамилии и важного жизненного обстоятельства: Чаадаев, как и Чацкий, был объявлен сумасшедшим), и Кюхельбекер (вернувшийся из-за границы и сразу попавший в опалу), и, наконец, сам автор, оказавшийся на каком-то вечере в ситуации Чацкого и заявлявший позже: «Я им докажу, что я в своем уме. Я в них пушу комедией, внесу в нее целиком этот вечер: им не поздоровится». Несколько прототипов есть у Горича, Загорецкого, Репетилова, Скалозуба, Молчалина и других персонажей. Наиболее определенной выглядит ситуация с прототипом Хлестовой: большинство исследователей указывают на знаменитую Н.Д. Офросимову, ставшую еще и прототипом М.Д. Ахросимовой в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», хотя имеются и указания на других лиц. Обращают, например, внимание на то, что поведение и характер Хлестовой напоминают черты матери Грибоедова, Настасьи Федоровны.

Очень важно помнить, что как обобщающие, так и индивидуальные черты героев создаются благодаря целому арсеналу художественных средств и приемов. Именно владение драматургической техникой, умение создать яркие, живые, запоминающиеся картины и образы составляют основу мастерства художника. Основную черту личности, которую автор считал центральной для соответствующей сценической роли, обозначает «говорящая» фамилия. Так, Фамусов (от лат. *fama* — молва) — человек, зависящий от общественного мнения, от молвы («Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»). Чацкий (первоначальный вариант фамилии Чадский) — пребывающий в чаду страсти и борьбы. Горич — производное от «горе». Как горе, видимо, следует рассматривать его женитьбу и постепенное

превращение из дельного офицера в «мужа-мальчика», «мужа-слугу». Фамилия Скалозуб свидетельствует как о привычке грубо насмехаться, так и об агрессивности. Фамилия Репетилов (от лат. *repeto* — повторяю) говорит о том, что ее владелец не имеет собственного мнения, а склонен повторять чужое. Другие фамилии достаточно прозрачны в смысловом отношении. Господа же Н. и Д. настолько же безымянны, насколько безлики.

Важными средствами создания образов являются также поступки персонажей, их взгляды на существующие жизненные проблемы, речь, характеристика, данная другим действующим лицом, самохарактеристика, сопоставление героев друг с другом, ирония, сарказм. Так, если один из героев идет «взглянуть, как треснул» упавший с лошади Молчалин, «грудью или в бок», то другой в это же время бросается на помощь Софье. Характеры того и другого проявляются в их поступках. Если за глаза дается одна оценка личности (например: «...франт-приятель; отъявлен мотом, сорванцом...»), а в глаза — другая («...он малый с головой; и славно пишет, переводит»), то читатель получает возможность составить представление как о характеризующем, так и о характеризуемом. Особенно важно проследить последовательность изменений в оценках (от, скажем, «Остер, умен, красноречив, в друзьях особенно счастлив...» до «Не человек — змея»; от «карбонари», «якобинец», «вольтерьянец» до «сумасшедший») и понять, чем вызваны подобные крайности.

Для того чтобы получить представление о системе персонажей в целом, нужно проанализировать взаимодействие уровней ее организации — главного, второстепенного, эпизодического и внесценического. Каких героев можно считать главными, каких — второстепенными, каких — эпизодическими, зависит от их роли в конфликте, в постановке проблем, в сценическом действии. Так как общественное противостояние выстраивается прежде всего по линии Чацкий — Фамусов, а любовная интрига основывается преимущественно на взаимоотношениях Чацкого, Софьи и Молчалина, становится очевидным, что из четырех главных действующих лиц именно образ Чацкого несет основную нагрузку. Кроме того, Чацкий в комедии выражает комплекс мыслей, наиболее близких автору, отчасти выполняя классицистскую функцию резонера. Данное обстоятельство тем не менее никоим образом не может служить основанием для отождествления автора с его героем — создатель всегда сложнее и многомернее своего создания.

Фамусов выступает в пьесе и как главный идейный антипод Чацкого, и как важное действующее лицо в любовной интриге («Что за комиссия, Создатель, / Быть взрослой дочери отцом!»), и как определенный общественный тип — крупный чиновник, и как индивидуальный характер — то властный и прямолинейный с подчиненными, то заигрывающий с горничной, то пытающийся «вразумить» и «наставить на путь истинный» молодого человека, то обескураженный его ответами и

кричащий на него, то ласковый и нежный с дочерью, то мечущий в ее адрес громы и молнии, услужливый и вежливый с завидным женихом, любезный хозяин, могущий, однако, спорить с гостями, обманутый, одновременно смешной и страдающий в финале пьесы.

Еще более сложным оказывается образ Софьи. Остроумная и находчивая девушка противопоставляет свое право любить воле отца и общественным нормам. Вместе с тем, воспитанная на французских романах, она именно оттуда заимствует образ возлюбленного — умного, скромного, рыцарственного, но бедного человека, тот образ, который она стремится найти в Молчалине и жестоко обманывается. Она презирует грубость и невежество Скалозуба, ей претит желчный, язвительный язык Чацкого, говорящего, впрочем, правду, и тогда она отвечает не менее желчно, не брезгуя мстительной ложью. Софья, скептически относящаяся к обществу, хотя и не стремящаяся к конфронтации с ним, оказывается той силой, с помощью которой общество наносит Чацкому наиболее болезненный удар. Не любящая фальши, она вынуждена фальшивить и скрываться и вместе с тем находит силы дать понять Чацкому, что ею избран Молчалин, чему, однако, Чацкий отказывается верить. Пугающаяся и забывающая всякую осторожность при виде упавшего с лошади возлюбленного, гордо встающая на его защиту, она приходит к тяжелому потрясению, оказавшись свидетельницей любовных домогательств избранного ею «рыцаря» к ее же собственной горничной. Мужественно перенеся этот удар, приняв вину на себя, она вынуждена еще и выдержать гнев отца и насмешливое предложение Чацкого помириться с Молчалиным. Последнее вряд ли возможно, если принять во внимание силу характера Софьи.

Не абсолютно однозначен в пьесе и образ Молчалина. Пушкин писал о нем: «Молчалин не довольно резко подл; не нужно ли было сделать из него и труса?» Из всех персонажей фамусовского круга Молчалин, пожалуй, лучше остальных может приспособиться к существующим условиям. Обладающий помимо всего прочего незаурядными деловыми качествами, он способен достичь высокого положения в обществе. Молчалин являет собой тот тип людей, небогатых и незнатных, которые своим трудом, упорством, умением находить общий язык с людьми медленно и неуклонно делают карьеру. Вместе с тем он оказывается в довольно сложном положении. Уважительно относящийся к Фамусову, он обманывает своего начальника в угоду его дочери, к которой, однако, не питает никаких чувств. Поставленный перед выбором, он стремится угождать обоим. В результате, чтобы спасти свою карьеру и не наживать опасных врагов, он лжет и Фамусову, и Софье. Вынужденный играть по обязанности столько ролей — и секретаря, и любовника, и учтивого собеседника, и карточного партнера, а иногда даже и слуги — Молчалин проявляет лишь одно живое чувство (влечение к Лизе), за которое и расплачивается: его карьера оказывается под угрозой.

Второстепенные персонажи соотнесены с главными действующими лицами, но вместе с тем имеют важное самостоятельное значение и непосредственно влияют на ход событий. Так, Скалозуб являет собой тип военного, недалекого, но самоуверенного и агрессивного. Его появление осложняет и любовный, и общественный конфликт. Лиза — служанка-наперсница. Без этого образа нельзя представить как возникновение, так и развязку любовной интриги. Вместе с тем Лиза остроумна, иронична, дает точные характеристики разным героям. Она сопоставлена со своей хозяйкой, и в ряде случаев это сопоставление разрешается в ее пользу. Одновременно с помощью этого образа Грибоедов подчеркивает противостояние дворянства и крепостных («Минуй нас пуше всех печалей / И барский гнев, и барская любовь»).

Примечательна фигура Загорецкого, представляющего собой тип людей, без которых не обходится никакое общество: они умеют быть необходимыми. Этот персонаж — антитеза образу Чацкого. Последний честен, но изгнан из общества, тогда как Загорецкий бесчестен, но принят всюду. Именно он прежде всего формирует общественное мнение, подхватывая, расцветивая и разнося по всем углам сплетню о сумасшествии Чацкого.

Сопоставлены с главным героем и два других персонажа — Репетилов и Горич. Первый являет собой тип псевдооппозиционера. Для автора, очевидно, было важно отграничить человека, имеющего свои глубоко продуманные убеждения, от того, кто склонен повторять чужие. Судьба второго показывает, что могло бы случиться с Чацким, попытайся он выполнить условия Фамусова и стать как все.

Эпизодические персонажи — Хлестова, Хрюмины, Тугоуховские, Г.Н., Г.Д. — принимают участие в общественном противостоянии, подхватывают и распространяют сплетню о безумии Чацкого. Они являют собой дополнительные общественные типы, благодаря присутствию которых картина становится более сатиричной. В их изображении автор широко использовал приемы гиперболы, иронии, сарказма. Важно также обратить внимание не только на то, что их объединяет, делая так называемыми представителями фамусовского общества, но и на то, чем они друг от друга отличаются, на их индивидуальные черты и на противоречия, возникающие между ними.

Необычно много в комедии внесценических персонажей, их даже больше, чем сценических. Они также представляют ту или иную из противоборствующих сторон, с их помощью расширяются рамки конфликта: из локального, происходящего в одном доме, он становится общественным; преодолеваются узкие рамки единства места и времени, действие переносится из Москвы в Петербург, из XIX в XVIII в.; усложняется и еще более конкретизируется картина нравов тех времен. Кроме того, благодаря внесценическим персонажам читатель получает возможность более точно оценить взгляды лиц, действующих на сцене.

Язык и особенности стиха комедии. Язык «Горя от ума» значительно отличался от языка комедии тех лет. Грибоедов противопоставил сентименталистскому эстетизму и чувствительности, а также классицистской «теории трех штилей» реалистический принцип народности. Речь героев пьесы — это прежде всего та речь, которую действительно можно было услышать в салонах и гостиных, «при разъезде на крыльце», на постоянных дворах, в клубах и в офицерских собраниях. Подобный отказ от основных положений изящной словесности вызвал критические споры. Уже упоминавшийся Дмитриев ставил в упрек Грибоедову ряд фраз и речевых оборотов, которые, по мнению критика, не могли быть допустимы в литературе. Однако большинство критиков высоко оценили языковое новаторство драматурга. «О стихах я не говорю, половина — должна войти в пословицу» — так оценил мастерство Грибоедова Пушкин. «Что же касается до стихов, которыми написано «Горе от ума», — в этом отношении Грибоедов надолго убил всякую возможность русской комедии в стихах. Нужен гениальный талант, чтоб продолжать с успехом начатое Грибоедовым дело...» — писал в одной из своих статей Белинский. Действительно, очень многие реплики из комедии стали восприниматься как афоризмы, крылатые выражения, живущие своей самостоятельной жизнью. Говоря: «счастливые часов не наблюдают»; «шел в комнату, попал в другую»; «грех не беда, молва не хороша»; «а горе ждет из-за угла»; «и дым Отечества нам сладок и приятен»; «числом поболее, ценою подешевле»; «с чувством, с толком, с расстановкой»; «служить бы рад, прислуживаться тошно»; «свежо предание, а верится с трудом»; «злые языки страшнее пистолета»; «герой не моего романа»; «ври, да знай же меру»; «ба! знакомые все лица» — многие люди не помнят, откуда взяты эти фразы.

► Тем, кто собирается писать сочинение по Грибоедову, следует знать, кто из персонажей комедии и в какой связи их произносит.

Язык в комедии является как средством индивидуализации героев, так и приемом социальной типизации. Скалозуб, например, как социальный тип военного очень часто использует армейскую лексику («фрунт», «шеренги», «фельдфебель», «траншея»), а индивидуальные особенности его речи отражают его самоуверенность и грубость («ученостью меня не обморочишь», «а пикните, так мигом успокоит»), недостаточную образованность, проявившуюся в неумении строить фразу («за третье августа, засели мы в траншею: ему дан с бантом, мне на шею») и в неточном подборе слов («при этой смете» вместо «сметливости»). Вместе с тем он пытается и острить («мы с нею вместе не служили»). Речь Фамусова — так называемое московское дворянское просторечие («в ус никому не дуют», «коптел бы ты в Твери», «я испужал», «по службе хлопотня»), изобилующее уменьшительно-ласкательными формами («к крестичку ли, к местечку», «отдушничек»). Этот персонаж предстает в пьесе в различных ситуациях, потому и

речь его столь разнообразна: то иронична («Ведь я ей несколько сродни», — говорит он о Софье Чацкому), то гневна («В работу вас! На поселенье вас!»), то испуганна.

Особенно много авторского труда потребовали монологи и реплики Чацкого, который предстает и как новый общественный тип, близкий и по особенностям речи к декабристской патетике. В его речи часто встречаются риторические вопросы («О! если б кто в людей проник: что хуже в них? душа или язык?»), инверсии («Не тот ли, вы к кому меня еще с пелен, для замыслов каких-то непонятных, дитей возили на поклон?»), антитезы («Сам толст, его артисты тощи»), восклицания и особая лексика («слабодушие», «подлейший», «алчущий», «рабский», «святейший»). Вместе с тем и в речи Чацкого можно встретить московское просторечие («окроме», «не вспомнюсь»). В языке главного героя больше всего афоризмов, иронии, сарказма. Кроме того, эта речь передает широкую гамму психологических особенностей персонажа: любовь, гнев, дружеское участие, надежду, оскорбленную гордость и т.д. В языке раскрываются и негативные стороны характера Чацкого — резкость и своенравие. Так, на вопрос Фамусова: «...не хочешь ли жениться?» — он отвечает: «А вам на что?», а Софье заявляет: «Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?» Монологи и реплики героя всегда попадают точно в цель, от них всегда трудно уклониться или парировать их. Он не пропускает ни серьезной причины, ни малейшего повода для удара, не дает и возможности отступить с честью, и тогда его противники объединяются. Чацкий действительно воин, что убедительно показал Гончаров, но ведь война всегда влечет за собой горе и страдание.

Живая речь героев не могла уложиться в традиционные рамки шестистопного ямба (характерные для комедии того времени). Для создания эффекта реального разговора и придания ему интонационного многообразия Грибоедов использует вольный ямб.

Таким образом, и содержание, и все уровни формы были решены драматургом в новаторском ключе, приближавшем, насколько это было возможно, художественное произведение к действительности, что послужило одной из основ долголетия комедии.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Какие социально-политические проблемы поставлены Грибоедовым в пьесе?
- ❖ Кто из персонажей и как характеризует Чацкого?
- ❖ Сколько монологов у Чацкого? Фамусова? Каким проблемам они посвящены?

- ❖ Кто из внесценических персонажей «Горя от ума» сопоставлен с главным героем?
- ❖ Каковы жанровые особенности пьесы?
- ❖ Как соотносятся классицизм, романтизм и реализм в произведении?
- ❖ Приведите примеры гиперболы, иронии и сарказма из текста комедии.
- ❖ Охарактеризуйте особенности речи Софьи, Молчалина, Репетилова, Хрюминых, Тугоуховских.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Богомолова Е.И., Жаров Т.К., Кедрова М.М. А.С. Грибоедов. «Горе от ума»//Пособие по литературе для слушателей подготовительных отделений высших учебных заведений. М., 1989.
- 📖 Гришунин А.Л., Маркович В.М., Мелихова Л.С. Грибоедов//Русские писатели. 1800–1917: Библиографический словарь. М., 1992. Т. 2.
- 📖 Пиксанов Н.К. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»//Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1988.

А. С. ПУШКИН (1799—1837)

Александр Сергеевич Пушкин занимает особое место в культуре России. Он создал художественные ценности мирового уровня, стал — как человек и как художник — символом русской духовной жизни. Еще в 1832 г. Н.В. Гоголь пророчески заметил: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. ...Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет».

Каждое новое поколение, каждая эпоха утверждают свое понимание поэта, видя в нем современника, думая о «символическом Пушкине». Пушкина изучают, о нем спорят, его боготворят или отвергают. Он давно уже вышел за пределы литературы, сделавшись фактом русского общественного сознания. Эту особенность национального гения видели критики В.Г. Белинский и А.А. Григорьев, писатели Ф.М. Достоевский и И.С. Тургенев, философы В.С. Соловьев и Д.С. Мережковский. По словам Аполлона Григорьева, «Пушкин — наше все: Пушкин — представитель всего нашего *душевного, особенного*, такого, что останется нашим *душевым, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами. *Пушкин* — пока единственный полный очерк нашей народной личности...».

Гений Пушкина универсален. Но первая «тропа» к Пушкину, первая ступень познания его как «чрезвычайного явления русского духа» пролегает через литературу. Пушкин, названный В. Ф. Одоевским «солнцем нашей Поэзии», — создатель «солнечной системы» русской литературы.

Творческий путь

Периодизация творчества. Творчество Пушкина — это стремительное движение, развитие, тесно связанное с его судьбой, с общественно-идеологической и литературной жизнью России в первой трети XIX в. Пушкин не имеет двух биографий — биографии обычной, житейской и биографии писательской. Он являет собой пример единства человека и поэта. Жизнь и поэзия сливались у него в одно целое. Факты жизни становились у Пушкина фактами творчества. В свою очередь поэзия определяла его судьбу.

▶ Временной диапазон произведений, включенных в программу, приблизительно двадцать лет: от оды «Вольность» (1817) до последних, завершенных в 1836 г. произведений: романа «Капитанская дочка» и стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Понимание их идейного смысла и художественных особенностей во многом зависит от того, насколько ясно абитуриент представляет основные факторы, повлиявшие на судьбу поэта, периодизацию творчества Пушкина.

Сам поэт осознавал вехи своего творческого развития, размышлял над уже созданными произведениями, готовил итоговые книги. Изменения в творчестве, как правило, легко соотносятся с поворотными моментами в его личной судьбе. В творчестве Пушкина выделяются следующие периоды:

- 1) 1813— май 1817 г.— лицейский период;
- 2) июнь 1817— начало мая 1820 г.— петербургский период;
- 3) май 1820— июль 1824 г.— период южной ссылки;
- 4) август 1824— сентябрь 1826 г.— период ссылки в Михайловское;
- 5) сентябрь 1826— начало сентября 1830 г.— творчество второй половины 1820-х гг., до начала Болдинской осени;
- 6) сентябрь— ноябрь 1830 г.— Болдинская осень;
- 7) 1831—1836 гг.— творчество 1830-х гг.

Лицейский период (1813 — май 1817). Первый период творчества — время поэтического самоопределения Пушкина, время выбора пути.

Пушкин родился на исходе XVIII в., 26 мая (6 июня) 1799 г. Двенадцатилетним мальчиком он поступил в Царскосельский лицей, открывшийся 19 октября 1811 г. Через шесть лет, окончив лицейский курс, Пушкин стал не только высокообразованным человеком, но и самым многообещающим поэтом России.

Первые стихотворения Пушкина датированы 1813 г. За следующие три года написано свыше 130 произведений. Развитие поэта-отрока было стремительным. В 1814 г. журнал «Вестник Европы» публикует первое стихотворение Пушкина — «К другу стихотворцу» (подпись: Александр Н.к.ш.п.). В январе 1815 г. юный поэт в присутствии Державина читает свое стихотворение «Воспоминания в Царском Селе». В апреле оно было опубликовано в журнале «Российский музеум» и впервые подписано полным именем: Александр Пушкин.

Пушкин буквально ворвался в литературу. Им заинтересовались В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков. Его «благословил» Г.Р. Державин, которого в те годы считали живым классиком русской поэзии. Поддержал юного поэта и дядя — В.Л. Пушкин. Началась дружба с П.А. Вяземским. И лицейские стихотворцы, и признанные поэты воспринимали Пушкина как «молодого чудотворца». Они были поражены его абсолютным поэтическим слухом, восприимчивостью, жадой новых жизненных и поэтических впечатлений.

С юным пылом Пушкин включился в литературные споры. Он — сторонник последователей Н.М. Карамзина, «арзамасцев», в их поле-

мике по вопросам языка и литературы с консерваторами из «Беседы любителей русского слова», возглавлявшейся А.С. Шишковым. Участие в литературном обществе «Арзамас» (шутливая кличка — «Сверчок») стало для Пушкина важным моментом эстетического самоопределения. Уже в лицейские годы он был рядом с писателями, которые боролись против омертвевших канонов классицизма, стремились модернизировать литературный язык, сблизить русскую литературу с европейской.

В лицейских стихах Пушкина много переключек с произведениями русских и французских писателей. Он не стеснялся своего ученичества, заимствовал темы, мотивы, образы, поэтический «словарь», использовал жанры (ода, элегия, послание, мадригал), сложившиеся в поэзии начала XIX в. Пушкин-лицеист творил в ауре поэтической культуры своего времени.

В 1815 г. Жуковский назвал Пушкина «надеждой нашей словесности», увидел в нем «будущего гиганта», но подчеркнул, что он пока еще «бродит около чужих идей и картин». Действительно, во многих лицейских стихах Пушкина звучат анакреонтические мотивы лирики Батюшкова. Важное для молодого поэта «обозрение» старой и новой литературы, стихотворение «Городок» (1814), — эхо батюшковских «Моих пенатов» (1811). Элегии 1815–1816 гг. («Мечтатель», «К ней», «Певец» и др.) написаны под влиянием Жуковского. В немногих гражданских стихотворениях («Воспоминания в Царском Селе», «Лицинию») Пушкин предстает учеником Державина. Поэт жадно впитывает все лучшее, что создала европейская литература, — от античности до Вольтера, легендарного Оссиана и французской «легкой поэзии».

Пушкин — гениальный ученик. Он быстро встал вровень с учителями. Самым замечательным его качеством была эстетическая широта. Чуткий поэтический слух юного поэта улавливал все многообразие звуков и мелодий, существовавших в русской поэзии. Пушкин выбирал не учителей, а художественные системы. Как бы испытывая их, гармонию стихов Батюшкова он поверял «алгеброй» строгого рационализма поэзии Державина. Утонченная романтическая поэзия чувств Жуковского взаимодействовала в ранних стихах Пушкина с тягой к точности, предметности в изображении отношений между людьми.

В ранних стихотворениях обнаружилась важнейшая черта, характерная для всего последующего творчества Пушкина. Лицейская поэзия не питалась какими-то устойчивыми настроениями. Юный поэт многолик, переменчив. Он то радовался, наслаждался жизнью, то грустил и хандрил. Его тянуло то к вину и женщинам, к бесшабашной вольности дружеских пирушек и пышной мишуре балов, то к книгам, уединению и творчеству. Лицейские проказы и женская красота, общение с мудрым и ироничным П.Я. Чаадаевым, борьба литературных мнений — все привлекало поэта. Он удивленно смотрел на яркий и шумный мир вокруг себя и, как чуткое эхо, выражал этот мир в своих стихах.

В поэзии Пушкина лицейских лет возвышенная патетика гражданской лирики уживалась с легкомыслием «стихов на случай». Дерзкие, драчливые эпиграммы словно прятались в тени задумчивых элегий. Трогательный шепот влюбленного юноши вдруг сменялся хриплым голосом «бывалого» гусара. Вторя чужим, книжным разочарованиям и разлукам, юный поэт робко высказывал первые «горестные заметы» собственного сердца.

Сквозь внешнюю пестроту и несовершенство поэтических форм лицейской лирики проступала главная черта пушкинского отношения к миру: он воспринимал его как тайную, скрытую гармонию. Она открывалась поэту во всем — в высоком и низком, в мыслях и чувствах, в жизни и искусстве.

Петербургский период (июнь 1817 — начало мая 1820). После окончания лицея, поступив на государственную службу — в Коллегию иностранных дел, Пушкин жил в Петербурге. Он вошел в петербургский «большой свет» и оказался в совершенно незнакомом, пестром мире. Это мир чинов и наград, балов и развлечений, интриг и злословия. Для Пушкина все слилось в порывах вихря «жизни молодой»: светские отношения, любовные интриги, дружеское общение, занятия поэзией. Он наслаждался жизнью, ведь это время его ранней юности (18–20 лет). Петербургские впечатления отразились в лирике тех лет, о них Пушкин постоянно вспоминал в последующие годы.

Куда более важным для судьбы Пушкина было вступление в мир больших социальных идей, споров о политике и религии, о проектах спасения России. В атмосфере петербургского вольномыслия формируется его мировоззрение. Поэт дружит с Чаадаевым, сближается с членами тайного «Союза благоденствия» Н.И. Тургеневым и Ф.Н. Глинкой, участвует в работе литературно-театрального общества «Зеленая лампа» и Вольного общества любителей российской словесности.

Полемика о литературе, активная борьба с архаистами также захватили Пушкина. Они накладывались на его размышления об общественном благе, о просвещении, тирании и свободе. Политические идеи становились источником вдохновения, основой поэтических образов.

Под непосредственным влиянием идей участников «Союза благоденствия» написаны стихотворения «Вольность» (1817) и «Деревня» (1819). Яркий политический темперамент Пушкина проявился в злой сатире на Александра I «Сказки. Noël» («Ура! в Россию скачет...») (1818), в эпиграмме на всесильного временщика Аракчеева. Молодым порывом вольного сердца продиктовано послание «К Чаадаеву» (1818). Все эти стихи распространялись в рукописях, их читали, обсуждали, переписывали. Фактически за три послелицейских года Пушкин создал свою «потаенную» поэзию. Это один из главных итогов петербургского периода творчества.

Как и в лицейский период, художественная система Пушкина далека от равновесия и гармонии. Вольные стихи с их стилевой арха-

икой и господством отвлеченной образности — вершина петербургской лирики. Но в эти годы были написаны и другие стихи. Пушкин вел стихотворную перебранку с «шишковистами», порой не стесняясь в выражениях. Из-под летящего пера поэта вышло множество альбомных «мелочей» и дружеских посланий, насыщенных бытовыми, нередко фривольными, подробностями. «Проза» жизни в них еще не возвышена до высокой поэзии. Иные настроения господствуют в эггических стихотворениях. Здесь Пушкин подчеркнуто близок к романтическому мировоззрению и стилю.

Пушкинская поэзия конца 1810-х гг. носит во многом «лабораторный» характер. Ей присущи резкие жанровые и стилевые контрасты. Рядом оказываются архаическая ода и романтическая элегия, высокие гражданские стихи и грубоватые экспромты. Контрасты стиля ощущаются и в вольнолюбивых стихотворениях. Пушкин-лирик в послании «К Чаадаеву» и в «Деревне» пытался сплавить архаизированный поэтический язык, опирающийся на аллегорические образы и метонимические перифразы, с субъективностью и экспрессией романтической поэзии.

Поэзия петербургского периода — решающий этап в формировании оригинального поэтического стиля Пушкина. Взаимодействие трех стилистических стихий — архаической, субъективно-романтической и «прозаически»-сниженной, бытовой — уже не было следствием ученичества. Они сталкивались, боролись, перебивали друг друга. В этом своеобразный итог художественных экспериментов молодого Пушкина. Он не удовлетворен ни одной из существовавших поэтических систем. Его выбор — движение к такому *художественному синтезу*, который позволил бы выразить богатство жизненных впечатлений, страстей, мыслей и настроений.

Это движение ощутимо в первой поэме Пушкина «Руслан и Людмила», задуманной еще в лицее и завершенной незадолго до ссылки. Поэту наконец покорилась крупная эпическая форма — он перестал быть только поэтом-лириком. Оттолкнувшись от традиции, созданной Жуковским (сказочная поэма «Двенадцать спящих дев»), Пушкин создал глубоко оригинальное произведение. Это было завершение его жанровых и стилистических исканий 1810-х гг. и одновременно важная веха на пути к новым формам поэтического эпоса.

Отдельное издание поэмы вышло осенью 1820 г., когда Пушкин уже был на юге. Сразу же появились первые журнальные отклики. О Пушкине впервые публично заговорили литературные критики и писатели. Это важный момент в судьбе поэта, ведь незадолго до этого его «критиком» стал сам Александр I.

Только благодаря заступничеству Н.М. Карамзина, П.Я. Чаадаева, Н.И. Гнедича за свои вольнолюбивые стихи Пушкин был наказан сравнительно мягко. По распоряжению царя он отправился не в Сибирь, а в Екатеринослав, в распоряжение генерала И.Н. Инзова. Ссылка была оформлена как перевод по службе.

Период южной ссылки (май 1820 — июль 1824). Поворотный этап в жизни и творчестве Пушкина. Изменился его жизненный статус: оставаясь чиновником, он превратился в опального дворянина, поэта-изгнанника. Сроков службы вдали от Петербурга установлено не было — ссылка легко могла стать бессрочной. Дальнейшая жизнь поэта зависела только от того, куда «подует самовластье».

Бурные порывы монаршего «ветра» вначале были благоприятными для Пушкина. В мае — сентябре 1820 г. он путешествовал на юге вместе с семьей героя Отечественной войны 1812 г. генерала Н.Н. Раевского (Екатеринослав — Кавказ — Крым). Эхо кавказских и крымских впечатлений, отголоски общения с представителями этой большой семьи и сердечных увлечений дочерьми Раевского почти десятилетие звучали в пушкинской поэзии. В 1820—1823 гг. Пушкин служил в Кишиневе, в канцелярии наместника Бессарабского края. Генерал И.Н. Инзов благосклонно относился к беспокойному подопечному, не обременял службой, позволял длительные отлучки из Кишинева. В ноябре 1820 — январе 1821 г. Пушкин подолгу гостил в имении Давыдовых Каменка Киевской губернии, которое было одним из центров оппозиции режиму Александра I, посетил Киев, Одессу, вместе с И.П. Липранди в конце 1821 г. путешествовал по Молдавии.

В Кишиневе и в Каменке поэт общался с членами «Союза благоденствия» и тайного Южного общества П.И. Пестелем, В.Л. Давыдовым, В.Ф. Раевским, П.С. Пушиным, М.Ф. Орловым. Это яркая и вместе с тем полная внутреннего драматизма страница биографии поэта. Ссылка не отрезвила его, не заставила покаяться и смириться. Пушкин — в ореоле мученика свободы, жертвы русского тирана. Политический темперамент и инерция петербургского вольномыслия вели поэта к поискам тесного сближения с еще более радикальными критиками самодержавия. Пушкин хотел видеть в них новых друзей. Ему казалось, что мечты о «вольности святой» вот-вот станут реальностью. Он был готов окунуться вместе с заговорщиками в омут политической борьбы.

Прежние символы веры — гармоничная «звезда пленительного счастья» и прекрасная заря «свободы просвещенной» — уже не привлекали Пушкина. Он проявлял нетерпение, упоая не на политическую мудрость деспота, а на цареубийственный «карающий кинжал», в котором видел «тайного стража свободы». Страстное желание действия, борьбы выразилось в его готовности «кровавой чаше причаститься». Но надежды на то, что слово поэта-вольномыслителя станет частью общего дела, рассеялись — друзья поспешили уверить Пушкина в том, что тайного общества не существует.

Пушкин в период южной ссылки — яркий поэт-романтик. Ведущее положение в «южной» лирике Пушкина заняли романтические жанры: элегия и дружеское стихотворное послание. Привлекал его и жанр романтической баллады («Песнь о вешем Олеге»). Внутренний мир опального поэта особенно полно раскрылся в элегиях. Элегии

«Погасло дневное светило...», «Мне вас не жаль, года весны моей...», «Редеет облаков летучая гряда...» и «Я пережил свои желанья...» — как бы романтические эпиграфы к новой главе творческой биографии Пушкина. В них проведена резкая грань между петербургскими годами, наполненными дружеским общением, пирами, радостями любви, и новой жизнью «под бурями судьбы жестокой», «в изгнание скучном», «вдали друзей вольнолюбивых». Как всегда, лирика Пушкина *автопсихологична*. Романтическая образность стала стилевым эквивалентом мироощущения Пушкина.

Настоящее казалось ссыльному поэту бесприютным, унылым и неопределенным. Часто возникали психологические параллели со знаменитыми опальными поэтами — древнеримским поэтом Овидием и современниками, Байроном и Е.А. Баратынским. Яркие образы изгнанников и странников, созданные Пушкиным в послании «К Овидию» (1821), в исторической элегии «Наполеон» (1821), в дружеских посланиях к Баратынскому (1822), подчеркнули символический смысл его собственной судьбы.

Многие жанровые особенности элегий (исповедальность, быстрая смена чувств и эмоций, фрагментарность) характерны и для посланий. Для Пушкина они были естественной формой обращения к далеким петербургским друзьям и новым знакомым. Круг адресатов дружеских посланий чрезвычайно широк: А.А. Дельвиг, Н.И. Гнедич, П.А. Катенин, П.А. Вяземский, Е.А. Баратынский, П.Я. Чаадаев, Ф.Н. Глинка, Ф.Ф. Юрьев, Я.Н. Толстой, В.Ф. Раевский, В.Л. Давыдов и др. Послания легко превращались в письма-исповеди. В них поэт размышлял о своей жизни в изгнании, вспоминал сладостные минуты общения с друзьями. Послания «К Овидию», «К моей чернильнице», «Послание цензору» — раздумья о превратностях судьбы, о творчестве и положении дел в литературе.

В романтической лирике запечатлен неповторимый психологический облик самого Пушкина. В поэмах была создана романтическая модель действительности, ставшая актуальной для многих русских поэтов-романтиков. Поэмы «Кавказский пленник» (1821), «Братья разбойники» (1821–1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823) и «Цыганы» (закончены в 1824 г. в Михайловском) — главное достижение Пушкина в период южной ссылки. Несмотря на разноречивые оценки читателей и критиков, поэмы упрочили славу Пушкина как первого поэта России.

Испытав сильнейшее влияние личности и творчества Д.-Г. Байрона, Пушкин преобразил русскую романтическую поэзию. Он встал у истоков нового — активного, бунтарского — течения в русском романтизме. Главной особенностью этого течения, отличавшей его от созерцательного, элегического романтизма 1810-х гг., стало иное отношение к действительности. Не уход от реальности, выражавшийся в мистическом переживании одиночества, вдохновлял Пушкина-роман-

тика. В его произведениях — в лирике и особенно в поэмах — на первом плане гордый, свободолюбивый человек в конфликте с окружающей действительностью. Пушкин создал образы романтических героев (пленник, Алеко), стремящихся порвать с цивилизацией, найти новые жизненные ценности (свобода, близость к природе, любовь-страсть). Его привлекали гордые, волевые люди, бросающие вызов судьбе (таковы помимо героя поэмы «Кавказский пленник» и Алеко, Земфира в «Цыганах», Зарема в «Бахчисарайском фонтане»).

В то время, когда русские писатели и критики еще спорили о том, способны ли романтики создать русскую национально-самобытную поэзию, Пушкин дал весомые творческие аргументы в пользу новой художественной системы. Образы, мотивы и стиль романтической поэзии Пушкина на долгие годы определили творческие поиски русских романтиков. Однако Пушкин, автор «образцовых» романтических произведений, неудержимо двигался вперед. Уже в годы южной ссылки ему стало тесно в рамках жанровой и стилиевой системы романтизма.

В мае 1823 г., в Кишиневе, началась работа над романом в стихах «Евгений Онегин». Замысел Пушкина был новаторским: поэт искал новый сюжет, который позволил бы преодолеть романтическую условность сюжетов «южных» поэм, нового героя, тесно связанного с жизнью общества, новый стиль.

В июле 1823 г. Пушкина перевели в Одессу в распоряжение графа М.С. Воронцова. Пребывание в Одессе, европейском городе, напомнившем поэту Петербург, было до предела заполнено светской жизнью и напряженной творческой работой. Пушкин испытал здесь сильные и памятные любовные увлечения Амалией Ризнич и Каролиной Собаньской, «могучую страсть» к Е.К. Воронцовой. За год с небольшим он нажил себе врага в лице Воронцова, который не хотел видеть в Пушкине «первого поэта» России и всегда подчеркивал, что Пушкин — всего лишь один из его чиновников. Стараниями Воронцова поэт был отправлен в отставку «за дурное поведение» и атеизм, усмотренный в одном из перехваченных частных писем. Пушкин получил предписание ехать в родовое имение Михайловское Псковской губернии.

Период ссылки в Михайловское (август 1824 — сентябрь 1826). В эти годы Пушкин по-прежнему изгнанник, хотя его статус существенно изменился. Михайловское — это настоящая, ничем не закамуфлированная, ссылка. Поэт был лишен свободы передвижения. За ним установили двойной надзор: полицейский и церковный, ведь от имени царя ему предъявили одно из самых страшных обвинений — в атеизме и растлевающем воздействии на умы молодежи. Никаких сроков ссылки не было оговорено. Попытка выехать из Михайловского под предлогом болезни к успеху не привела. Пушкин оказался фактически вычеркнутым из жизни. Только тесная дружба с помещицей

села Тригорское П.А. Осиповой и ее дочерьми и интенсивная переписка связывали поэта с внешним миром.

Письма Пушкина перлюстрировались, общение с ним вызывало подозрение и могло свидетельствовать о политической неблагонадежности. Но несмотря на это, в январе 1825 г. Пушкина посетил И.И. Пущин, а в апреле — А.А. Дельвиг. В августе состоялась встреча с А.М. Горчаковым. В Михайловском Пушкин получил известие о внезапной смерти своего гонителя Александра I. Дошли слухи о событиях на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. и следствии над участниками восстания, проводившемся новым царем Николаем I. Первая половина 1826 г. для Пушкина прошла под знаком размышлений о том, как трагедия декабристов и новое царствование повлияют на его судьбу. В сентябре 1826 г. он был вызван в Москву для разговора с царем.

Михайловский период творчества стал для Пушкина *временем смены эстетических ориентиров*. Его художественная система лишилась цельности и определенности, характерной для периода южной ссылки. Пушкин устремился к неизвестному и неизведанному. Осознав исчерпанность художественной системы романтизма, он двигался к новым принципам изображения человека и действительности, которые позднее были названы реалистическими. Не следует, однако, представлять себе этот процесс в виде некоей прямой линии. Романтизм не мог быть просто «отменен». Огромный творческий потенциал романтического творчества был усвоен поэтом, создав предпосылки для движения к новой цели — к «поэзии действительности».

Пушкинский романтизм не укладывается в хронологические рамки периода южной ссылки. В Михайловском была завершена лучшая романтическая поэма «Цыганы», написан шедевр романтической лирики — стихотворение «К морю». Мотивы и образы романтизма ощутимы во многих стихотворениях («Разговор книгопродавца с поэтом», «Желание славы», «Андрей Шенье», «Пророк»). Именно в лирике сила романтической инерции была наибольшей.

Однако и в лирике, и особенно в эпических стихотворных произведениях стремление Пушкина преодолеть жанровые и стилевые каноны романтизма, сменить романтическую точку зрения на мир и человека становилось все более очевидным. Многие стихотворения теряют жанровую определенность, поэт преодолевает ограниченность словаря романтиков. Меняется стиль любовной лирики — слово поэта точно фиксирует психологическую уникальность его переживаний («К***» («Я помню чудное мгновенье...»), «Сожженное письмо», «Под небом голубым страны своей родной...», «Признание»). Пушкин создает цикл стихотворений «Подражания Корану» и «Песни о Стеньке Разине», в которых осваивает образность восточной поэзии и русского фольклора. В поэме «Граф Нулин» и в центральных главах «Евгения Онегина» (III–VI), написанных в Михайловском, Пушкин еще дальше уходит от романтизма.

Века в творческом самоопределении Пушкина-реалиста — историческая трагедия «Борис Годунов», законченная 7 ноября 1825 г. В ней отразились новые представления поэта о соотношении истории и личности, истории и народа, его интерес к трагическим, переломным эпохам в истории России. Первый опыт Пушкина-драматурга был антиромантическим: он не делал своих персонажей рупорами авторских идей, избегал прямолинейных сопоставлений прошлого и настоящего. Пушкин стремился показать трагедию монарха и трагедию народа, а самое главное — посмотреть на историю «взглядом Шекспира», то есть объективно, непредвзято разобраться в реальной сложности взаимоотношений власти и народа.

«Бориса Годунова», высоко оцененного самим писателем, многие современники признали неудачным, не соответствующим законам сцены. Глубина пушкинских исторических прозрений также ускользнула от них. И это весьма примечательный факт: именно в михайловский период творчества между Пушкиным и современной романтической литературой наметились первые противоречия, которые впоследствии привели к непониманию многих его произведений. Произведения, созданные в Михайловском, ясно определили реалистическую перспективу творческого развития Пушкина-художника. Он уже опережал литературу своего времени.

Творчество второй половины 1820-х гг. (сентябрь 1826 — начало сентября 1830). Хронологические рамки этого периода определены двумя важными событиями в жизни Пушкина. Первое — разговор с Николаем I в Москве 8 сентября 1826 г., переменивший его судьбу. Пушкин был возвращен из ссылки, ему разрешили жить в Москве, а в 1827 г. и в Петербурге. В ответ на откровенное признание поэта в том, что если бы он 14 декабря 1825 г. оказался в Петербурге, то непременно вместе с друзьями вышел бы на Сенатскую площадь, Николай I простил его и даже пообещал быть цензором пушкинских произведений. Второе событие — приезд в родовое имение Болдино для устройства имущественных дел накануне женитьбы на Н.Н. Гончаровой. Между этими событиями пролегли четыре года, заполненные переездами и странствиями по России, встречами с самыми разными людьми, светской суетой, любовными увлечениями, литературными спорами и творческим трудом.

В первые месяцы после шестилетнего изгнания Пушкин напряженно размышлял об уроках декабристского восстания, о своем чудесном избавлении, парадоксально совпавшем со следствием, казнью, тюремным заключением и каторгой многих его единомышленников (стихотворение «Арион»). Прощенный царем, он не склонил «гордой головы» перед ним. Рискую навлечь гнев Николая I, Пушкин послал в Сибирь, на каторгу слова приветия, участия и надежды (стихотворения «И.И. Пущину» и «Во глубине сибирских руд...»).

Размышления о современности, о перспективах нового царствования привели поэта к теме Петра I («Стансы», неоконченный исторический роман «Арап Петра Великого», поэма «Полтава»). В «Стансах» (1826) Пушкин призвал Николая I быть во всем похожим на «пращура». Новый царь поразил поэта прямоотой и готовностью к реформам.

Однако к концу 1820-х гг. Пушкин понял, что его надежды на Николая I иллюзорны. В 1827–1828 гг. поэт вновь испытал на себе коварство царя: у него требовали показаний по делам о распространявшемся в списках отрывке из элегии «Андрей Шенье» (1825), озаглавленном «14 декабря», и об авторстве поэмы «Гавриилиада», написанной еще на юге. Царь проводил в отношении Пушкина политику «ласкового кнута». Он великодушно миловал поэта за литературные «грехи» молодости и обещал свое расположение, а через шефа жандармов А.Х. Бенкендорфа выражал неудовольствие поступками Пушкина, мелочно придираясь и требуя от него безусловной лояльности.

«Полтава» (1828) — единственная историческая поэма Пушкина — крупнейшее произведение, написанное во второй половине 1820-х гг. В ней представлена «героическая» концепция личности Петра I и Петровской эпохи. В сюжете поэмы изображение триумфа «России молодой» в лице неудержимого Петра переплетено с драматической историей любви и предательства Мазепы. Поэт нащупывал новый подход к истории, в полной мере проявившийся позднее в «Капитанской дочке».

Вторая половина 1820-х гг. — время создания многих лирических шедевров — отмечена высоким уровнем творческого самосознания Пушкина. Размышления о поэте получили законченный, концептуальный характер в программных стихотворениях «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828) и «Поэту» (1830). Усилился интерес Пушкина к философской проблематике: написаны стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие», «Утопленник», «Анчар» (все — 1828), «Дорожные жалобы», «Жил на свете рыцарь бедный...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (все — 1829). Эти произведения отразили жизненный опыт поэта, круг философских вопросов, которые не переставали волновать его и в 1830-е гг. Лирика второй половины 1820-х гг. свободна от жанровых и стилевых ограничений. Лирическому слову «возвращен был его предметный смысл, и тем самым поэту дано невиданно острое оружие для выражения насущной, современной мысли» (Л.Я. Гинзбург).

Осуществлению многих творческих замыслов Пушкина мешала суетная петербургская и московская жизнь. Поэт по-прежнему, как и в послелицейские годы, разрывался между светскими обязанностями и литературными делами, поездками и любовными увлечениями. С трудом продвигалась работа над заключительными главами «Евгения Онегина». Рукописи, как никогда прежде, усеивались «обломками» едва начатых произведений, многие из которых так никогда и не были осуществлены.

В неустроенной жизни Пушкина в конце 1820-х гг. появился новый мотив: поиск дома, семьи, общества близких людей, — он жаждал того, чего был лишен с детства. В 1828 г. Пушкин сделал предложение А.А. Олениной и получил отказ. В декабре этого же года на балу у московского танцмейстера Иогеля он встретил Н.Н. Гончарову и 1 мая 1829 г. сделал ей предложение, однако родители красавицы дали неопределенный ответ.

В мае — сентябре 1829 г., не получив разрешения царя, Пушкин совершил самое большое путешествие после южной ссылки — на Кавказ (Орел, Кубань, Кабарда, Ингушетия, Армения). Его итогом стали дорожные записи, изданные в 1836 г. под названием «Путешествие в Арзрум». В апреле 1830 г. Пушкин сделал повторное предложение Н.Н. Гончаровой. На этот раз оно было принято.

Болдинская осень (1830). Короткий, но самый плодотворный период в творчестве Пушкина. Количество написанного им за три месяца вынужденного затворничества (из-за холерных карантин) сопоставимо с результатами творческого труда за предшествующее десятилетие.

Пушкин создал совершенно разноплановые произведения — и по содержанию и по форме. Первыми были прозаические «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», написанные в сентябре — октябре. Параллельно шла работа над шуточно-пародийной поэмой «Домик в Коломне» и последними главами «Евгения Онегина». В конце октября — начале ноября одна за другой появились «маленькие трагедии» — цикл философско-психологических «пьес для чтения»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». «Урожайная» Болдинская осень принесла «Сказку о попе и о работнике его Балде», «Историю села Горюхина». Фон пушкинского «пира воображения» — лирическая поэзия: около 30 стихотворений, среди которых такие шедевры, как «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Бесы», «Моя родословная», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Герой», «Для берегов отчизны дальной...».

Значение Болдинской осени в творчестве Пушкина определяется тем, что большинство написанных произведений — реализация более ранних замыслов поэта и в то же время своеобразный пролог к его творчеству 1830-х гг. Окончание «труда многолетнего» — романа «Евгений Онегин» — символический итог пушкинского художественного развития 1820-х гг., ведь роман «рос» вместе с автором. В творческом поле «романа в стихах» находились многие произведения — стихотворения, поэмы, первые прозаические опыты. Именно в работе над «Евгением Онегиным» с наибольшей полнотой раскрылось движение Пушкина к «поэзии действительности». Сбылось и высказанное в романе наблюдение автора: «лета к суровой прозе клонят». «Повести Белкина», в которых Пушкин «попрощался» с сюжетами и героями сентиментальной и романтической литературы, стали нача-

лом нового, «прозаического» периода творчества. Философская линия творчества Пушкина, мощно заявившая о себе в «маленьких трагедиях» и в лирических произведениях, написанных в Болдине, продолжилась в 1830-е гг.

Творчество 1830-х гг. (1831–1836). Общественные и бытовые обстоятельства, на фоне которых развивалось творчество Пушкина в 1830-е гг., были исключительно неблагоприятными, несмотря на то, что 18 февраля 1831 г. состоялась долгожданная свадьба с Н.Н. Гончаровой и в этом же году поэт был вновь зачислен на государственную службу — для работы над «Историей Петра». В конце 1833 г. царь пожаловал Пушкину придворное звание камер-юнкера, которое «первый поэт» России счел для себя оскорбительным.

Пожалуй, никогда прежде, даже в годы изгнания, жизнь Пушкина не была столь несвободной и беспокойной. Каждый год, прожитый Пушкиным после его тридцатилетия, приближал «последний акт» драмы человека и поэта, оказавшегося крепко связанным не только желанными брачными узами, но и оковами царской службы, путами общественного мнения, долгами и материальными заботами. Психологический дискомфорт Пушкин испытывал постоянно. Радости спокойной семейной жизни и вдохновенного творческого труда были нечастыми. Мрачное пророчество поэта, высказанное в болдинской «Элегии» («Судит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море»), сбылось.

Неблагоприятной для Пушкина была и литературная атмосфера 1830-х гг. Гражданские стихотворения «Перед гробницею святой...», «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», написанные в начале 1830-х гг., вызвали обвинения в политическом ренегатстве. Многие произведения, созданные в это время и ранее, не имели успеха («Борис Годунов», «Повести Белкина», сказки, «История Пугачева») или не были опубликованы. В печати началась кампания травли Пушкина, инспирированная его давним недругом, журналистом и писателем Ф.В. Булгариным. Побуждаемый политическими и коммерческими соображениями, под предлогом борьбы с «литературной аристократией» Булгарин пытался обосновать тезис об оскудении пушкинского таланта. Пушкин, вынужденный тратить силы на бесплодную литературную полемику, добивался разрешения на издание собственного журнала (четыре книжки «Современника» вышли в 1836 г.).

Падение популярности Пушкина было вызвано не только литературной конъюнктурой, но и более глубокими причинами. Их корни уходят в 1820-е гг. Последнее десятилетие пушкинского творчества совпало с завершающим периодом развития русского романтизма, который в 1830-е гг. (до появления в литературе М.Ю. Лермонтова) стал эпигонским, «массовым». Критерием «художественности» нередко являлся коммерческий успех произведений. Творческие поиски и эксперименты Пушкина, еще в середине 1820-х гг. решительно повернувшего к реализму, противоречили господствовавшим представле-

ниям о литературе, литературным вкусам и мнениям. В последние годы творчества Пушкина трещина в его отношениях с современной литературой достигла угрожающих размеров.

Тем очевиднее «подвиг благородный», который Пушкин совершал вопреки житейским и литературным обстоятельствам. Он стремился стать духовным вождем русского просвещенного дворянства. В истории России оно, по убеждению Пушкина, всегда было обращено и к прогрессивной самодержавной власти (ее символ для поэта — Петр I), и к народу. Символом народа для Пушкина стал Пугачев. Размышления о связи этих трех сил — самодержавия, просвещенного дворянства и народа — легли в основу философско-исторической концепции 1830-х гг., вдохновлявшей Пушкина-историка и Пушкина-художника.

Характер исторических трудов и художественно-исторических произведений, написанных в 1830-е гг., во многом определялся поисками духовных истоков современной действительности. Работа над «Историей Петра» в 1831–1833 гг. привела к странному на первый взгляд, но вполне объяснимому с точки зрения представлений Пушкина об истории смещению его интересов — от Петровской эпохи к последней трети XVIII в., времени царствования Екатерины II. Весной 1833 г. он начал собирать материалы о Пугачевском бунте и писать роман «Дубровский» (остался незавершенным), в котором впервые показал крестьянское восстание. В сентябре этого же года, покинув архивы, Пушкин поехал на Урал и в Поволжье, где встретился с очевидцами народной войны, сохранившими память о Пугачеве.

В октябре — ноябре 1833 г., в Болдине, Пушкин написал «Историю Пугачева» и поэму «Медный всадник». Документальное историческое повествование о «народном царе» и поэма о «кумиде на бронзовом коне» сошлись не только во времени. Их связь глубже — это разные проекции одного и того же круга размышлений писателя о прошлом и настоящем России. Позднее, в последнем крупном произведении Пушкина — романе «Капитанская дочка» — образ Пугачева был дан в таком же многозначном, символическом ключе, как и образ Петра в «Медном всаднике».

В произведениях, созданных в Болдине осенью 1833 г., Пушкин раскрылся как писатель философского склада. Были написаны повесть «Пиковая дама» — вершина пушкинских размышлений о роли судьбы в жизни человека, философские «сказки» — «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». Представления о связях человека с круговоротом природной жизни и свое понимание психологии творчества поэт выразил в лирическом шедевре «Осень».

Философская лирика 1834–1836 гг. — стихотворения «Пора, мой друг, пора!..», «...Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Отцы пустынножители и жены непорочны...», «Из Пиндемонти», «Была пора: наш праздник молодой...» — и роман «Капитанская дочка» (1836) раскрывают две важнейшие грани пушкинского твор-

чества последнего периода. Опираясь на личный опыт и мудрость, Пушкин устремился к вечному, общечеловеческому — к *поэтическому познанию мира и человека*. История в контексте пушкинских раздумий о человеке и природе, жизни и смерти, доме и кладбище предстает как стихийная сила, неподвластная воле и желаниям людей. Водоворот истории увлекает человека, препятствует осуществлению его заветных желаний, заставляя бороться за счастье, за право быть самим собой.

Итогом долгой и трудной «дороги свободной» сквозь «жестокий век», по которой прошел сам поэт, стало бессмертие. С особой гордостью Пушкин выразил эти мысли в своем поэтическом завещании — стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836).

В последние годы жизни Пушкина обострялась обстановка вокруг его семьи. Светские сплетни и интриги приблизили «последний акт» жизненной драмы поэта. 25 января 1837 г. Пушкин написал оскорбительное письмо голландскому посланнику барону Геккерену. Последовал вызов, сделанный от имени Геккерена его приемным сыном Ж. Дантесом, главным «героем» преддзельной истории. Дуэль, на которой Пушкин был смертельно ранен, состоялась 27 января на Черной речке.

29 января (10 февраля) 1837 г., в 2 часа 45 минут дня Пушкин скончался. 3 февраля ночью гроб с телом Пушкина был вывезен из Петербурга в Святые горы Псковской губернии, 6 февраля поэта похоронили в Святогорском монастыре.

Анализ лирических произведений

Уникальность стихотворений поэта. Пушкин — прежде всего поэт-лирик. Соотношение лирической поэзии и эпических жанров в его творчестве менялось, но именно лирика — наиболее яркое и глубокое выражение пушкинского гения — дает полное представление об идеалах и жизненных ценностях поэта.

Изучая лирику Пушкина, следует помнить, что каждое стихотворение уникально, неповторимо. Шедевры пушкинской лирики — сложный сплав, в котором все значимо: каждый образ, каждая художественная деталь, ритм, интонация, слово. Вот почему тщательный анализ текста произведений — основа правильного понимания их смысла и художественного своеобразия. Нельзя ограничиваться только тематической характеристикой стихотворений — следует изучить их образный строй, особенности жанра и стиля. Очень важно освоить образный «словарь» пушкинской лирики. В большинстве стихотворений мы находим ключевые слова-образы, за которыми стоит определенный биографический, литературный или психологический контекст. «Свобода» и «воля», «самовластье», «судьба», «дружба» и «любовь», «жизнь» и «смерть», «море» и «берег», «покой» и «буря», «зима»,

«весна» и «осень», «поэт» и «толпа» — в каждом из этих слов, в их смысле и звучании, Пушкин находил множество красок и оттенков. Они — как бы «длинное эхо» его идей и настроений.

Между стихотворениями, близкими по времени, и теми, которые разделены многими годами, возникают многочисленные тематические переклички, образные параллели. Лишь в немногих стихотворениях доминирует какая-то одна тема, чаще всего в них переплетаются несколько тем и мотивов. Каждая тема «проницаема». Попробуйте, например, однозначно определить тему пушкинского стихотворения «...Вновь я посетил...» (1835). Вряд ли такая попытка будет удачной, ведь в нем можно обнаружить целый комплекс тем и мотивов пушкинской лирики, выражающих представления поэта о человеке и природе, о времени, о памяти и судьбе. Именно на их фоне, в сложном взаимодействии с ними в стихотворении возникает тема смены поколений. Природа пробуждает в человеке память о прошлом, хотя сама не имеет памяти. Природа обновляется, как и человек. Но это обновление мыслится Пушкиным как простое повторение, почти тождество. Ведь шум новых сосен, «племени младого, незнакомого», который когда-то услышит внук, будет точно таким же, каким был шум «старых знакомцев» поэта. Этот шум затронет какие-то неведомые струны в душе потомка и заставит его вспомнить об умершем человеке, тоже жившем в этом повторяющемся, но не холодном, не равнодушном мире природы.

▶? Сопоставьте изображение природы в стихотворении «...Вновь я посетил...» с образом «равнодушной природы», сияющей «красою вечною», в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829). Обратите внимание на черты сходства и различия в изображении природы, в понимании взаимоотношений человека и природы.

Столь же многозначно стихотворение «Анчар» (1828). Оно может быть прочитано и как философская притча, отразившая мысли поэта о добре и зле, о власти и человеке, и как политическая аллегория (сам Пушкин протестовал против аллегорического истолкования стихотворения). В контексте современных экологических проблем символика «Анчара» приобретает новый смысл: вмешательство человека в жизнь природы, познание им разрушительной силы «смертной смолы» ведут к обострению конфликтов между людьми, к гибели человечества.

В лирике Пушкина сложилась сложная, многоуровневая система лирических «зеркал», отражающих духовный и творческий облик поэта, основные черты его динамичной художественной системы. Изучение ведущих тем и мотивов пушкинской лирики требует внимательного отношения как к их устойчивости, повторяемости, так и к вариациям, движению, внутренним перекличкам.

Представления Пушкина о самых значительных жизненных ценностях отразились в стихотворениях о свободе, любви и дружбе, о творчестве. Эти лирические темы представляют разные стороны цельной, гармоничной личности. Они взаимодействуют, поддерживая, как

бы «прошивая» друг друга, легко выходят за пределы лирического творчества, в мир пушкинского эпоса. Это единый круг размышлений поэта о том, что ему особенно дорого.

Основные темы и мотивы. Одна из важнейших тем лирики Пушкина — тема **свободы**. Свобода для Пушкина — высшая жизненная ценность, без нее он уже в юности не мог представить своего существования. Свобода — основа дружбы. Свобода — условие творчества. Жизнь без свободы окрашивалась в мрачные и зловещие тона. Даже судьба, которая у поэта всегда связывалась с представлением о несвободе, ибо человек, по Пушкину, зависит от ее всевластия, становилась «святым провиденьем», когда сквозь ее тучи брезжил луч свободы (см. стихотворение «И.И. Пушкину», 1826). Представления о свободе всегда были основой пушкинского мировоззрения.

Слово «свобода» и близкие по смыслу слова «вольность», «воля», «вольный» — ключевые слова пушкинского «словаря». Это слова-сигналы с широким кругом значений, вызывающие разнообразные ассоциации. В любом поэтическом тексте это знаки «присутствия» самого поэта. В лирических произведениях Пушкина эти слова-знаки выражают его мысли о направлении движения и о цели жизненного пути человека, о смысле его существования.

Уже в стихотворениях 1817–1819 гг. свобода остановится то высшим общественным благом — предметом «похвального слова» («хочу воспеть Свободу миру»), то целью, к которой устремлен поэт вместе с друзьями-единомышленниками («звезда пленительного счастья»), то шагом от заблуждений и суетной жизни к «блаженству» истины и мудрости («Я здесь, от суетных оков освобожденный, / Учуся в Истине блаженство находить»), то смыслом поэтической «жертвы» («Свободу лишь учася славить, / Стихами жертвуя лишь ей») и обозначением душевного состояния поэта («тайная свобода»). Свобода для юного Пушкина не просто слово из словаря вольнодумцев. Свобода — это его точка зрения на мир, на людей и самого себя. Именно свобода стала главным критерием оценки жизни, отношений между людьми, общества и истории.

В петербургский период творчества свобода открылась Пушкину прежде всего как абсолютная, общечеловеческая ценность. Свобода — вне времени и пространства, это высшее благо и спутница Вечности. В ней поэт нашел масштаб для оценки общества и перспективу преодоления его несовершенств.

Лирика 1817–1819 гг. — эхо пушкинских представлений о свободе. Поэтические образы, отражающие их в стихотворениях «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву», — это образы аллегорические: Свобода и «Вольность святая» (ода «Вольность»), «звезда пленительного счастья» («К Чаадаеву»), «Свободы просвещенной... прекрасная Заря» («Деревня»). Эти образы — в одном ряду с «положительными» аллегорическими образами Закона («Вольность»), «обломков самовластья»

(«К Чаадаеву»), «народа неугнетенного» («Деревня»). Аллегии свободы противопоставлены «отрицательным» аллегориям «Тиранов мира», «неправедной Власти», «увенчанного злодея», «Рабства» («Вольность» и «Деревня»), «Барства дикого», «насильственной лозы», «Неумолимого Владельца», «Рабства тощего» («Деревня»).

В социально-философской оде «Вольность» (1817) поэт смотрит на мир как пристрастный, заинтересованный зритель. Он скорбит и негодует, потому что это мир, где свистят бичи, гремит железо кандалов, где на троне восседает «неправедная Власть». Весь мир, а не только Россия, лишен свободы, вольности, а следовательно, нигде нет радости, счастья, красоты и блага.

Стихотворение, конечно, отражает не только личный взгляд Пушкина — это взгляд просвещенных дворян, думавших о будущем России. Но ода «Вольность», как и другие «вольные» стихи, не сухой социальный манифест, пропагандирующий идею конституционной монархии. Идеал общественной свободы стал высокой поэтической истиной, открывшейся самому поэту.

Пушкин страстно желает, чтобы мир услышал голос его свободной души и жил по закону, который принят им самим, — по закону свободы. Прославляя Закон как прочную основу Свободы, поэт с негодованием пишет о тиранах. В них он видит источник несвободы, «ужас мира» и «стыд природы», нарушение божественной гармонии.

►? Какие оттенки пушкинского представления о тиранах подчеркнуты в метонимических перифразах: «Рабства грозный Гений», «Славы роковая страсть», «самовластительный злодей», «увенчанный злодей»?

Тираноборческий пафос сливается в «Вольности» с апелляцией к разуму монархов, к их чувству самосохранения. Пушкин завершает оду «поучением»-призывом, обращенным к царям:

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

Поэт — противник насилия. Свобода, с его точки зрения, не может быть достигнута в результате революции и заговора. Великую французскую революцию он называет «славной бедой» (казненный Людовик — «мученик ошибок славных»), подчеркнув ее разрушительный характер и одновременно указав на то, что революция — акт возмездия тиранам. Мрачная «диалектика» насилия над тиранами передана в словах об убийстве Павла I: «Падут бесславные удары... / Погиб увенчанный злодей».

►? Какую роль играют в «Вольности» два исторических микросюжета: казнь Людовика XVI и убийство Павла I?

В «Деревне» (1819) представления о свободе и рабстве конкретизируются. Речь идет уже не о тирании во «всемирном» масштабе, как в оде «Вольность», а о русском крепостничестве, не о свободе как абстракт-

тной идее всеобщего блага, а о свободе русского крестьянства. Пушкинская деревня — это не какой-то исключительный «пустынный уголок» России, где

Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде Невежества убийственный Позор.

«Барство дикое» и «Рабство тощее», увиденные в деревне, — явления, типичные для России. Во второй части стихотворения поэт расширяет «географические» границы своих размышлений: если в первой части речь идет о конкретной деревне, в которой поэт обрел «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (в пейзаже-панораме легко угадываются окрестности Михайловского), то во второй части создается предельно обобщенный образ русской деревни. Взором истины он видит всю Россию — страну деревень. Аллегорические образы «Барства дикого» и «Рабства тощего» подчеркивают, что речь идет не о «плохом» барине и его несчастных крепостных, а о любом деревенском тиране и любом русском крестьянине-рабе. Поэт, развивая идеи оды «Вольность», мечтает увидеть «народ неугнетенный», а торжество «Свободы просвещенной» по-прежнему связывает с волей царя.

В «Деревне» и особенно в послании «К Чаадаеву» (1818) заметны новые оттенки пушкинского понимания свободы. Это связано с усилением авторского «присутствия». В «Вольности» к миру обращается поэт — глашатай вечных истин, «друг человечества». В «Деревне» образ автора-поэта биографически конкретнее: он подчеркивает, что приезд в деревню — акт его воли. Он предпочел спокойную деревенскую жизнь с ее «мирным шумом дубров» и «тишиной полей» суетной городской жизни с «порочным двором Цирцей», «роскошными пирами», забавами и заблуждениями. Город — это «суетные оковы», мешающие постигать блаженство истины, слушать голос просвещенной мудрости — «оракулов веков». Именно в деревне, где суету сменяет «праздность вольная, подруга размышленья», поэт учится «свободною душой Закон боготворить».

► Обратите внимание на то, что картина деревенского «лона счастья и забвенья» в первой части «Деревни» напоминает обычный идиллический пейзаж. Но идиллия, оказавшись всего лишь иллюзией свободной и счастливой жизни, отменяется второй частью стихотворения. Проанализируйте пейзаж в «Деревне». Докажите, что он увиден глазами человека со «свободной душой».

Послание «К Чаадаеву» — яркий лирический «символ веры» молодых «друзей вольности». Стихотворение носит личный, даже интимный характер. Это связано с тем, что меняется адресат пушкинских слов о свободе. Если в «Вольности» и «Деревне» он взывает к неозоримому миру, пораженному тиранией, и к России, к монарху, то теперь у его порыва к свободе «частный» адрес: Чаадаев, друг,

единомышленник, к которому Пушкин обращается как бы перед лицом тех, кто связан и узами дружбы, и общей целью.

► ? Кого имеет в виду поэт в стихе «недолго нежил нас обман»? Сопоставьте первое четверостишие со стихотворениями «Товарищам» и «Разлука», написанными незадолго до окончания лицея.

Свобода и здесь предстает как цель высоких стремлений поэта и его друзей, как ответ на «Отчизны... призыванье». Но на первый план выходит внутренняя свобода, без которой Пушкин не мыслит достижения свободы общественной. Свобода — это «желанье», страсть, горящая в душе, вера, стремление к счастью. Ожидание свободы — такое же «томление упования», каким охвачен «любовник молодой», ждущий «минуты верного свиданья». Свобода связана с жизнью сердца, с представлениями о чести и долге, с «прекрасными порывами» «нетерпеливой» души. В финале стихотворения возникает образ будущего, в котором небо подаст весть об обновлении России, о наступающей поре свободы («звезда пленительного счастья»), Россия, словно богатырь, «вспрянет ото сна», а свободные люди увековечат память о тех, кто страстно верил в свободу, «на обломках самовластья».

► Обратите внимание на этот вещественно-абстрактный образ. Пушкин не имеет в виду падение монархии, «самовластье» — это тирания, деспотизм. Послание находится в смысловом поле оды «Вольность» и «Деревни».

В романтической лирике Пушкина 1820–1824 гг. тема свободы занимала центральное место. О чем бы ни писал поэт-романтик: о кинжале, «тайном страже свободы», грозе несговорчивых тиранов («Кинжал»), о вожде восставших сербов Георгии Черном («Дочери Карагеоргия»), о Байроне или Наполеоне («Наполеон», «К морю»), о своих думах и повседневных занятиях в посланиях к друзьям, — мотивы свободы пронизывали стихотворения, придавая им неповторимый облик. В послании «Дельвигу» опальный поэт провозгласил: «одна свобода мой кумир».

Среди многих оттенков понимания свободы, запечатленных в лирике южного периода, выделим те, в которых наиболее полно раскрываются политические взгляды Пушкина и его представления о положении изгнанника. Свобода для Пушкина в годы ссылки — один из политических символов. Вдохновленный национально-освободительными революциями на юге Европы и общением с русскими радикалами, он ждал восстания в России, с энтузиазмом готовился к дороге «в дыму, в крови, сквозь тучи стрел», ведущей к торжеству свободы. Обращаясь к одному из активных деятелей «Союза благоденствия» П.С. Пушкину, в котором видел вождя будущего восстания, Пушкин писал:

И скоро, скоро смолкнет брань
Средь рабского народа,
Ты молоток возьмешь во длань
И воззовешь: свобода!

(«Генералу Пушкину», 1821)

Эти ожидания в 1823 г. сменились пессимистическими настроениями. Кризис политических надежд был вызван поражением европейских революций, разочарованием в заговорщиках, которые не решились посвятить Пушкина в свои планы, а самое главное — сомнениями поэта в самой возможности скорой революции. Стихотворение «Свободы сеятель пустынный...», образы которого восходят к евангельской притче о сеятеле, нельзя воспринимать как отмену свободолюбивых идеалов — они остались прежними. Поэт испытал острый кризис веры в саму возможность скорого достижения общественной свободы. Это стихотворение — горькое признание крушения просветительских и романтических иллюзий, прощание с ними. Поэт подчеркнул, что его проповедь свободы была несвоевременной, а потому и бесплодной. Люди оказались не готовы к восприятию «живительно-го семени» свободы, поэтому оно и не дало всходов в их сердцах.

Как Пушкин переосмыслил притчу о сеятеле? В чем смысл эпиграфа?

В лирике Пушкина периода южной ссылки одним из ведущих стал мотив личной свободы. В романтической аллегории «Узник» (1822) свобода — это вольная жизнь за пределами «темницы сырой», в которой томится «вскормленный в неволе орел молодой». На воле есть все, что ассоциируется у поэта с личной свободой, — тучи, гора, «морские края», ветер. К этой жизни зовет узника его «грустный товарищ, махая крылом». Узник — это поэт-изгнанник, уставший от неволи, но не сломленный, не сдавшийся. В стихотворении содержится намек на задуманный побег из ссылки. Как «вольная птица», Пушкин рвался к друзьям, в большой мир.

Поэтическим итогом размышлений Пушкина-романтика о свободе, о надеждах и разочарованиях, связанных с ней, стало стихотворение «К морю» (1824). Море, как и океан, стихия, буря, гроза, шторм, в романтической лирике Пушкина всегда ассоциировалось со свободой. Море не раз становилось прозрачной аллегорией свободы политической или личной. Но в этом стихотворении «свободная стихия» — не аллегория, а емкий символ свободы, не поддающийся какой-либо однозначной трактовке. С морем связан многоцветный поток ассоциаций, буквально прокатывающийся по всему тексту.

Море — символ любой природной и человеческой стихии. В его своенравии явлены неукротимая воля, мощь и непредсказуемость мировой стихии, окружающей человека. Оно вызывает ассоциации и со «стихиями» общественной жизни: бунтами, революциями, восстаниями. Пушкин уподобляет море живому существу, одержимому мятежными порывами духа. Это очеловеченная «свободная стихия», близкая душе поэта-романтика и почитаемых им «гениев»: Байрона и Наполеона.

Но море — это и символ человеческой жизни, которая может «вынести» куда угодно, к любой «земле». Для того чтобы подчеркнуть безграничность моря-жизни, Пушкин называет его «океаном», ог-

ромной водной пустыней. Поэта может поразить в ней только «одна скала, гробница славы» — остров Св. Елены, где «угасал Наполеон».

►? Подумайте над смыслом «эпитафий» Наполеону и Байрону. Какие черты «свободной стихии» видит Пушкин в этих людях? Как характеристики Наполеона и Байрона помогают понять глубину символа моря?

Образ «свободной стихии» — психологический символ, тонко передающий внутренний мир поэта. Он размышляет о море в трогательные и горькие минуты прощания. Море — «друг», своенравный и гордый, призывающий и требовательный, ропщущий. Пожалуй, это единственный верный и преданный друг, с которым поэту жаль расставаться. Морская стихия и могущество человеческого духа Пушкиным сопоставлены, но не отождествлены. Именно в душе человека скрыт источник свободы, которую он несет в мир. Прощаясь с морем, поэт обещает хранить верность свободе. Но его понимание свободы стало иным: убедившись, что свобода — благо, неугодное тиранам, суженное просвещением («Судьба земли повсюду та же: / Где капля блага, там на страже / Уж просвещение иль тиран»), он жаждет стихийной свободы — ее идеал всегда живет в человеческом сердце.

Стихотворение «**Во глубине сибирских руд...**», посланное в 1827 г. декабристам, — гражданский поступок Пушкина, считавшего своим долгом поддержать друзей в трудную пору их жизни. Оно перекликается с рядом ранних произведений Пушкина, созданных в годы изгнания, особенно со стихотворением «**Узник**» (образы «темницы сырой» и узника, обращение «вольного» орла к узнику). Послание написано языком политических аллегорий, близким и понятным декабристам. Но смысл этих образов изменился. «Мрачные подземелья», «мрачные затворы», «каторжные норы», «оковы тяжкие» и «темницы» — не абстрактные иносказания. Это образы с вполне конкретным, «предметным» содержанием — они создают картину «несчастья», постигшего декабристов. Свобода, которая «примет радостно у входа» узников-декабристов, — это их освобождение, за ним последуют встреча с «братьями», друзьями и возвращение гражданских прав.

В конце 1820-х—1830-е гг. Пушкин приходит к пониманию свободы как личной независимости, «достоинства личного». Если раньше тема личной свободы возникала на фоне темы узника, изгнанника, то в творчестве последних лет она стала самостоятельной, охватив гораздо более широкий круг явлений общественной, частной и творческой жизни. В одной из заметок он подчеркнул: «...есть достоинство выше знатности рода, именно: достоинство личное». Любое нарушение прав личности, какими бы обстоятельствами оно ни было вызвано, расценивалось поэтом как подавление человека, покушение на его «самостоянье», стремление унижить его, низвести до положения раба.

Свобода для Пушкина — это свобода иметь свое мнение об обществе, об историческом прошлом своего народа, возможность критически оценивать «громкие права, от коих не одна кружится голова».

С личной независимостью поэт связывал и неприкосновенность «пенатов», то есть семьи, дома, творческого труда. Это та «обитель дальняя трудов и чистых нег», в которую устремлен поэт («усталый раб») в стихотворении «Пора, мой друг, пора!...» (1834). Именно там он надеется найти избавление от суетной погони за счастьем, обрести «покой и волю». Ради них, по его мнению, и стоит жить на свете, сожалея о каждой утраченной «частичке бытия».

В стихотворении «Из Пиндемонти» (1836) Пушкин подчеркнул, что человеку необходима «иная, лучшая» свобода взамен той, которая неизбежно оборачивается обычной словесной трескотней или зависимостью от двух главных социальных сил:

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Что же представляет собой эта «иная, лучшая» свобода, которая является синонимом истинного счастья, истинных прав? К какому выводу приходит Пушкин, назвавший в итоговом стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в качестве одной из своих особых заслуг прославление Свободы?

Стихотворение «Из Пиндемонти» завершается манифестом личной свободы. Он состоит из нескольких положений-императивов. Во-первых, «никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать», во-вторых, «для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи». Наконец, самое главное и заветное, целая программа жизни:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья. —
Вот счастье! вот права...

Отмежевавшись от всего, что способно только унижить человека, Пушкин пришел к новому пониманию свободной жизни. В ней спутниками человека, ничем не ограниченного в своих передвижениях по земле, будут природа, красота которой создана творческим гением Бога, и произведения искусства, созданные художниками — людьми, вдохновленными Богом.

Заветная область лирической поэзии Пушкина — дружеская и любовная лирика. В многочисленных стихотворениях, посвященных друзьям и возлюбленным, раскрылось его понимание этих высших жизненных ценностей, созданы яркие образы друзей и любимых женщин. Дружба и любовь для Пушкина — спутники юности, они возникают в «вихре жизни молодой» и сопровождают человека всю жизнь.

Потребность Пушкина в дружеском общении, в понимании и поддержке друзей была столь же неизменной, как и потребность любить и быть любимым.

Многие стихотворения, написанные, как правило, в жанре дружеского стихотворного послания, посвящены самым близким по духу людям: лицеистам («первому другу» И.И. Пущину, «муз возвышенному пророку» и «парнасскому брату» А.А. Дельвигу, «брату родному по музе, по судьбам» В.К. Кюхельбекеру), «неизменному другу» П.Я. Чаадаеву, поэтам П.А. Вяземскому, Н.М. Языкову, Е.А. Баратынскому. Но дружбу Пушкин понимал не только как отношения, возникающие между двумя людьми. «Дружество» для него — это целый круг людей, близких «по судьбе», это «братство», «наш союз», сложившийся еще в лицее. Манифест дружбы — седьмая строфа стихотворения «19 октября», написанного в 1825 г. в Михайловском:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз...

Поэт подчеркивает гармонию, красоту, свободу, «беспечность», лежащие в основе дружеского союза, сравнивает его с душой, утверждая прочность связей между друзьями. Дружба лицеистов не зависит ни от прихотей «судьбины», ни от переменчивого счастья, «Родина» лицейского братства — Царское Село, место, где «под сенью дружных муз» лицеистов свела сама судьба.

►? Обратите внимание, что в стихотворении созданы романтические портреты умершего в Италии Н.А. Корсакова и Ф.Ф. Матюшкина, говорится об И.И. Пущине, А.М. Горчакове и А.А. Дельвиге, с которыми поэт встречался в михайловской ссылке, о В.К. Кюхельбекере. Что связывало поэта с этими лицеистами? Какие качества он подчеркивает в каждом из них? В чем смысл образа «несчастливого друга», о котором говорится в финале стихотворения? Кто оказался этим «несчастливым другом»?

Дружбу Пушкин понимал и как «сладостный союз», связывающий между собой поэтов. В послании «К Языкову» (1824) указана основа этого союза — творчество, вдохновение:

Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует;
Друг другу чужды по судьбе,
Они родня по вдохновенью.

В пушкинских стихотворениях о дружбе и друзьях неизменно возникает философский мотив судьбы. В «19 октября» размышления о дружбе и друзьях сопровождаются симфонией образов, в основе которых — представления поэта о судьбе. Это «блуждающая судьба» моряка Ф.Ф. Матюшкина (тот же образ возникал и тогда, когда Пушкин думал о своей жизни изгнанника и скитальца), «сети судьбы суро-

вой», «судьбины гнев», «фортуны блеск холодный», «строгая судьба», «тайный рок». Жизнь друзей определяется судьбой: «судьба глядит, мы вянем; дни бегут». Судьба может быть гневной или милостивой, но, по мысли Пушкина, она всегда держит человека в своей власти, препятствует осуществлению его заветных желаний. Именно в дружбе поэт находит опору в своем противостоянии «рока самовластия». В стихотворении «Была пора: наш праздник молодой...», прочитанном 19 октября 1836 г., поэт вновь подчеркнул общий закон жизни друзей-лицеистов — закон судьбы:

Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон:
Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

Каждый из лицеистов первого выпуска, несмотря на различия в общественном положении, в интересах, воспринимался Пушкиным как человек, связанный с ним незримыми нитями. Размышления о друзьях не ограничивались только воспоминаниями о лицейской молодости, о наставниках, о юношеских мечтах и проказах. Они подталкивали поэта к анализу собственной судьбы, создавали психологический и философский фон многих его стихотворений. Он помнил всех лицеистов, радовался их успехам, жил их огорчениями. Разбросанные по свету, друзья как бы соединялись в лирическом мире Пушкина. Силой поэтического воображения он охватывал и тех, кто наслаждается жизнью, и тех, кто одинок и несчастлив «и в бурях, и в житейском горе, / В краю чужом, в пустынном море, / И в мрачных пропастях земли!» («19 октября 1827»). Всем он желал блага, радуясь за одних и огорчаясь невзгодам других.

Дружеское участие, дружеская поддержка для Пушкина — высшие проявления человечности, требующие мужества, воли, готовности исполнить свой долг. В послании «И.И. Пушкину» («Мой первый друг, мой друг бесценный!...»), отправленном в 1827 г. в Сибирь, поэт словно возвращает другу-декабристу святой долг дружбы, напоминая ему о том «утешенье», которое он когда-то даровал ему, посетив Михайловское. Теперь сам поэт молит «святое провиденье», чтобы слова его дружеского приветов дали Пушкину то же «утешенье», а вместе с ними в «заточенье» дошел и луч «лицейских ясных дней». В коротком стихотворении Пушкин обнаружил глубину связей, соединивших двух людей: это и дружба, возникшая еще в лицее, и судьба, которая может быть зла или благосклонна к каждому из них, и время, которое не властно над ними: настоящее окликает прошлое, ход времени только подчеркивает неизменность дружбы. Сила дружбы прочнее тюремных цепей, луч лицейского братства способен рассеять мрак заточения — такова главная мысль поэта.

В отличие от дружбы, в которой Пушкин ценил постоянство, верность, любовь рассматривалась им как чувство преходящее. Оно, по-

добно буре, властно захватывало поэта, давало ему мощный источник вдохновения, лишало его свободы, подчиняя «страстям мятежным», но, как всякая буря, угасало, превращаясь в «погасший пепел», «цветок засохший, безуханный». Пушкин не искал вечной любви, вечной для него была только потребность любить. В жизни поэта были многочисленные опыты в духе «науки страсти нежной», ему хорошо знакомо все, что составляет круг любовных отношений: признания и клятвы, разуверения и измены, «могучая страсть» и мягкая нежность,

Пушкин был человеком, жизнь которого прошла среди женщин. Однако любовную лирику Пушкина не следует рассматривать как поэтический аналог его «донжуанского списка». Отметим, что в шедеврах пушкинской любовной лирики (**«К***»**) (**«Я помню чудное мгновенье...»**) (1825), **«Я вас любил...»** (1829), **«На холмах Грузии...»** (1829) говорится именно о чувствах поэта, а не об отношениях, связывавших его с возлюбленными. Не стоит, читая стихотворения **«Я вас любил...»** или **«На холмах Грузии...»**, искать ответ на вопрос, кого имел в виду поэт, признаваясь в искренней, нежной любви или повторяя, как заклинание, «печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой...». В стихотворении **«Я помню чудное мгновенье...»** отразились две встречи с А.П. Керн — в 1819 и 1825 гг., но реальная жизнь поэта, в которой за пять лет было немало других женщин, бесконечно далека от поэтической картины, созданной в этом произведении.

Любовь для Пушкина-лирика — предмет высокой поэзии. Она словно выведена за пределы быта, житейской «прозы». «Стихотворения, коих цель горячить воображение любострастными описаниями, — подчеркивал Пушкин, — унижают поэзию». Стихи Пушкина — вовсе не дневник его любовных побед и поражений. В них мы находим то, чего не в состоянии дать ни одно биографическое «разыскание», касающееся любовных увлечений Пушкина. В них запечатлена не только психологическая правда любовных переживаний, но и выражены философские представления поэта о Женщине как об источнике красоты, гармонии, неизъяснимых наслаждений. Пушкин любил женщин, он воспел Женщину.

В лирике Пушкина оживают его «любви пленительные сны». Это стихи-воспоминания, в которых поэт чутко прислушивается к себе, стремится выразить в слове психологическую уникальность и в то же время сходство своих любовных переживаний. В стихотворении **«Я вас любил...»** много психологических деталей. Пик чувства пройден, поэта не мучит «болезнь» любви. Он пишет о том моменте, когда чувство уже угасает, но еще «угасло не совсем». В его душе оживает любовь-воспоминание. Это была любовь невысказанная, «безмолвная», не связанная с надеждами на взаимность. Он вспоминает грустные мгновения своего чувства, которое колебалось между робостью и ревностью. Прощаясь с возлюбленной, в последний раз думая о своих чувствах, поэт подчеркивает силу прошедшей любви. Он делает это

тонко, деликатно, желая, чтобы «другой» любил женщину так же искренно и нежно, как он. В стихотворении нет ни упреков, ни обид, ни безнадежности. Поэт благодарен женщине даже за «безмолвную» и безответную любовь. К ней он относится бережно и с теплотой: разлюбив ее, он верит в то, что она вновь будет любима.

В этом стихотворении, как и в большинстве стихотворений 1820-х гг., нет портрета возлюбленной. Черты любимых женщин Пушкин часто видит как бы сквозь дымку воспоминаний и снов. Говорить о них поэту столь же сложно, как и об абсолютной красоте или о высшем блаженстве, поэтому образы женщин создаются с помощью сравнений и аналогий («Я помню чудное мгновенье...», «Мадонна»). Только так поэт может передать свои впечатления о возлюбленных. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» он сравнивает возлюбленную с «мимо-летным виденьем», с «гением чистой красоты». Ее «голос нежный» не сливался с житейским шумом, а «милые черты» являлись ему в снах.

▶ ? Как воссоздана в стихотворении духовная жизнь поэта? Проследите ее этапы. В чем смысл «кольцевой» композиции, повторов?

Как и в стихотворении «Я вас любил...», здесь на первом плане — субъективные впечатления о женщине. С особой силой в стихотворении подчеркивается мысль о том, что вместе с женщиной появляются «и божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь», которые уходят, когда женщина исчезает из памяти, из снов поэта.

Любовь, «замыкая» перечисление того, что заставляет душу поэта «пробудиться», как бы увенчивает все, из чего состоит жизнь. Именно любовь способна дать человеку высшее наслаждение. Любовь — символ духовного возрождения. Даже сама надежда на «позднюю» любовь, может быть, только на ее «улыбку прощальную», способна примирить поэта с мрачной и безрадостной жизнью. Надежда на то, что новая любовь впереди, — самая высокая и светлая надежда Пушкина (см. «Элегию», 1830).

Стихотворение «На холмах Грузии...» — яркий психологический эскиз состояния поэта, передающий импульсивную смену его чувств и настроений. Элегическое начало, в котором грусть и легкость, светлая печаль кажутся столь созвучными состоянию ночной, засыпающей природы, сменяется «моментальной фотографией» пробуждения бурного чувства — чувства любви. Не умиротворенность ночи, а немолчный шум Арагвы, о котором сказано во втором стихе, созвучен любовному порыву, выраженному во второй части стихотворения. Сердце поэта вновь во власти любви-воспоминания о далекой возлюбленной, от которой его, возможно, отделяет не только пространство, но и время.

Но любовь оживает не только потому, что поэт вспомнил о любимой. В ней источник новых ярких переживаний, она — искра, зажигающая сердце, которое не может не любить. Последние строки («И сердце вновь горит и любит — оттого, / Что не любить оно не может») особенно важны для понимания стихотворения и той концепции люб-

ви, которой вдохновлена лирика Пушкина: вечна сама потребность любить, любовь возникает в сердце поэта как эхо женской красоты и гармонии. Даже чужая, неведомая любовь способна наполнить душу поэта «мечтою странной», воскресив целый рой воспоминаний о своей и «чужой» молодости, о красоте и счастье (см. стихотворение «Цветок», 1828).



Пушкин — создатель лирической концепции творчества. В ней он выразил свои представления о месте поэта в мире, о взаимоотношениях поэта и общества, о творческом процессе. Основные вехи этой концепции, главные опоры пушкинского «памятника нерукотворного», — поэтические манифесты «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Эхо» (1831).

► Обратите внимание на то, как пушкинская концепция поэта и поэзии разворачивается во времени. Каждое новое стихотворение не только обнаруживает новый аспект темы, но и «подхватывает» идеи и образы предшествующего, развивает и углубляет их.

В мудрой «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...») именно с творчеством поэт связывает грядущие «наслажденья», которые помогут ему преодолеть усталость от жизни, настроения тоски и отчаяния:

И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Первыми несомненными альтернативами «труда», «горя» и смерти он считает «гармонию» и «вымысел». Вслед за ними — любовь с ее «улыбкою прощальной». Творчество вернет его в мир молодых чувств и надежд, напомнит о том, что жизнь состоит не только из страданий, но и из радости, светлых слез, вдохновения, любви.

Стихотворение «Поэт» — квинтэссенция пушкинских размышлений о сущности поэта. Поэт предстает в стихотворении сложным существом, отмеченным Богом, наделенным частью его творческой силы, но в то же время обычным, земным человеком. Автор вполне допускает даже то, что поэт может быть «всех ничтожней» среди «детей ничтожных мира». Перемены начинаются в нем лишь тогда, когда Бог посылает ему вдохновение. Поэт преображается — это уже не один из многих людей, втянутых в повседневную суету, а человек необыкновенный: его слух становится чутким, он способен услышать «божественный глагол». Прежнюю жизнь он оценивает как «забавы мира», людская молва его угнетает — он готовится произнести новые слова о мире. Это уже не молва, а слова поэта, в котором нет ничего обыденного, пошлого. Просыпается душа поэта:

Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Он становится гордым, «диким и суровым», то есть погружается в себя, в свои творческие думы. Поэт не может творить, находясь среди обычных людей, в мирской суете. Вдохновение требует одиночества, свободы от повседневности. Вспомним замечательные слова из стихотворения «19 октября» (1825):

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво...

Поэт бежит от мирской суеты «на берега пустынных волн, / В широко-шумные дубровы...». Конечно, берега и дубровы, куда устремлен поэт, — поэтическая условность. Эти «географические» точки — символы покоя и уединения. Поэт бежит от суеты, чтобы стал «звучнее голос лирный, / Живее творческие сны». Услышать мир и выразить его в слове можно только вдали от людского шума и мелких житейских забот.

►? Позднее, в стихотворении «Эхо» Пушкин создал емкую метафору поэта, в которой выразил закон его существования в мире: поэт — эхо мира — слышит и отражает все его звуки, но самого поэта не может выразить никто. Как вы понимаете смысл этого стихотворения? Сопоставьте его со стихотворениями «Поэт и толпа», «Поэту», «Румяный критик мой, насмешник толстопузой...». Как отразились в них размышления Пушкина о своей судьбе?

Пушкин как бы «останавливает мгновенье» — перед нами поэт, запечатленный в момент вдохновения: он «и звуков и смятенья полн». Здесь нет зрительного образа. Его заменяют психологические детали, передающие начало творческого процесса, когда в душе поэта, охваченной «смятеньем» мыслей и чувств, теснятся хаотичные, нестройные звуки.

Яркая картина преображения поэта, только начальные мгновения которого запечатлены в «Поэте», создана в «Осени» (1833). Последние строфы стихотворения — акт творческого самосознания поэта. Здесь перед нами «тайное тайных» его души — процесс творчества. Он начинается не тогда, когда поэт «забывает мир», «усыпленный» своим воображением. Исток творчества — восприятие осенней природы. Поэт впитывает ее красоту и тленность:

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса...

Параллели между тем, что происходит в природе, и состоянием души человека нередки в пушкинской лирике (см., например, стихотворения «19 октября», 1825; «Зимнее утро», 1829). В каждом времени года поэт открывает для себя что-то личное. Зима, весна, лето, осень — это как бы страницы «календаря» его души. В первых строфах

«Осени» — «парад» всех четырех времен года. Но именно осень, в которой умирание соединено с нетленной красотой, становится для поэта символом единства жизни и смерти, символом гармонии. Это живой, динамичный символ, ведь в осени таинство смерти неотделимо от таинства рождения. Поэт как бы застает природу в момент ее высшего торжества — в момент «творчества» и ощущает себя частью неуправляемой силы, рожающей гармонию. Повинуясь творческой мощи природы, поэт становится «громодой», рассекающей «волны» мирового хаоса, «кораблем», плывущим к заветной цели — «союзу высоких звуков, чувств и дум»:

И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявлением...

А что же произойдет с поэтом дальше, после того, как двинется «громода» его воображения? Многозначие, которым завершается стихотворение «Поэт», и графическая пауза (ряды точек) в «Осени» позволяют предположить, что впереди не только волнующее и мучительное — создание произведения. Впереди — возвращение к людям, к обычной суетной жизни. Жизнь поэта — череда уходов от людей и возвратов к ним. Он уходит от людей в мир своих поэтических снов, в мир творчества. Он возвращается, чтобы вновь уйти. В жизни этого необычного человека вновь и вновь повторяются эти два состояния. Поэт, подчеркнул Пушкин, — существо двуприродное: он связан с землей, но он же, как сказано в стихотворении «Поэт и толпа», — «сын небес». Земное слито в нем с небесным, с тем, что даровано Богом. Пушкин пишет об этой «двойной» природе поэта как о некоем несомненном законе. В стихотворении «Поэт» нет ни сожалений о тяготах земной жизни поэта, ни романтической его идеализации.

►! Пушкин написал о своем идеале поэта, о том, каким должен быть настоящий поэт. Узкое, «биографическое» прочтение обедняет смысл стихотворений «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту». Обратите внимание, как часто Пушкин использует аллегорические образы: «лира», «священная жертва», «Аполлон», «аптарь», «треножник»; архаизмы: «глагол», «бряцал», «внимал» и др. Они создают впечатление, что его поэт — вне времени.

Знаменитое стихотворение «Пророк», написанное в 1826 г. по дороге из Михайловского в Москву, куда опальный Пушкин ехал для встречи с царем, по традиции рассматривается в ряду стихотворений о поэте и поэзии. Действительно, в представлении романтиков поэт и пророк сливались в одном человеке. Пушкинская трактовка проблемы существенно иная.

Поэт и пророк, образы которых созданы в пушкинской лирике, имеют немало общего («вещие» зрение и слух) и одинаково важны для людей. Бог — и никто другой — призывает обоих к служению. Они дополняют друг друга. Но все-таки пушкинский пророк и пушкин-

ский поэт не сливаются в одном существе. Поэт живет среди людей, пока не захвачен вдохновением. Только для творчества он оставляет людей. Попробуйте представить пророка «в заботах суетного света»! Не кощунством ли будет считать его самым «ничтожным» среди «детей ничтожных мира»? От поэта-пророка, посредника между Богом и людьми, исполнителя воли Бога, люди ждут огненных слов. Бог посылает пророка в мир, чтобы тот «глаголом» жег людские сердца, то есть передавал в слове жар своего сердца (оно — «уголь, пылающий огнем»).

►? Сопоставьте стихотворения «Пророк» и «Поэт» со стихотворениями М.Ю. Лермонтова «Поэт» и «Пророк». В чем различия между Пушкиным и Лермонтовым в трактовке пророка и поэта? Разделяет ли Лермонтов пушкинские представления о поэте?

Пророки ждут от людей внимания и понимания. Люди внемлют пророкам «в священном ужасе», разгадывают смысл их слов. Так ли слушают поэта? Думал ли Пушкин, создавая образ поэта, о том, что поэт является людям в облике пророка? Пророк — величественное порождение Бога. Это человек, который вознесся еще при жизни выше людей, — у него все не такое, как у них: зрение («вещие зеницы»), слух (он слышит весь мир «по вертикали», все звуки вняты ему), язык («жало мудрых змеи») и сердце («уголь, пылающий огнем»). Он посланник Бога на земле, исполнитель его воли.

►? Как в стихотворении «Пророк» показан процесс преображения человека. В чем смысл слов Бога, обращенных к пророку?

Сердце поэта не «уголь, пылающий огнем», — это обычное, «трепетное», человеческое сердце. Он «волнует, мучит, как своенравный чародей», сердца других людей. «Чернь тупая» сама говорит об этом в стихотворении «Поэт и толпа». «Волнует», «мучит», а не жжет, не опаляет словом истины! С языка поэта срываются «звуки сладкие» (прекрасные, гармоничные) и молитвы. Поэт гибок: звуки его голоса могут быть не только нежными и чарующими, но и гневными, беспощадными. Он может хлестать толпу «Ювеналовым бичом» сатиры:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий...

(«Поэт и толпа»)

Слова, с которыми обращается поэт к людям, — многоцветны. Они отражают его мир, в котором гармония рождается из хаоса и «лирического волнения». Самое главное: у поэта есть то, в чем отказано пророку, — собственная воля, он не является исполнителем воли Бога. Бог, наделяя поэта частицей своей творящей силы, избирает его для другого «подвига благородного» — для творчества.

Пророка и поэта роднит способность видеть мир таким, каким его никогда не увидит простой человек: они оба видят его скрытые, тайные стороны. Но пророк не использует это всеведение для творчества, для поэта же всеведение — только первый этап, начало творчества, первый шаг по дороге, ведущей к гармонии и красоте. Пророк «поправляет» мир — поэт отражает мир. Пророк несет людям слово Божье — поэт создает свои слова. Они оба обращаются к людям, открывая им правду о земле и небе.

► Понимание образа пророка, приведенное здесь, — пример одного из прочтений знаменитого пушкинского стихотворения. Абитуриенты должны быть готовы к тому, что во многих работах о творчестве Пушкина даются различные, порой взаимоисключающие, трактовки его произведений. Это обусловлено многозначностью символических образов, созданных поэтом.

Творческую свободу Пушкин всегда считал условием существования истинного поэта. Стихотворение «Поэт и толпа» — отповедь «толпе», «черни», покушающейся на свободу поэта, пытающейся навязать ему свои представления об искусстве. Заметим, что именно неуважение к свободе творчества стало для Пушкина основным критерием отношения к тем, кто воспринимает и оценивает его стихи. «Толпа», «чернь тупая», «бессмысленный народ» — люди, которые стремятся ограничить творческую свободу, грубо вмешиваясь в творческий процесс, наставляя поэта, о чем и как он должен писать. Пушкин не уточняет, какие социальные слои они представляют. Он создает обобщенный портрет публики, берущейся судить о том, чего она не может или не хочет понять. В черновиках второй главы «Евгения Онегина», писавшейся в 1824 г. в Одессе, есть строки, помогающие понять смысл слов «толпа», «чернь» в программных стихотворениях Пушкина:

Но что ж: в гостиной иль в передней
Равно читатели черны,
Над книгой их права равны,
Не я первой, не я последний
Их суд услышу над собой —
Ревнивый, строгий и тупой.

Пушкин твердо придерживался принципа профессионального отношения к публике, выработанного ранее: «не продается вдохновение, / Но можно рукопись продать». Голос «певца» должен быть слышен и внятен публике, она должна испытывать силу его «добрых чувств». Но малейшие попытки вмешаться в процесс творчества вызывали резкую отповедь поэта.

В сонете «Поэту» Пушкин утверждает: поэт заканчивается тогда, когда начинает творить с оглядкой на мнение «толпы». Никто не должен вторгаться в мир поэта. Это мир пустынный, «безлюдный». В нем только одна дорога, по ней не может пройти обычный человек, «непос-

вященный», — ее пролагает сам поэт. В конце дороги — «плоды любимых дум», добытые «подвигом благородным»:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Все награды — в самом поэте. Он «жалует» себя строгостью, взыскательностью. Поэт, подчеркивает Пушкин, должен судить себя «высшим судом». Отметим эпитет «высший». Суд поэта — «высший суд», но это вовсе не означает, что Пушкин отвергает возможность всякой другой оценки поэта — читателями, критикой. Каждый имеет право высказать свою точку зрения о произведениях поэта, но никто не имеет права навязывать ему свое мнение, требовать от него неукоснительного соблюдения законов и правил, продиктованных «судом глупца». Если поэт доволен своим произведением — а это может быть «приговором» «высшего», самого строгого и пристрастного — собственно-го! — суда, ему кажутся смешными все попытки толпы охаять его. Она не сможет осквернить поэта, внушить ему недоверие к самому себе:

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Твердость, решительность, взыскательность, презрение к «суду глупца», к наградам и почестям — вот те качества, которые Пушкин считает обязательными для всех поэтов. Поэт слышит весь мир и должен быть глух только к мнению «непосвященных».

Именно верность этим принципам ведет поэта к бессмертию. Оглядываясь на свой творческий путь в стихотворении **«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»** (1836), Пушкин был особенно горд тем, что соответствовал высокому идеалу поэта, провозглашенному в поэтических манифестах. «Слово» и «дело» поэта совпали. Чеканная последняя строфа стихотворения подводит итог пушкинским размышлениям о свободе и звучит как завещание русской поэзии:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Роман «Евгений Онегин» — произведение удивительной творческой судьбы. Он создавался более семи лет — с мая 1823-го по сентябрь 1830 г. Но работа над текстом не прекращалась вплоть до появления первого полного издания в 1833 г. Последний авторский вариант ро-

мана был напечатан в 1837 г. У Пушкина нет произведений, которые имели бы столь же длительную творческую историю. Роман не писался «на едином дыхании», а складывался — из строф и глав, созданных в разное время, в разных обстоятельствах, в разные периоды творчества.

❏? Какие периоды творческого развития Пушкина охватывает работа над романом? Какие главы написаны в каждый из них? Можно ли определить по тексту глав время их создания? Докажите свое мнение.

Работу прерывали не только повороты судьбы Пушкина и новые замыслы, ради которых он бросал текст «Евгения Онегина». Некоторые стихотворения («Демон», «Свободы сеятель пустынный...») возникли из черновиков романа. В черновиках второй главы (писалась в 1824 г.) мелькнул стих Горация «Exegi monumentum», ставший через 12 лет эпиграфом к стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

❏? Какие стихотворения и поэмы написаны в период работы над «Евгением Онегиным»?

Казалось, сама история была не очень благосклонна к пушкинскому произведению: из романа о современнике и современной жизни, каким поэт задумал «Евгения Онегина», после 1825 г. он стал романом о другой исторической эпохе. «Внутренняя хронология» романа охватывает около 6 лет — с 1819 г. по весну 1825 г.

❏? Каковы основные вехи «внутренней хронологии»? Как она соотносится с историей создания романа?

Все главы издавались с 1825 по 1832 г. как самостоятельные части большого произведения и еще до завершения романа стали фактами литературного процесса. Пожалуй, если принять во внимание фрагментарность, прерывистость работы Пушкина, можно утверждать, что роман был для него чем-то вроде огромной «записной книжки» или поэтического «альбома» («тетрадьми» иногда называл главы романа сам поэт). В течение семи с лишним лет записи пополнялись горестными «заметами» сердца и «наблюдениями» холодного ума.

Первая глава, опубликованная в 1825 г., указала на Евгения Онегина как на главного героя задуманного произведения. Однако с самого начала работы над «большим стихотворением» фигура Онегина потребовалась автору не только для того, чтобы выразить свои представления о «современном человеке». Была и другая цель: Онегину предназначалась роль центрального персонажа, который, подобно магниту, «притягивал» бы разнородный жизненный и литературный материал. Силуэт Онегина и силуэты других персонажей, едва намеченные сюжетные линии по мере работы над романом постепенно прояснялись. Из-под густых наслоений черновых записей проступали («дорисовывались») контуры судеб и характеров Онегина, Татьяны Лариной, Ленского, был создан уникальный образ — образ Автора.

Портрет Автора скрыт. Попробуйте представить его внешность — кроме белого пятна, перед вами не возникнет ничего. Мы немало знаем об Авторе — о его судьбе и духовном мире, о литературных взглядах и даже о винах, которые он любит. Но Автор в «Евгении Онегине» — это человек без лица, без внешности, без имени.

Автор — повествователь и одновременно «герой» романа. В Авторе отразилась личность самого создателя «Евгения Онегина». Пушкин отдал ему многое из того, что пережил, перечувствовал и передумал сам. Однако отождествлять Автора с Пушкиным — грубая ошибка. Необходимо помнить, что Автор — это художественный образ. Соотношение между Автором в «Евгении Онегине» и Пушкиным, создателем романа, точно такое же, как между образом любого человека в литературном произведении и его прототипом в реальной жизни. Образ Автора — автобиографический, это образ человека, чья «биография» частично совпадает с реальной биографией Пушкина, а духовный мир и взгляды на литературу являются отражением пушкинских.

► С чего начать изучение романа? Необходимо прежде всего внимательно перечитать роман, имея под рукой комментарий (например, книгу Ю.М. Лотмана «Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий»), выяснить историю создания, добиться максимально полного понимания текста: он содержит множество реалий, аллюзий и иносказаний, требующих пояснений. Следует изучить структуру романа (посвящение, эпиграфы, последовательность и содержание глав, характер повествования, прерываемого авторскими отступлениями, авторские примечания). Только после этого можно приступить к изучению основных образов романа, сюжета и композиции, системы персонажей, авторских отступлений и образа Автора.

Роман «Евгений Онегин» — труднейшее произведение Пушкина, несмотря на видимую легкость и простоту. В.Г. Белинский назвал «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни», подчеркнув масштаб пушкинского «труда многолетнего». Это не критическая похвала роману, а его емкая метафора. За «пестротой» глав и строф, сменой приемов повествования скрывается стройный замысел принципиально новаторского литературного произведения — «романа жизни», который вобрал в себя огромный общественно-исторический, бытовой, литературный материал.

Новаторство «романа в стихах» проявилось прежде всего в том, что Пушкин нашел новый тип проблемного героя — «героя времени». Таким героем стал Евгений Онегин. Его судьбу, характер, взаимоотношения с людьми определяют совокупность обстоятельств современной действительности, незаурядные личные качества и круг «вечных», общечеловеческих проблем, с которыми он сталкивается.

Личность Онегина сформировалась в петербургской светской среде. В подробной предыстории (глава первая) Пушкин отметил основные социальные факторы, обусловившие его характер. Это принад-

лежность к высшему слою дворянства, обычные для этого круга воспитание, обучение, первые шаги в свете, опыт «однообразной и пестрой» жизни в течение восьми лет. Жизнь «свободного» дворянина, не обремененного службой, — суетная, беззаботная, насыщенная развлечениями и любовными романами, — укладывается в один утомительно длинный день. Онегин в ранней юности — «забав и роскоши дитя», «добрый малый, / Как вы да я, как целый свет». На этом этапе своей жизни Онегин — человек по-своему оригинальный, остроумный, «ученый малый», но все же вполне обычный, покорно следующий за светской «чинною толпой».

►? Найдите в тексте первой главы характеристику светских занятий Онегина. В чем он «истинный был гений»?

Однако Онегин интересен Пушкину не как представитель распространенного социально-бытового типа, вся суть которого исчерпывается положительной характеристикой, выданной светской молвой: «N.N. прекрасный человек».

Характер и жизнь Онегина показаны в движении, развитии. Уже в первой главе мы видим переломный момент в его судьбе: он смог отказаться от стереотипов светского поведения, от шумного, но внутренне пустого «обряда жизни». Пушкин показал, как из безликой, но требующей безусловного подчинения толпы вдруг появилась яркая, незаурядная личность. Социальное чутье подсказало поэту, что не жизнь «на старый образец», а именно способность свергнуть «бремя» ее условий, «отстать от суеты» — главный признак современного человека.

Затворничество Онегина — его необъявленный конфликт со светом в первой главе и с обществом деревенских помещиков во второй—шестой главах — только на первый взгляд кажется «причудой», вызванной сугубо индивидуальными причинами: скукой, «русской хандрой», разочарованием в «науке страсти нежной». Это новый этап жизни героя. Пушкин подчеркивает, что онегинская «неподражательная странность» — своеобразный протест против социальных и духовных догм, подавляющих в человеке личность, лишаящих его права быть самим собой. Пустота души героя стала следствием пустоты и бессодержательности светской жизни. Онегин ищет новые духовные ценности, новый путь: в Петербурге и в деревне он усердно читает книги, пытается писать, общается с немногими близкими по духу людьми (среди них — Автор и Ленский). В деревне он даже попытался «порядок новый учредить», заменив барщину «оброком легким».

►? Какие новые черты характера героя обнаруживаются в его занятиях, в общении с Автором и Ленским? Обратите внимание на прямые авторские характеристики Онегина, указывающие на сходство и различия между Автором и героем.

Пушкин не упрощает своего героя. Поиск новых жизненных истин растянулся на долгие годы и остался незавершенным. Очевиден внутренний драматизм этого процесса: Онегин мучительно освобождается

от груза старых представлений о жизни и людях, но прошлое не отпускает его. Кажется, что Онегин — полноправный хозяин собственной жизни. Но это только иллюзия. В Петербурге и в деревне ему одинаково скучно — он так и не может преодолеть в себе душевную лень, холодный скепсис, демонизм, зависимость от «общественного мнения».

Герой отнюдь не жертва общества и обстоятельств. Сменив образ жизни, он принял ответственность за свою судьбу. От его решимости, воли, веры в людей зависят его поступки. Однако, отказавшись от светской суеты, Онегин стал не деятелем, а созерцателем. Лихорадочная погоня за удовольствиями сменилась уединенными размышлениями. Два испытания, которые ожидали его в деревне, — испытание любовью и испытание дружбой — показали, что внешняя свобода автоматически не влечет за собой освобождения от ложных предрассудков и мнений.

В отношениях с Татьяной Онегин проявил себя как благородный и душевно тонкий человек. Он сумел увидеть во «влюбленной деве» подлинные и искренние чувства, живые, а не книжные страсти. Нельзя упрекать героя за то, что он не ответил на любовь Татьяны, — сердцу, как известно, не прикажешь. Но дело в том, что Онегин послушался не голоса своего сердца, а голоса рассудка. Еще в первой главе Автор отметил в Онегине «резкий, охлажденный ум» и неспособность к сильным чувствам. Онегин — холодный, рассудочный человек. Эта душевная диспропорция и стала причиной драмы несостоявшейся любви. Онегин не верит в любовь и не способен полюбить. Смысл любви исчерпывается для него «наукой страсти нежной» или «домашним кругом», ограничивающим свободу человека.

Испытания дружбой Онегин также не выдержал. И в этом случае причиной трагедии стала его неспособность жить жизнью чувства. Недаром автор, комментируя состояние героя перед дуэлью, замечает: «Он мог бы чувства обнаружить, / А не щетиниться, как зверь». И на именинах Татьяны, и перед дуэлью Онегин показал себя «мячиком предрассуждений», глухим и к голосу собственного сердца, и к чувствам Ленского. Его поведение на именинах — обычная «светская злость», а дуэль — следствие равнодушия и боязни злоязычия «старого дуэлиста» Зарецкого и соседей-помещиков. Онегин не заметил, как стал пленником своего старого кумира — «общественного мнения». После убийства Ленского Онегиным овладела «тоска сердечных угрызений». Только трагедия смогла открыть ему прежде недоступный мир чувств.

В восьмой главе Пушкин показал новый этап в духовном развитии Онегина. Встретив Татьяну в Петербурге, Онегин совершенно преобразился. В нем ничего не осталось от прежнего, холодного и рассудочного человека — он пылкий влюбленный, ничего не замечающий, кроме предмета своей любви (и этим очень напоминает Ленского). Онегин впервые испытал настоящее чувство, но оно обернулась новой любовной драмой: теперь уже Татьяна не смогла ответить на его запоздалую любовь.

►? Как показано психологическое состояние влюбленного Онегина? Какова роль авторского отступления «Любви все возрасты покорны...» для понимания любовной драмы Онегина?

Как и прежде, на первом плане в характеристике героя — соотношение между разумом и чувством. Теперь уже разум был побежден — Онегин любит, «ума не внемля строгим пеням». Он «чуть с ума не своротил / Или не сделался поэтом», не без иронии замечает Автор. В восьмой главе нет итогов духовного развития героя, поверившего в любовь и счастье. Онегин не достиг желанной цели, в нем по-прежнему нет гармонии между чувством и разумом. Пушкин оставляет его характер открытым, незавершенным, подчеркнув саму способность Онегина к резкой смене ценностных ориентиров и, заметим, готовность к действию, к поступку.

Обратите внимание, как часто Автор размышляет о любви и дружбе, об отношениях между влюбленными и друзьями. Любовь и дружба для Пушкина — два оселка, на которых испытывается человек, они раскрывают богатство души или ее опустошенность. Онегин закрылся от фальшивых ценностей «света пустого», презрев их ложный блеск, но ни в Петербурге, ни в деревне не открыл для себя подлинных ценностей — общечеловеческих. Автор показал, как трудно движение человека к простым и понятным, казалось бы, жизненным истинам, через какие испытания он должен пройти, чтобы понять — и умом и сердцем — величие и значительность любви и дружбы. От сословной ограниченности и предрассудков, внушенных воспитанием и праздной жизнью, через рассудочный демонический нигилизм, отрицающий не только ложные, но и подлинные жизненные ценности, к открытию любви, высокого мира чувств — такой путь духовного развития героя прочерчивает Пушкин.

Ленский и Татьяна Ларина не только сюжетные партнеры заглавного героя. Это полнокровные образы современников, в судьбе которых тоже «отразился век».

Романтик и поэт Ленский кажется духовным и социальным антиподом Онегина, исключительным героем, полностью оторванным от быта, от русской жизни. Житейская неопытность, пылкость любовных чувств к Ольге, «реки» элегий, написанных в духе «унылого романтизма», — все это отделяет восемнадцатилетнего помещика от бывшего петербургского повесы. Автор, сообщая об их знакомстве, сначала возводит различия между ними в абсолютную степень («Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень, / Не столь различны меж собой»), но сразу же указывает, что именно «взаимной разнотою» они понравились друг другу. Возникла парадоксальная дружба «от делать нечего».

►? О чем спорили Онегин и Ленский? Как относился Онегин к Ленскому? В чем причина их ссоры? Как в ней проявились характеры героев?

Не только крайности соединили героев — между ними немало общего. Онегин и Ленский отчуждены от помещичьей среды, каждый из них выражает одну из тенденций русской духовной жизни: Онегин — разочарованность и скептицизм, Ленский — романтическую мечтательность и порыв к идеалу. И та и другая тенденция — часть европейского духовного развития. Кумиры Онегина — Байрон и Наполеон. Ленский — поклонник Канта и Шиллера. Ленский тоже ищет цель жизни: «цель жизни нашей для него / Была заманчивой загадкой, / Над ней он голову ломал / И чудеса подозревал». А самое главное — характер Ленского, как и характер Онегина, — дисгармоничный, незавершенный. Чувствительный Ленский столь же далек от пушкинского идеала человеческой гармонии, как и рационалист Онегин.

С Ленским в роман входят темы молодости, дружбы, сердечного «невежества», преданности чувствам, юношеской отваги и благородства. Стремясь защитить Ольгу от «развратителя», герой заблуждается, но это искреннее заблуждение. Ленский — поэт (еще одним поэтом в романе является сам Автор), и хотя в авторском комментарии к его стихам много иронии, добродушных насмешек, подтрунивания, Автор отмечает в них подлинность чувств и остроумие:

Не мадригалы Ленский пишет
В альбоме Ольги молодой;
Его перо любовью дышит,
Не хладно блещет остротой;
Что ни заметит, ни услышит
Об Ольге, он про то и пишет:
И, полны истины живой,
Текут элегии рекой.

►? Как характеризуют литературную позицию Автора комментарии к стихам Ленского и авторские отступления?

Необычность героя объяснена автором с социальных позиций. Душа Ленского не увяла от «хладного разврата света», он воспитывался не только в «Германии туманной», но и в русской деревне. В «полурусском» мечтателе Ленском больше русского, чем в толпе окрестных помещиков. Автор с грустью пишет о его гибели, дважды (в шестой и седьмой главах) приводит читателя на его могилу. Печалит Автора не только смерть Ленского, но и возможное оскудение юношеского романтизма, вращение героя в косную помещичью среду. С этим вариантом судьбы Ленского иронически «рифмуются» судьбы любительницы сентиментальных романов Прасковьи Лариной и «деревенского старожилы» — дяди Онегина.

Татьяна Ларина — «милый Идеал» Автора. Он не скрывает своей симпатии к героине, подчеркивая ее искренность, глубину чувств и переживаний, простодушие и преданность любви. Ее личность проявляется в сфере любовных и семейных отношений. Как и Онегина, ее можно назвать «гением любви». Татьяна — участница основно-

го сюжетного действия романа, в котором ее роль сопоставима с ролью Онегина.

Характер Татьяны, так же как и характер Онегина, — динамичный, развивающийся. Обычно обращают внимание на резкое изменение ее социального статуса и внешнего облика в последней главе: вместо деревенской барышни, непосредственной и открытой, перед Онегиным предстала величественная и холодная светская дама, княгиня, «законодательница зал». Ее внутренний мир закрыт от читателя: Татьяна вплоть до своего заключительного монолога не произносит ни слова. Автор также хранит «тайну» о ее душе, ограничиваясь «визуальными» характеристиками героини («Как сурова! / Его не видит, с ним ни слова; / У! как теперь окружена / Крещенским холодом она!»). Однако в восьмой главе показана третья, завершающая стадия духовного развития героини. Ее характер существенно меняется уже в «деревенских» главах. Эти изменения связаны с ее отношением к любви, к Онегину, с представлениями о долге.

Во второй — пятой главах Татьяна предстает человеком внутренне противоречивым. В ней уживаются подлинные чувства и чувствительность, внушенная сентиментальными романами. Автор, характеризуя героиню, указывает прежде всего на круг ее чтения. Романы, подчеркивает автор, ей «заменяли все». Действительно, мечтательная, отчужденная от подруг, столь непохожая на Ольгу, Татьяна все окружающее воспринимает как еще не написанный роман, себя воображает героиней любимых книг. Отвлеченность мечтаний Татьяны оттенена книжно-бытовой параллелью — биографией ее матери, которая тоже в молодости была «от Ричардсона без ума», любила «Грандисона», но, выйдя замуж «по неволе», «рвалась и плакала сначала», а потом превратилась в обычную помещицу. Татьяна, ожидавшая «кого-нибудь» похожего на героев романов, увидела в Онегине именно такого героя. «Но наш герой, кто б ни был он, / Уж верно был не Грандисон», — иронизирует Автор. Поведение влюбленной Татьяны строится по известным ей романным моделям. Ее письмо, написанное по-французски, — эхо любовных посланий героинь романов. Автор переводит письмо Татьяны, но его роль «переводчика» этим не ограничивается: он все время вынужден как бы высвобождать подлинные чувства героини из плена книжных шаблонов.

►? Проследите эти «переводы». Почему автор постоянно соотносит Татьяну со Светланой — героиней баллады В.А. Жуковского? Какие мотивы баллады постоянно используются в изображении Татьяны? В чем важность замечания автора о том, что «Татьяна верила преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны»?

Переворот в судьбе Татьяны происходит в седьмой главе. Внешние перемены в ее жизни — только следствие сложного процесса, который шел в ее душе после отъезда Онегина. Она убедилась, наконец, в своем «оптическом» обмане. Восстанавливая облик Онегина по «сле-

дам», оставшимся в его усадьбе, она поняла, что ее возлюбленный — человек донельзя загадочный, странный, но вовсе не тот, за кого она его принимала. Главным итогом «исследования» Татьяны стала любовь уже не к литературной химере, а к подлинному Онегину. Она полностью освободилась и от книжных представлений о жизни. Оказавшись в новых обстоятельствах, не надеясь на новую встречу и взаимность возлюбленного, Татьяна делает решающий нравственный выбор: соглашается поехать в Москву и выйти замуж. Заметим, что это свободный выбор героини, для которой были «все жребии равны». Она любит Онегина, но добровольно подчиняется своему долгу перед семьей. Таким образом, слова Татьяны в последнем монологе — «Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» — новость для Онегина, но не для читателя: героиня лишь подтвердила выбор, сделанный ранее.

Не следует упрощать вопрос о влиянии на характер Татьяны новых обстоятельств ее жизни. В последнем эпизоде романа становится очевидным контраст между светской и «домашней» Татьяной: «Кто прежней Тани, бедной Тани / Теперь в княгине б не узнал!» Однако монолог героини свидетельствует не только о том, что она сохранила прежние душевные качества, верность любви к Онегину и своему супружескому долгу. «Урок Онегину» полон несправедливых замечаний и нелепых предположений. Татьяна не понимает чувств героя, видя в его любви лишь светскую интригу, желание уронить ее честь в глазах общества, обвиняя его в корысти. Любовь Онегина для нее «малость», «чувство мелкое», а в нем самом она видит только раба этого чувства. Вновь, как когда-то в деревне, Татьяна видит и «не узнает» подлинного Онегина. Ее ложное представление о нем порождено светом, тем «утеснительным саном», приемы которого, как заметил Автор, она «скоро приняла». Монолог Татьяны отражает ее внутреннюю драму. Смысл этой драмы не в выборе между любовью к Онегину и верностью мужу, а в той «коррозии» чувств, которая произошла в героине под влиянием светского общества. Татьяна живет воспоминаниями и не способна хотя бы поверить в искренность любящего ее человека. Болезнь, от которой так мучительно освобождался Онегин, поразила и Татьяну. «Свет пустой», словно напоминает мудрый Автор, враждебно относится ко всякому проявлению живого, человеческого чувства.

▶? Как изменились принципы авторской характеристики Татьяны в восьмой главе? Сопоставьте письмо Татьяны с ее монологом и письмом Онегина. Как раскрываются в них характеры героев, их внутренний мир?

Главные герои «Евгения Онегина» свободны от заданности, однолинейности. Пушкин отказывается видеть в них воплощение пороков или «совершенства образцы». В романе последовательно реализованы новые принципы изображения героев. Автор дает понять, что у него нет готовых ответов на все вопросы об их судьбах, характерах, психологии. Отвергая традиционную для романа роль «всезнающего» рас-

сказчика, он «колеблется», «сомневается», порой непоследователен в своих суждениях и оценках. Автор как бы приглашает читателя дорисовать портреты героев, представить себе их поведение, попробовать посмотреть на них с другой, неожиданной точки зрения. С этой целью в роман введены и многочисленные «паузы» (пропущенные строки и строфы). Читатель должен «узнать» героев, соотнести их с собственной жизнью, со своими мыслями, чувствами, привычками, суевериями, прочитанными книгами и журналами.

►? Как автор знакомит читателя с Онегиным, Ленским, Татьяной? Приведите примеры его противоречивых, непоследовательных мнений о героях. Найдите пропущенные строки, строфы, посмотрите, в каком контексте они появляются, попробуйте объяснить их смысл. Какие книги и журналы упомянуты в романе? Каких литературных героев называет автор, говоря об Онегине и Татьяне?

Облик Онегина, Татьяны Лариной, Ленского складывается не только из характеристик, наблюдений и оценок Автора — творца романа, но и из толков, пересудов, слухов. Каждый герой предстает в ореоле общественного мнения, отражающего точки зрения самых разных людей: друзей, знакомых, родственников, соседей-помещиков, светских сплетников. Общество — источник молвы о героях. Для Автора — это богатый набор житейской «оптики», которую он превращает в «оптику» художественную. Читателю предлагается выбрать тот взгляд на героя, который ему ближе, кажется наиболее достоверным и убедительным. Автор, воссоздавая картину мнений, оставляет за собой право расставить необходимые акценты, дает читателю социальные и нравственные ориентиры.

► Обратите внимание, как отражается «общественное мнение» в характеристиках Онегина (главы первая, третья, восьмая), Ленского (главы вторая, четвертая, шестая), Татьяны Лариной (главы вторая, третья, пятая, седьмая и восьмая).

«Евгений Онегин» выглядит как роман-импровизация. Эффект непринужденного разговора с читателем создается прежде всего выразительными возможностями четырехстопного ямба — излюбленного пушкинского размера и гибкостью созданной Пушкиным специально для романа «онегинской» строфы, включающей 14 стихов четырехстопного ямба со строгой рифмовкой AbAb CCdd EffE gg (прописными буквами обозначены женские окончания, строчными — мужские). Свою лиру Автор назвал «болтливой», подчеркнув «свободный» характер повествования, многообразие интонаций и стилей речи — от «высокого», книжного до разговорного стиля обычных деревенских пересудов «о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне».

Роман в стихах — последовательное отрицание известных, общепризнанных законов жанра. И дело не только в дерзком отказе от обычной для романа прозаической речи. В «Евгении Онегине» нет стройного повествования о героях и событиях, укладывающегося в заранее

заданные рамки сюжета. В таком сюжете действие развивается плавно, без разрывов и отступлений — от завязки действия к его развязке. Шаг за шагом Автор идет к своей главной цели — созданию образов героев на фоне логически выверенной сюжетной схемы.

В «Евгении Онегине» Автор-повествователь то и дело «отступает» от рассказа о героях и событиях, предаваясь «вольным» размышлениям на биографические, житейские и литературные темы. Герои и Автор постоянно меняются местами: то герои, то Автор оказываются в центре внимания читателя. В зависимости от содержания конкретных глав таких «вторжений» Автора может быть больше или меньше, но принцип «альбомного», внешне не мотивированного, соединения сюжетного повествования с авторскими монологами сохраняется почти во всех главах. Исключение составляет пятая глава, в которой 10 с лишним строф занимает сон Татьяны и завязывается новый сюжетный узел — ссора Ленского с Онегиным.

Сюжетное повествование тоже неоднородно: оно сопровождается более или менее развернутыми авторскими «репликами в сторону». Автор с самого начала романа обнаруживает себя, как бы выглядывая из-за спин героев, напоминая о том, кто ведет повествование, кто создает мир романа.

Сюжет романа внешне напоминает хронику жизни героев — Онегина, Ленского, Татьяны Лариной. Как в любом хроникальном сюжете, в нем отсутствует центральный конфликт. Действие строится вокруг конфликтов, возникающих в сфере частной жизни (любовные и дружеские отношения). Но создается лишь набросок связного хроникального повествования. Уже в первой главе, содержащей предысторию Онегина, подробно рассказано об одном дне его жизни, а события, связанные с приездом в деревню, просто перечислены. В деревне Онегин провел несколько месяцев, но многие подробности его деревенской жизни не заинтересовали повествователя. Достаточно полно воспроизведены лишь отдельные эпизоды (поездка к Лариным, объяснение с Татьяной, именины и дуэль). Почти трехлетнее путешествие Онегина, которое должно было связать два периода его жизни, просто опущено.

Время в романе не совпадает с реальным временем: оно то сжато, спрессовано, то растянуто. Автор часто как бы предлагает читателю просто «перелистать» страницы романа, скороговоркой сообщая о поступках героев, об их повседневных занятиях. Отдельные эпизоды, наоборот, укрупнены, растянуты во времени — на них внимание задерживается. Они напоминают драматические «сцены» с диалогами, монологами, с четко прописанными декорациями (см., например, сцену разговора Татьяны с няней в третьей главе, объяснение Татьяны и Онегина, разбитое на два «явления», — в третьей и четвертой главах).

Автор подчеркивает, что время жизни его героев, сюжетное время — художественная условность. «Календарь» романа, вопреки по-

лусерьезному уверению Пушкина в одном из примечаний — «в нашем романе время расчислено по календарю», — особый. Он состоит из дней, которые равны месяцам и годам, и месяцев, а то и лет, удостоенных нескольких замечаний Автора. Иллюзия хроникального повествования поддерживается «фенологическими заметками» — указаниями на смену времен года, погоду и сезонные занятия людей.

► ? Найдите пейзажные зарисовки, обозначающие границы романного времени. Как они соотносятся с сюжетом, настроениями героев и Автора?

О многих событиях Автор либо просто умалчивает, либо заменяет непосредственное изображение событий рассказом о них. Это важнейший принцип повествования. Например, о спорах Онегина с Ленским сообщается как о постоянной форме дружеского общения, перечисляются темы споров, но ни один из них не показан. Тот же самый прием умолчания о событиях или их простого перечисления используется и в восьмой главе, где Автор рассказывает о безуспешных попытках Онегина объясниться с Татьяной. Между событиями седьмой и восьмой глав проходит более двух лет. Этот разрыв в повествовании особенно заметен.

Сюжет восьмой главы обособлен от сюжета первых семи глав. Изменилась система персонажей. В первых, «деревенских», главах она была довольно разветвленной: центральные персонажи — Онегин, Татьяна, Ленский, второстепенные — Ольга, Прасковья Ларина, няня, Зарецкий, княжна Алина, эпизодические персонажи появляются в пятой и седьмой главах: гости на именинах, обрисованные одним-двумя штрихами, московские родственники Лариных. В восьмой главе система персонажей значительно проще: центральными персонажами остаются Онегин и Татьяна, дважды появляется муж Татьяны, есть несколько безымянных эпизодических персонажей. Восьмая глава может быть воспринята как вполне самостоятельное сюжетное повествование, не имеющее, однако, столь же подробной экспозиции, как сюжет первых семи глав, и развязки действия: Онегин оставлен Автором «в минуту злую для него», о дальнейшей его судьбе ничего не сообщается.

Многие сюжетные ситуации в романе намечены, но остаются нереализованными. Автор создает впечатление, что в его руках множество вариантов развития событий, из которых он выбирает необходимый или вовсе отказывается от выбора, предоставляя сделать это самому читателю. Принцип сюжетной «многовариантности» задан уже в первых строках романа: Онегин (и читатель) не знает, что ждет его в деревне — томительное ожидание смерти дяди или, напротив, он придет уже хозяином «прелестного уголка» (позднее Автор сообщает и о другом, нереализованном, варианте жизни героя: «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны»). В финале романа, буквально «бросая» Онегина, Автор как бы предлагает читателю самому выбирать среди множества возможных вариантов завершения сюжета.

Традиционные романские схемы — преодоление препятствий, возникающих между влюбленными, любовное соперничество, счастливые развязки — Пушкин намечает, но решительно отбрасывает. В самом деле, перед Онегиным и Татьяной, Ленским и Ольгой не возникает никаких внешних препятствий, ничто не мешает, казалось бы, счастливому завершению их отношений. Татьяна любит Онегина, он симпатизирует Татьяне. Все соседи дружно прочтут Онегина ей в женихи, но Автор избирает путь, диктуемый не логикой «семейственного» романа, а логикой характеров героев. Ленский и Ольга еще ближе к «тайне брачных постели», но вместо свадьбы и картин семейной жизни — дуэль и смерть Ленского, недолгая печаль Ольги и ее отъезд с уланом. Свершившийся вариант судьбы Ленского дополнен еще двумя, нереализованными. Уже после смерти героя Автор размышляет о двух его «уделах» — высоком, поэтическом, о жизни «для блага мира», и вполне обыкновенном, «прозаическом»: «Расстался б с музами, женился, / В деревне, счастлив и рогат, / Носил бы стеганный халат».

Все варианты сюжетного действия на первый взгляд противоречат друг другу. Но повествователю они в равной мере необходимы. Он подчеркивает, что роман возникает из набросков, черновиков, из уже «отработанных» другими писателями романских ситуаций. Именно в его руках «посох», не дающий сюжету блуждать «вкось и вкрив». Кроме того, неосуществленные сюжетные варианты становятся важными элементами характеристики героев, указывающими на возможные перспективы развития их судеб.

►? Обратите внимание, что сами герои романа — не только Онегин, Ленский, Татьяна, но и второстепенные — мать Татьяны, княжна Алина — осознают неосуществленные варианты своей жизни. Каковы формы «сюжетного самосознания» этих героев? Как они характеризуют каждого из них?

Несмотря на очевидную фрагментарность, прерывистый, «противоречивый» характер повествования, «Евгений Онегин» воспринимается как произведение, имеющее продуманную структуру, «форму плана». В романе есть своя внутренняя логика — последовательно выдержан принцип повествовательной симметрии.

Сюжет восьмой главы, несмотря на его обособленность, является зеркальным отражением части сюжета первых семи глав. Происходит как бы «рокировка» персонажей: на месте влюбленной Татьяны оказывается Онегин, а в роли Онегина — холодная, недоступная Татьяна. Встреча Онегина и Татьяны на светском рауте, письмо Онегина, объяснение героев в восьмой главе — сюжетные параллели к аналогичным ситуациям третьей — четвертой глав. Кроме того, «зеркальность» восьмой главы по отношению к первой подчеркнута топографическими и биографическими параллелями. Онегин возвращается в Петербург, посещает дом старого приятеля, князя N. Его любовный «роман» с Татьяной внешне напоминает полузабытые им светские «романы». Потерпев неудачу, «от света вновь отрекся он, / И в молчаливом

кабинете / Ему припомнилась пора, / Когда жестокая хандра / За ним гналася в шумном свете...». Автор же, как и в финале первой главы, вспоминает о начале работы над романом, о друзьях, которым «строфы первые читал».

Внутри «деревенских» глав действует тот же принцип симметрии, Седьмая глава симметрична первой: если в первой главе показан только Онегин, то все внимание Автора в седьмой главе сосредоточено на Татьяне — это единственная глава, где главный герой отсутствует. Возникает сюжетная параллель между парами Онегин — Татьяна и Ленский — Ольга. После эпизода, завершающего недолгую любовную коллизию между Онегиным и Татьяной, повествование резко переключается: Автор хочет «развеселить воображенье / Картиной счастливой любви» Ленского и Ольги. Неявная, скрытая параллель проведена между сном-фантаσμαгорией Татьяны, наполненным страшными чудищами, явившимися из двух миров — фольклорного и литературного, и «веселым праздником именин». Сон оказывается не только «вещим» (в нем предсказаны ссора и дуэль), но и как бы фантастическим «черновиком» деревенского бала.

Противоречия импровизационного повествования и композиционная симметрия глав, эпизодов, сцен, описаний — принципы, близкие к технике литературного «монтажа», — не исключают, а дополняют друг друга. Их взаимодействие делает роман динамичным, внутренне единым художественным текстом.

Художественная уникальность романа во многом определяется тем особым положением, которое занимает в нем Автор.

Автор в романе Пушкина — не традиционный рассказчик, ведущий повествование о героях и событиях, четко отделяя себя от них и от читателей. Автор является и создателем романа, и одновременно его «героем». Он настойчиво напоминает читателям о «литературности» романа, о том, что текст, создаваемый им, — новая, «жизнеподобная» реальность, которую нужно воспринимать «положительно», доверяя его рассказу. Герои романа — вымышленные, все, что о них сказано, не имеет отношения к реальным людям. Мир, в котором живут герои, — тоже плод творческой фантазии Автора. Реальная жизнь — только материал для романа, отобранный и организованный им, творцом романного мира.

Автор ведет постоянный диалог с читателем — делится «техническими» секретами, пишет авторскую «критику» на свой роман и опровергает возможные мнения журнальных критиков, привлекает внимание к поворотам сюжетного действия, к разрывам во времени, вводит в текст планы и черновики — словом, не дает забыть, что роман еще не дописан, не преподнесен читателю как книга, «готовая к употреблению», которую надо просто прочитать. Роман как бы создается прямо на глазах читателя, при его участии, с оглядкой на его мнение. Автор видит в нем «соавтора».

►? Найдите в романе обращения к читателю. Какими средствами создается образ читателя — «друга», «недруга», «приятеля» Автора?

Автор — создатель романного мира, творец сюжетного повествования, но он же — его «разрушитель». Противоречие между Автором-творцом и Автором-«разрушителем» повествования возникает тогда, когда он, прерывая повествование, сам входит в очередной «кадр» романа — на короткое время (репликой, замечанием) или заполняет его целиком (авторским монологом). Однако Автор, отрываясь от сюжета, не отделяет себя от своего романа, становится его «героем».

► Подчеркнем, что «герой» — метафора, условно обозначающая Автора, ведь он не обычный герой, участник сюжета. Вряд ли можно вычлени в тексте романа самостоятельный «сюжет Автора». Сюжет романа один, Автор — за пределами сюжетного действия.

У Автора особое место в романе, определенное двумя его ролями. Первая — роль повествователя, рассказчика, комментирующего все, что происходит с героями. Вторая — роль «представителя» жизни, которая тоже является частью романа, но не укладывается в рамки литературного сюжета. Автор оказывается не только вне сюжета, но и над сюжетом. Его жизнь — часть общего потока жизни. Он «герой» «романа жизни», о котором сказано в последних стихах «Евгения Онегина»:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Отдельные пересечения Автора и героев (встречи Онегина и Автора в Петербурге, о которых говорится в первой главе, письмо Татьяны («его я свято берегу»), попавшее к нему) подчеркивают, что герои «моего романа» — только часть той жизни, которую представляет в романе Автор.

Образ Автора создается иными средствами, чем образы Онегина, Татьяны, Ленского. Автор четко отделен от них, но в то же время между ним и главными героями возникают соответствия, смысловые параллели. Не будучи действующим лицом, Автор появляется в романе как субъект высказываний — реплик и монологов (их принято называть авторскими отступлениями). Говоря о жизни, о литературе, о романе, который создает, Автор то приближается к героям, то отдаляется от них. Его суждения могут совпадать с их мнениями или, наоборот, противостоять им. Каждое «появление» Автора в тексте романа — высказывание, корректирующее или оценивающее поступки и взгляды героев. Иногда Автор прямо указывает на сходство или различия между собой и героями: «Страстей игру мы

знали оба; / Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас»; «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной»; «Так точно думал мой Евгений»; «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слезы лью».

Чаше всего между высказываниями Автора и жизнью героев возникают композиционные и смысловые параллели. Появление авторских монологов и реплик, внешне не мотивированное, связано с сюжетными эпизодами глубокими смысловыми связями. Общий принцип можно определить так: поступок или характеристика героя рождает отклик у Автора, заставляя его заговорить о том или ином предмете. Каждое высказывание Автора добавляет новые штрихи к его портрету, становится слагаемым его образа.

►? Проследите смысловые параллели, возникающие между эпизодами жизни Онегина и авторскими отступлениями в первой главе. Что можно сказать об образе Автора, созданном в этой главе? Как он соотносится с образом Онегина? Обратите внимание на обилие авторских высказываний о литературе в третьей и четвертой главах. Как они связаны с характеристиками Татьяны и Ленского?

Главную роль в создании образа Автора играют его монологи — авторские отступления. Это вполне завершенные по смыслу фрагменты текста, обладающие стройной композицией и неповторимым стилем. Для удобства анализа их можно разделить на несколько групп.

Большая часть отступлений — лирические и лирико-философские. В них, насыщенных разнообразными жизненными впечатлениями, наблюдениями, радостными и горестными «заметами сердца», философскими размышлениями, читателю открывается духовный мир Автора: это голос мудрого Поэта, много повидавшего и испытывавшего в жизни. Он изведal все, из чего складывается жизнь человека: сильные, возвышенные чувства и холод сомнений и разочарований, сладостные муки любви и творчества и тягостную тоску житейской суеты. Он то молодой, озорной и страстный, то насмешливый и ироничный. Автора привлекают женщины и вино, дружеское общение, театр, балы, стихи и романы, но он же замечает: «Я был рожден для жизни мирной, / Для деревенской тишины: / В глуши звучнее голос лирный, / Живее творческие сны». Автор остро чувствует смену возрастов человека: сквозная тема его размышлений — молодость и зрелость, «возраст поздний и бесплодный, / На повороте наших лет». Автор — философ, узнавший много печальной правды о людях, но не переставший любить их.

► Продолжите характеристику духовного мира Автора, внимательно прочитав авторские отступления.

Некоторые отступления проникнуты духом литературной полемики. В обширном отступлении в третьей главе (строфы XI—XIV) сначала дается ироническая «историко-литературная» справка, а затем Автор знакомит читателя с планом своего «романа на старый лад».

В других отступлениях Автор включается в споры о русском литературном языке, подчеркивая верность «карамзинистским» идеалам юности (глава третья, строфы XXVII–XXIX), полемизирует с «критиком строгим» (В.К. Кюхельбекером) (глава четвертая, строфы XXXII–XXXIII). Все эти отступления являются литературно-полемическими: критически оценивая литературные мнения оппонентов, Автор определяет свою литературную позицию.

В ряде отступлений Автор иронизирует, а иногда и откровенно высмеивает чуждые ему представления о жизни. Объекты авторской иронии в отступлениях четвертой главы (строфы VII–VIII — «Чем меньше женщину мы любим...»; строфы XVIII–XXII — «Врагов имеет в мире всяк...»; строфы XXVIII–XXX — «Конечно, вы не раз видали / Уездной барышни альбом...») и восьмой главы (строфы X–XI — «Блажен, кто смолоду был молод...») — пошлость и лицемерие, зависть и недоброжелательность, душевная лень и разврат, замаскированные светской благовоспитанностью. Такие отступления можно назвать ироническими. Автор, в отличие от «достопочтенных читателей» из светской толпы, не сомневается в подлинных жизненных ценностях и духовных качествах людей. Он верен свободе, дружбе, любви, чести, ищет в людях душевной искренности и простоты.

Во многих отступлениях Автор предстает как петербургский поэт, современник героев романа. О его судьбе читатель узнает немного, это лишь биографические «точки» (лицей — Петербург — юг — деревня — Москва — Петербург), обмолвки, намеки, «мечтания», из которых складывается внешний фон авторских монологов. Автобиографический характер имеют все отступления в первой главе, часть отступлений в восьмой главе (строфы I–VII; строфы XLIX–LI), в третьей главе (строфы XXII–XXIII), в четвертой главе (строфа XXXV), знаменитое отступление в финале шестой главы, в котором Автор-поэт прощается с юностью (строфы XLIII–XLVI), отступление о Москве в седьмой главе (строфы XXXVI–XXXVII).

► Биографические детали «зашифрованы» и в литературно-полемических отступлениях. Автор учитывает, что читатель знаком с современной литературной жизнью. Попробуйте «расшифровать» биографический подтекст этих отступлений.

Полнота духовной жизни, способность к целостному восприятию мира в единстве светлых и темных сторон — главные черты личности Автора, отличающие его от героев романа. Именно в Авторе Пушкин воплотил свой идеал человека и поэта.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Последняя поэма Пушкина, написанная в Болдине в октябре 1833 г., — художественный итог его размышлений о личности Петра I, о «петербургском» периоде русской истории. В поэме «встрети-

лись» две темы: тема Петра, «строителя чудотворного», и тема «простого» («маленького») человека, «ничтожного героя», волновавшая поэта с конца 1820-х гг. Повествование о трагической судьбе заурядного жителя Петербурга, пострадавшего во время наводнения, стало сюжетной основой для историко-философских обобщений, связанных с ролью Петра в новейшей истории России, с судьбой его детища — Петербурга.

►? Чем был вызван интерес Пушкина к личности Петра? Какие произведения о Петре I написаны до 1833 г.?

«Медный всадник» — одно из самых совершенных поэтических произведений Пушкина. Поэма написана, как и «Евгений Онегин», четырехстопным ямбом. Обратите внимание на разнообразие ее ритмов и интонаций, поразительную звукопись. Поэт создает яркие зрительные и слуховые образы, используя богатейшие ритмические, интонационные и звуковые возможности русского стиха (повторы, цезуры, аллитерации, ассонансы). Многие фрагменты поэмы стали хрестоматийными. Мы слышим праздничное многоголосье петербургской жизни («И блеск и шум и говор балов, / А в час пирушки холостой / Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой»), видим растерянного и потрясенного Евгения («Он остановился. / Пошел назад и воротился. / Глядит... идет... еще глядит. / Вот место, где их дом стоит, / Вот ива. Были здесь ворота, / Снесло их, видно. Где же дом?»), нас оглушает «как будто грома грохотанье — / Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой». «По звуковой изобразительности стих «Медного всадника» знает мало соперников», — заметил поэт В.Я. Брюсов, тонкий исследователь пушкинской поэзии.

В короткой поэме (менее 500 стихов) соединились история и современность, частная жизнь героя с жизнью исторической, реальность с мифом. Совершенство поэтических форм и новаторские принципы художественного воплощения исторического и современного материала сделали «Медный всадник» уникальным произведением, своего рода «памятником нерукотворным» Петру, Петербургу, «петербургскому» периоду русской истории.

Пушкин преодолел жанровые каноны исторической поэмы. Петр I не появляется в поэме как исторический персонаж (он «кумир» — изваяние, обожествленная статуя), о времени его царствования также ничего не сказано. Петровская эпоха для Пушкина — это длительный период в истории России, не закончившийся со смертью царя-реформатора. Поэт обращается не к истокам этой эпохи, а к ее итогам, то есть к современности. Высокой исторической точкой, с которой Пушкин взглянул на Петра, стало событие недавнего прошлого — петербургское наводнение 7 ноября 1824 г., «ужасная пора», о которой, как подчеркнул поэт, «свежо воспоминанье». Это как бы живая, еще не «остывшая» история.

►? Сравните «Медный всадник» с поэмой «Полтава». Какое событие легло в основу этой поэмы? Каким предстает в ней Петр I? Какие исторические лица его окружают?

Наводнение, одно из многих, обрушившихся на город со времени его основания, — центральное событие произведения. Рассказ о наводнении формирует *первый смысловой план поэмы — исторический*. Документальность рассказа отмечена в авторском «Предисловии» и в «Примечаниях». В одном из эпизодов появляется «покойный царь», неназванный Александр I. Наводнение для Пушкина не просто яркий исторический факт. Он взглянул на него как на своеобразный итоговый «документ» эпохи. Это как бы «последнее сказанье» в ее петербургской «летописи», начатой решением Петра основать город на Неве.

► Последуйте совету Пушкина: «Любопытные могут справиться с известием, составленным В.Н. Берхом» [см.: Пушкин А.С. Медный всадник. — Л., 1978 (серия «Литературные памятники»)]. Насколько точно поэт, находившийся во время наводнения в Михайловском, воспроизвел это событие? Чем документальный рассказ о нем отличается от поэтического?

Наводнение — историческая основа сюжета и источник одного из конфликтов поэмы — конфликта между городом и стихией.

Второй смысловой план поэмы — условно-литературный, вымышленный — задан подзаголовком «Петербургская повесть». Евгений — центральный персонаж этой повести. Лица остальных жителей Петербурга неразличимы. Это «народ», толпящийся на улицах, тонущий во время наводнения (первая часть), и холодный, равнодушный петербургский люд во второй части. Реальным фоном рассказа о судьбе Евгения стал Петербург: Сенатская площадь, улицы и окраина, где стоял «ветхий домик» Параши. Обратите внимание на то, что действие в поэме перенесено на улицу: во время наводнения Евгений оказался «на площади Петровой»; домой, в свой «пустынный уголок», он, обезумевший от горя, уже не возвращается, становясь обитателем петербургских улиц. «Медный всадник» — первая в русской литературе урбанистическая поэма.

Исторический и условно-литературный планы господствуют в *реалистическом сюжетном повествовании* (первая и вторая части).

►? Составьте хронику жизни Евгения. Обратите внимание: в первой части герой не отделен от города, он вместе со всеми «зрит Божий гнев и казни ждет». Во второй части безумный Евгений превращается в петербургского изгоя. Сопоставьте начало поэмы с финалом. Почему «охладелый труп его» нашли на «острове малом»?

Важную роль играет *третий смысловой план — легендарно-мифологический*. Он задан заголовком поэмы — «Медный всадник». Этот смысловой план взаимодействует с историческим во вступлении, оттеняет сюжетное повествование о наводнении и судьбе Евгения, время от времени «напоминая» о себе (прежде всего фигурой «кумира на бронзовом коне»), а в кульминации поэмы (погоня Медного всадника за Евгением)

доминирует. Появляется мифологический герой, ожившая статуя — Всадник Медный. В этом эпизоде Петербург как будто теряет реальные очертания, превращаясь в условное, мифологическое пространство.

Медный всадник — это необычный литературный образ. Он представляет собой образную интерпретацию скульптурной композиции, воплощающей идею ее создателя, скульптора Э. Фальконе, но в то же время это образ гротескный, фантастический, преодолевающий границу между реальным («правдоподобным») и мифологическим («чудесным»). Медный всадник, разбуженный словами Евгения, срываясь со своего пьедестала, перестает быть только «кумиром на бронзовом коне», то есть памятником Петру. Он становится мифологическим воплощением «грозного царя».

▶? Что такое миф? Как возникают мифы, как они связаны с реальностью? Советуем обратиться к статьям «Мифология» и «Литература и мифы» в энциклопедии «Мифы народов мира» (в 2 т. М., 1980).

Люди живут в мире мифов — исторических, общественных, идеологических, культурных. Возникновение легенд и мифов (мифологизация) — важная черта общественного сознания. Сам Пушкин давно стал легендарной фигурой. Например, в романе «Отцы и дети» Базаров говорит о поэте как о мифическом существе: Пушкин, по его мнению, был военным; весь пафос пушкинской поэзии можно выразить в строчке: «На бой, на бой! за честь России!»; самая «дельная» строка Пушкина — «природа навевает молчание сна».

С момента основания Петербурга реальная история города интерпретировалась в разнообразных мифах, легендах и пророчествах. «Град Петра» предстал в них не как обычный город, а как воплощение таинственных, роковых сил. В зависимости от оценки личности царя и его реформ эти силы понимались как божественные, благие, одарившие русский народ городом-раем, или, напротив, как злые, бесовские, а следовательно, антинародные.

В XVIII — начале XIX в. параллельно складывались две группы мифов, зеркально отражавших друг друга. В одних мифах Петр предстал «отцом Отечества», божеством, основавшим некий разумный космос, «преславный град», «любезную страну», оплот государственной и военной мощи. Эти мифы возникали в поэзии (в том числе в одах и эпических поэмах А.П. Сумарокова, В.К. Тредиаковского, Г.Р. Державина) и официально поощрялись. В других мифах, складывавшихся в народных сказаниях и пророчествах раскольников, Петр был порождением сатаны, живым антихристом, а Петербург, основанный им, — городом «нерусским», сатанинским хаосом, обреченным на неминуемое исчезновение. Если первые, полуофициальные, поэтические мифы были мифами о чудесном основании города, с которого в России начался «золотой век», то вторые, народные, — мифами о его разрушении или запустении. «Петербургу быть пусту», «город сгорит и потопнет» — так отвечали противники Петра тем, кто видел в Петербурге рукотворный «северный Рим».

Пушкин создал синтетические образы Петра и Петербурга. В них обе взаимоисключающие мифологические концепции дополнили друг друга. Поэтический миф об основании города развернут во вступлении, ориентированном на литературную традицию, а миф о его разрушении, затоплении — в первой и во второй частях поэмы.

Своеобразие пушкинской поэмы состоит в сложном взаимодействии исторического, условно-литературного и легендарно-мифологического смысловых планов. Во вступлении основание города показано в двух планах. Первый — *легендарно-мифологический*: Петр предстает здесь не как исторический персонаж, а как безымянный герой легенды. Он — основатель и будущий строитель города, исполняющий волю самой природы. Однако его «думы великие» исторически конкретны: город создается русским царем «на зло надменному соседу», для того, чтобы Россия смогла «в Европу прорубить окно». *Исторический смысловой план* подчеркнут словами «прошло сто лет». Но эти же слова окутывают историческое событие мифологической дымкой: на месте рассказа о том, как был «город заложен», как он строился, — графическая пауза, «прочерк». Возникновение «юного града» «из тьмы лесов, из топи блат» подобно чуду: город не построен, а «вознесся пышно, горделиво».

►? Помня, что рассказ о городе начинается с 1803 г., определите, какие страницы истории города поэт «перелистывает» во вступлении.

Третий — *условно-литературный* — смысловой план появляется в поэме сразу же после исторически достоверной картины «омраченного Петрограда» накануне наводнения (начало первой части). Автор заявляет об условности имени героя, намекает на его «литературность».

►? Подумайте, можно ли назвать Евгения «добрым приятелем» автора. Как автор относится к своему герою? Сопоставьте героя поэмы с Евгением Онегиным.

Отметим, что в поэме происходят и смена смысловых планов, и их наложение, пересечение. Приведем несколько примеров, иллюстрирующих взаимодействие исторического и легендарно-мифологического планов. Поэтический «отчет» о буйстве стихии прерывается сравнением города (его имя заменено мифопоэтическим «псевдонимом») с речным божеством: «воды вдруг / Втекли в подземные подвалы, / К решеткам хлынули каналы, / И всплыл Петрополь как Тритон, / По пояс в воду погружен», <здесь и далее курсив мой. — В.К.>.

В чем смысл этого сравнения?

Взбесившаяся Нева сравнивается то с остервенившимся «зверем», то с «ворами», лезущими в окна, то со «злодеем», ворвавшимся в село «с свирепой шайкою своей». Повествование о наводнении получает фольклорно-мифологическую окраску.

►? Проанализируйте эти развернутые сравнения. Почему водная стихия вызывает у поэта устойчивые ассоциации с бунтом, злодейским

набегом грабителей? Сопоставьте эти фрагменты поэмы с изображением осады Белогорской крепости в «Капитанской дочке».

Во второй части рассказ о «торгаше отважном» прерывается ироническим упоминанием о современном мифотворце — поэте-графомане Хвостове, который «уж пел бессмертными стихами / Несчастье Невских берегов».

В поэме множество композиционных и смысловых параллелей. Их основа — соотношения, устанавливающиеся между вымышленным героем поэмы, водной стихией, городом и скульптурной композицией — «кумиром на бронзовом коне». Например, параллель к «думам великим» основателя города (вступление) — «волненья разных размышлений» Евгения (часть первая). Легендарный Он думал о городе и государственных интересах, Евгений — о простом, житейском: «Он кое-как себе устроит / Приют смиренный и простой / И в нем Парашу успокоит». Мечты Петра, «строителя чудотворного», сбылись: город построен, сам он стал «державцем полумира». Мечты Евгения о семье и доме рухнули с гибелью Параша. В первой части возникают и другие параллели: между Петром и «покойным царем» (легендарный двойник Петра «вдаль глядел» — царь «в думе скорбными очами / На злое бедствие глядел»); царем и народом (печальный царь «молвил: «С божией стихией / Царям не совладеть» — народ «зрит божий гнев и казни ждет»). Царь бессилен против стихии, смятенные горожане чувствуют себя брошенными на произвол судьбы: «Увы! все гибнет: кров и пища! / Где будет взять?»

►? Какие человеческие качества царя подчеркнуты поэтом? Сравните с тем, что Пушкин написал об Александре I в стихотворении «19 октября» (1825): «Он человек! им властвует мгновенье. / Он раб молвы, сомнений и страстей».

Евгений, сидящий «на звере мраморном верхом» в позе Наполеона («руки сжав крестом»), сопоставлен с памятником Петру:

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

►? «Простертая рука» — важная художественная деталь. В чем ее смысл? Как она выражает представления Пушкина о Петре? Когда в поэме впервые показано лицо «кумира»?

Композиционная параллель к этой сцене проведена во второй части: через год безумный Евгений вновь оказался на той же «площади пустой», где во время наводнения плескались волны:

Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

►? Почему «львы сторожевые» стоят «с поднятой лапой»? Что они «охраняют»?

В образной системе поэмы сосуществуют два, казалось бы, противоположных принципа — *принцип подобия* и *принцип контраста*. Параллели и сравнения не только указывают на сходство, возникающее между различными явлениями или ситуациями, но и обнаруживают неразрешенные (и неразрешимые) противоречия между ними. Например, Евгений, спасающийся от стихии на мраморном льве, — трагикомический «двойник» хранителя города, «кумира на бронзовом коне», стоящего «в неколебимой вышине». Параллель между ними подчеркивает резкий контраст между величием вознесенного над городом «кумира» и жалким положением Евгения. Во второй сцене сам «кумир» становится другим: теряя свое величие («Ужасен он окрестной мгле!»), он выглядит пленником, сидящим в окружении «львов сторожевых», «над огражденною скалою». «Неколебимая вышина» становится «темной», а «кумир», перед которым стоит Евгений, превращается в «горделивого истукана».

Величественный и «ужасный» вид памятника в двух сценах выявляет противоречия, объективно существовавшие в Петре: величие государственного деятеля, заботившегося о благе России, и жестокость, бесчеловечность самодержца, многие указы которого, как заметил Пушкин, «писаны кнутом». Эти противоречия слиты в скульптурной композиции — материальном «двойнике» Петра.

Поэма — живой образный организм, сопротивляющийся каким-либо однозначным толкованиям. Все образы поэмы — многозначные образы-символы. Образы Петербурга, Медного всадника, Невы, «бедного Евгения» имеют самостоятельное значение, но, развертываясь в поэме, вступают в сложное взаимодействие друг с другом. Кажущееся «тесным» пространство небольшой поэмы расширяется.

►? Подумайте, какие значения — от конкретных до абстрактно-философских — можно обнаружить в каждом образе-символе поэмы. Как символический образ Петербурга связан с образом «кумира на бронзовом коне»? В чем смысл символического образа Невы?

Историю и современность поэт объясняет, создавая емкую символическую картину Петербурга. «Град Петров» — это не только историческая «сцена», на которой развертываются и подлинные и вымышленные события. Петербург — символ Петровской эпохи, «петербургского» периода русской истории. Город в поэме Пушкина многолик: это и «памятник» его основателю, и «монумент» всей Петровской эпохе, и обычный город, терпящий бедствие и занятый повседневной суетой. Наводнение и судьба Евгения — только часть

петербургской истории, один из многочисленных сюжетов, подсказанных жизнью города.

► ? Какие еще сюжеты, связанные со стихийным бедствием, намечены в поэме? Обратите внимание на такие строки в первой части: «В опасный путь средь бурных вод / Его пустились генералы / Спастись и страхом обуяный / И дома тонущий народ». О каких генералах идет речь? Почему Пушкин не завершает эту сюжетную линию?

Петербургский мир предстает в поэме как некое замкнутое пространство. Город живет по своим законам, начертанным его основателем. Это как бы новая цивилизация, противопоставленная и дикой природе, и прежней России. «Московский» период ее истории, символом которой является «старая Москва» («порфиноносная вдова»), ушел в прошлое.

Петербург полон резких конфликтов, неразрешимых противоречий. Величественный, но внутренне противоречивый образ города создан во вступлении. Пушкин подчеркивает двойственность Петербурга: он «вознесся пышно, горделиво», но «из тьмы лесов, из топи блат». Это город-колосс, под которым болотная топь. Задуманный Петром как просторное место для грядущего «пира», он тесен: по берегам Невы «громады стройные теснятся». Петербург — «военная столица», но таким его делают парады и гром пушечных салютов. Это «твердыня», которую никто не штурмует, а Марсовы поля — поля воинской славы — «потешные».

Вступление — панегирик Петербургу государственному, парадному. Но чем больше поэт говорит о пышной красоте города, тем больше создается впечатление, что он какой-то неподвижный, призрачный. «Корабли толпой» «к богатым пристаням стремятся», но людей на улицах нет. Поэт видит «спящие громады / Пустынных улиц». Сам воздух города — «недвижный». «Бег санок вдоль Невы широкой», «и блеск и шум и говор балов», «шипенье пенистых бокалов» — все красиво, звучно, но лиц жителей города не видно.

В гордом облике «младшей» столицы скрывается что-то тревожное. Пять раз во вступлении повторяется слово «люблю». Это признание в любви к Петербургу, но произносится оно как заклинание, понуждение любить. Кажется, что поэт всеми силами старается полюбить прекрасный город, вызывающий в нем противоречивые, тревожные чувства.

Тревога звучит в пожелании «граду Петра»: «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо как Россия. / Да умирится же с тобой / И побежденная стихия...» Красота города-твердыни не вечна: он стоит прочно, но может быть разрушен стихией. В самом сравнении города с Россией — двойственный смысл: здесь и признание неколебимости России, и ощущение зыбкости города. Впервые появляется образ не укрощенной до конца водной стихии: она предстает могучим живым существом. Стихия побеждена, но не «умирилась». «Волны финс-

кие», оказывается, не забыли «вражду и плен старинный свой». Город, основанный «на зло надменному соседу», сам может быть потревожен «тщетной злобою» стихии.

Во вступлении намечен главный принцип изображения города, реализованный в двух частях «петербургской повести», — контраст. В первой части облик Петербурга меняется, с него словно спадает мифологическая позолота. Исчезают «золотые небеса», их сменяют «мгла ненастной ночи» и «бледный день». Это уже не пышный «юный град», «полнощных стран краса и диво», а «омраченный Петроград». Он во власти «осеннего хлада», воющего ветра, «сердитого» дождя. Город превращается в крепость, осажденную Невой. Обратите внимание: Нева — тоже часть города. В нем самом таилась злая энергия, которую освобождает «буйная дурь» финских волн. Нева, прекращая свое «державное течение» в гранитных берегах, вырывается на волю и разрушает «строгий, стройный вид» Петербурга.словно сам город берет себя приступом, разрывая свое чрево. Обнажается все, что было скрыто за парадным фасадом «града Петра» во вступлении как недостойное одических восторгов:

Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Народ появляется на улицах, «теснится кучами» на берегах Невы, на балкон Зимнего дворца выходит царь, Евгений со страхом смотрит на бушующие волны, тревожась о Параше. Город преобразился, наполнился людьми, перестав быть только городом-музеем. Вся первая часть — картина народного бедствия. Осажден Петербург чиновников, лавочников, нищих обитателей хижин. Нет покоя и мертвым. Впервые появляется фигура «кумира на бронзовом коне». Живой царь бессилен противостоять «божией стихии». В отличие от невозмутимого «кумира», он «печален», «смутен».

В третьей части показан Петербург после наводнения. Но городские противоречия не только не сняты, но еще более усилены. Умиротворение и покой таят в себе угрозу, возможность нового конфликта со стихией («Но торжеством победы полны, / Еще кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь»). Петербургская окраина, куда устремился Евгений, напоминает «поле боевое» — «вид ужасный», зато на следующее утро «в порядок прежний все вошло». Город вновь стал холодным и равнодушным к человеку. Это город чиновников, расчетливых торговцев, «злых детей», бросающих камни в безумного Евгения, кучеров, стегающих его плетью. Но это по-прежнему «державный» город — над ним парит «кумир на бронзовом коне».

▶ Линия реалистического изображения Петербурга и «маленького» человека развита в «петербургских повестях» Н.В. Гоголя, в произведениях Ф.М. Достоевского. Мифологический вариант петербургской темы подхвачен и Гоголем, и Достоевским, но особенно символистами начала XX в. — Андреем Белым в романе «Петербург» и Д.С. Мережковским в романе «Петр и Алексей».

Петербург — огромный «рукотворный» памятник Петру I. Противоречия города отражают противоречия его основателя. Поэт считал Петра человеком исключительным: подлинным героем истории, строителем, вечным «работником» на троне (см. «Стансы», 1826). Петр, подчеркивал Пушкин, — цельная фигура, в которой соединились два противоположных начала — стихийно-революционное и деспотическое: «Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон, Воплощенная Революция».

▶ Вспомните, как поэт относился к Великой французской революции, к Наполеону. Сопоставьте образ Петра I в стихотворениях «Стансы», «Пир Петра Первого» (1835) с образом Наполеона в стихотворениях «Наполеон» (1821), «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824), «К морю» (1824) и «Герой» (1830).

Петр предстает в поэме в своих мифологических «отражениях» и материальных воплощениях. Он — в легенде об основании Петербурга, в памятнике, в городской среде — «громадах стройных» дворцов и башен, в граните невских берегов, в мостах, в «воинственной живости» «потешных Марсовых полей», в Адмиралтейской игле, словно пронзившей небо. Петербург — как бы овеществленные воля и дело Петра, превратившиеся в камень и чугун, отлитые в бронзе.

Двумя материальными «ликами» Петра являются его статуя, «кумир на бронзовом коне», и ожившая статуя, Медный всадник.

▶ Образы статуй — впечатляющие образы поэзии Пушкина. Прочитайте стихотворения «Воспоминания в Царском Селе» (1814), «К бюсту завоевателя» (1829), «Царскосельская статуя» (1830), «Художнику» (1836). Образы оживших статуй, губящих людей, созданы в трагедии «Каменный гость» (1830) и в «Сказке о золотом петушке» (1834).

Для понимания этих пушкинских образов необходимо учитывать идею скульптора, воплощенную в самом памятнике Петру. Памятник — сложная скульптурная композиция. Ее основной смысл задан единством коня и всадника, каждый из которых имеет самостоятельное значение. Скульптор хотел показать «личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны». «Мой царь не держит никакого жезла, — заметил Э. Фальконе в письме к Д. Дидро, — он простирает свою благодетельную руку над объезжаемой страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей».

Такое понимание роли Петра отчасти совпадает с пушкинским: поэт видел в Петре «мощного властелина судьбы», который сумел

подчинить себе стихийную мощь России. Но его интерпретация Петра и России богаче и значительнее скульптурной аллегии. То, что в скульптуре дано в форме утверждения, у Пушкина звучит как риторический вопрос, не имеющий однозначного ответа: «Не так ли ты над самой бездной, / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы?» Обратите внимание на различие интонаций авторской речи, обращенной поочередно к «кумиру» — Петру и к «бронзовому коню» — символу России. «Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе! Какая сила в нем сокрыта!» — поэт признает волю и творческий гений Петра, обернувшиеся жестокой силой «железной узды», вздыбившей Россию. «А в сем коне какой огонь! / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?» — восклицание сменяется вопросом, в котором мысль поэта обращена не к стране, обузданной Петром, а к загадке русской истории и к современной России. Она продолжает свой бег, и не только природная стихия, но и народные бунты тревожат «вечный сон» Петра.

Бронзовый Петр в пушкинской поэме — символ государственной воли, энергии власти, освобожденной от человеческого начала. Еще в стихотворении «Герой» (1830) Пушкин призвал: «Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран...» «Кумир на бронзовом коне» — «чистое воплощение самодержавной мощи» (В.Я. Брюсов) — лишен сердца. Он «строитель чудотворный», по мановению его руки «вознесся» Петербург. Но детище Петра — чудо, сотворенное не для человека. Окно в Европу прорубил самодержец. Будущий Петербург мыслился им как город-государство, символ самодержавной власти, отчужденной от народа. Петр создал «холодный» город, неуютный для русского человека, вознесенный над ним.

Столкнув в поэме бронзового Петра и бедного петербургского чиновника Евгения, Пушкин подчеркнул, что государственная власть и человек разделены бездной. Уравнивая все сословия одной «дубиной», усмиряя человеческую стихию России «железной уздой», Петр хотел превратить ее в покорный и податливый материал. Евгений должен был стать воплощением мечты самодержца о человеке-марионетке, лишенном исторической памяти, забывшем и «родные преданья», и своих предков. Отчасти цель была достигнута: пушкинский герой — продукт и жертва петербургской «цивилизации», один из бесчисленного множества чиновников без «прозвания», которые «где-то служат», не задумываясь о смысле своей службы, мечтают о «мещанском счастье»: хорошем местечке, доме, семье, благополучии.

►? Прочитайте стихотворение «Моя родословная» (1830). Сопоставьте Евгения с героем оставшейся в набросках поэмы «Езерский» (1832). Почему в «Медном всаднике» поэт отказался от подробной характеристики Евгения?

Но Евгений даже в своих скромных желаниях, отделяющих его от властного Петра, не унижен Пушкиным. Герой поэмы — пленник

города и «петербургского» периода русской истории — не только укор Петру и созданному им городу, символу России, оцепеневшей от гневного взгляда «грозного царя». Евгений — антипод «кумира на бронзовом коне». У него есть то, чего лишен бронзовый Петр: сердце и душа. Он способен мечтать, печалиться, «страшиться» за судьбу возлюбленной, изнемогать от мучений. Глубокий смысл поэмы в том, что Евгений сопоставлен не с Петром-человеком, а именно с «кумиром» Петра, со статуей. Пушкин нашел свою «единицу измерения» необузданной, но скованной металлом власти — человечность. Измеренные этой мерой, «кумир» и герой сближаются. «Ничтожный» в сравнении с реальным Петром, «бедный Евгений», сопоставленный с мертвой статуей, оказывается рядом со «строителем чудотворным».

Герой «петербургской повести», став безумцем, потерял социальную определенность. Сошедший с ума Евгений «свой несчастный век / Влачил, ни зверь ни человек, / Ни то ни се, ни житель света, / Ни призрак мертвый...». Он бродит по Петербургу, не замечая унижений и людской злобы, оглушенный «шумом внутренней тревоги». Обратите внимание на это замечание поэта, ведь именно «шум» в душе Евгения, совпавший с шумом природной стихии («Мрачно было: / Дождь капал, ветер выл уныло»), пробуждает в безумце то, что для Пушкина было главным признаком человека, — *память*: «Вскочил Евгений; *вспомнил* живо / Он прошлый ужас». Именно память о пережитом наводнении приводит его на Сенатскую площадь, где он во второй раз встречается с «кумиром на бронзовом коне».

Этот кульминационный эпизод поэмы, завершившийся погоней Медного всадника за «безумцем бедным», особенно важен для понимания смысла всего произведения. Начиная с В.Г. Белинского, он по-разному интерпретировался исследователями. Нередко в словах Евгения, обращенных к бронзовому Петру («Добро, строитель чудотворный! — / Шепнул он, злобно задрожав, — / Ужо тебе!..»), видят бунт, восстание против «державца полумира» (иногда проводились и аналогии между этим эпизодом и восстанием декабристов). В этом случае неизбежно возникает вопрос: кто же победитель — государственность, воплощенная в «горделивом истукане», или человечность, воплощенная в Евгении?

Однако вряд ли можно считать слова Евгения, который, прошептал их, «вдруг стремглав / Бежать пустился», бунтом или восстанием. Слова безумного героя вызваны пробудившейся в нем памятью: «Евгений вздрогнул. Прояснились / В нем страшно мысли». Это не только воспоминание об ужасе прошлогоднего наводнения, но прежде всего *историческая память*, казалось бы, вытравленная в нем петровской «цивилизацией». Только тогда Евгений *узнал* «и львов, и площадь, и Того, / Кто неподвижно возвышался / Во мраке медною главой, / Того, чьей волей роковой / Под морем город основался». Вновь, как и во вступлении, появляется легендарный «двойник» Петра — Он. Ста-

туя оживает, происходящее теряет реальные черты, реалистическое повествование становится мифологическим рассказом.

Подобно сказочному, мифологическому герою (см., например, «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», 1833), безумный Евгений «оживает»: «Глаза подернулись туманом, / По сердцу пламень пробежал, / Вскипела кровь». Он превращается в Человека в его родовой сущности (обратите внимание: герой в этом фрагменте ни разу не назван Евгением). Он, «грозный царь», олицетворение власти, и *Человек*, имеющий сердце и наделенный памятью, вдохновленный демонической силой стихии («как обуянный силой черной»), сошлись в трагическом противостоянии. В шепоте прозревшего Человека слышится угроза и обещание возмездия, за которые ожившая статуя, «мгновенно гневом возгоря», наказывает «безумца бедного».

► «Реалистическое» объяснение этого эпизода обедняет его смысл: все происшедшее оказывается плодом больного воображения безумного Евгения.

В сцене погони происходит второе перевоплощение «кумира на бронзовом коне» — Он превращается во *Всадника Медного*. За Человеком скачет механическое существо, ставшее чистым воплощением власти, карающей даже за робкую угрозу и напоминание о возмездии:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Конфликт перенесен в мифологическое пространство, чем подчеркнута его философское значение. Это конфликт принципиально неразрешимый, в нем не может быть победителя и побежденного. «Всю ночь», «повсюду» за «безумцем бедным» «Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал», но «тяжело-звонкое скаканье» ничем не заканчивается. Бессмысленная и безрезультатная погоня, напоминающая «бег на месте», имеет глубокий философский смысл. Противоречия между человеком и властью не могут разрешиться или исчезнуть: человек и власть всегда трагически связаны между собой.

Такой вывод можно сделать из пушкинского поэтического «исследования» одного из эпизодов «петербургского» периода русской истории. Первый камень в его фундамент заложил Петр I — «мощный властелин судьбы», построивший Петербург и новую Россию, но не сумевший «железною уздою» стянуть человека. Власть бессильна против «человеческого, слишком человеческого» — сердца, памяти и стихии человеческой души. Любой «кумир» — только мертвая статуя, которую Человек может сокрушить или, по крайней мере, заставить сорваться с места в несправедном и бессильном гневе.

► Почему, проходя после этого события мимо памятника Петру, Евгений «к сердцу своему» «прижимал поспешно руку»? Как вы пони-

маете этот жест героя? Вспомните, о чем размышлял Евгений во время наводнения: «Или во сне / Он это видит? иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?» Смог ли он найти ответы на эти вопросы?

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

Роман «Капитанская дочка», опубликованный в четвертой книжке журнала «Современник» за 1836 г., — итоговое произведение Пушкина. «Прощальный» роман вырос из пушкинских трудов по истории России. С начала 1830-х гг. в центре внимания Пушкина был XVIII век: эпоха Петра I (шла работа над «Историей Петра») и самое крупное событие эпохи Екатерины II — крестьянский бунт 1773–1774 гг. Из материалов о бунте сложилась «История Пугачева», написанная в Болдине осенью 1833 г. и опубликованная в 1834 г. под названием «История Пугачевского бунта» (изменено Николаем I).

Исторический труд дал роману фактическую основу и общую концепцию, но путь Пушкина к «Капитанской дочке» оказался непростым. К 1832–1833 гг. относятся черновые планы и наброски будущего исторического произведения. По первоначальному замыслу Пушкина, центральной фигурой в нем должен был стать дворянин, поручик Шванвич, перешедший на сторону Пугачева и служивший ему «со всеусердием». Сведения об этом дворянине, который «предпочел гнусную жизнь — честной смерти», Пушкин обнаружил в одном из пунктов официального юридического документа — «Сентенции» Сената (там же говорилось и о подпоручике А.М. Гриневе, которого арестовали по подозрению «в сообщении со злодеями», но в ходе следствия признали невиновным).

Изучение материалов бунта во время поездки в Казань и Оренбург летом 1833 г. скорректировало первоначальный замысел. Пушкин пришел к выводу, что дворянство — единственное из всех сословий — осталось верным правительству и не поддержало бунт. Судьба дворянина-отщепенца не могла послужить основой для широких художественных обобщений. Шванвич превратился бы в такого же героя-одиночку, как Владимир Дубровский, «благородный разбойник», мститель за поруганную честь семьи, в неоконченном романе «Дубровский» (1833).

Пушкин нашел нового героя — им стал не союзник, а пленник Пугачева Башарин, помилованный самозванцем по просьбе солдат. Найдена была и форма повествования — мемуарные записки героя, обращенные к внуку («Любезный внук мой Петруша...» — так начинался черновой набросок вступления). Зимой 1834/35 г. возник новый вариант произведения: в нем появились историко-бытовой материал и любовный сюжет. В 1835–1836 гг. менялись сюжетные линии, фамилии героев. Так, прообраз будущего Гринева Башарин стал Валуевым, потом Булаиным (эта фамилия осталась в «Пропущенной главе»), и

только на последнем этапе работы Пушкин назвал мемуариста Гриневым. Его антипод Швабрин, сохранивший некоторые черты дворянина-изменника Шванвича, появился тоже в окончательной редакции. Рукопись была переписана набело самим Пушкиным 19 октября 1836 г. В конце октября, уже после того как роман был представлен в цензуру, он получил название «Капитанская дочка».

Работая над историческим романом, Пушкин опирался на творческий опыт английского романиста Вальтера Скотта (среди его многочисленных почитателей в России был сам Николай I) и первых русских исторических романистов М.Н. Загоскина, И.И. Лажечникова. «В наше время под словом роман разумеют историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» — так Пушкин определил основной жанровый признак романа на историческую тему. Выбор эпохи, героев и особенно стиль «вымышленного повествования» сделали «Капитанскую дочку» не только лучшим среди романов русских последователей В. Скотта. По словам Гоголя, Пушкин написал «единственный в своем роде роман» — «по чувству меры, по законченности, по стилю и по изумительному мастерству обрисовывать типы и характеры в миниатюре...». Пушкин-художник стал не только соперником, но и «победителем» Пушкина-историка. Как заметил выдающийся русский историк В.О. Ключевский, в «Капитанской дочке» «больше истории, чем в «Истории Пугачевского бунта», которая кажется длинным объяснительным примечанием к роману».

► В период работы над «Капитанской дочкой» Пушкин усиленно перечитывал романы В. Скотта. Для того чтобы понять литературные «истоки» романа и его жанровое и стилевое новаторство, полезно сопоставить «Капитанскую дочку» с романами В. Скотта «Роб Рой», «Пуритане», «Эдинбургская темница» и романом М.Н. Загоскина «Юрий Милославский». Обратите внимание на принципиально новую «технику» исторического повествования, созданную Пушкиным. Некоторые герои и сюжетные эпизоды, внешне напоминающие романы предшественников, в пушкинском романе переосмыслены.

Широта проблематики выводит «Капитанскую дочку» за пределы жанра исторического романа. Материал истории послужил Пушкину отправной точкой для создания многопланового произведения. «Капитанская дочка» — это и семейная хроника Гриневых, и роман-биография самого мемуариста Петра Гринева, и роман воспитания (история становления характера дворянского «недоросля»), и роман-притча (судьбы героев — развернутая нравственная максима, ставшая эпиграфом к роману: «Береги честь смолоду»).

►? Критик Н.Н. Страхов заметил: «Капитанская дочка» есть рассказ о том, как Петр Гринев женился на дочери капитана Миронова». Можно ли согласиться с его мнением? Какую сторону романа подчеркнул критик?

В отличие от других прозаических произведений (неоконченного «Арапа Петра Великого», «Повестей Белкина», «Пиковой дамы»),

в последнем романе Пушкин создал, хотя и другими средствами, чем в «Евгении Онегине», «свободное» повествование, разомкнутое в историческом времени, не ограниченное рамками сюжета и смыслом изображаемого. Историческое «поле» романа шире описанных исторических событий (1772–1775 гг.) и биографических фактов (юность героя — автора записок, 17–19 лет). Основанная, как подчеркнул сам писатель, «на предании», «Капитанская дочка» стала романом об исторической жизни России.

►? Обратите внимание на обилие исторических фактов, упоминаемых в романе, — от Смутного времени (Гришка Отрепьев) до «кроткого царствования» Александра I. С какими историческими событиями связаны судьбы отца героя — А.П. Гринева, его «старинного товарища и друга» Андрея Карловича Р.? Кто такой гвардии майор князь Б.? Какую роль он сыграл в судьбе Гринева? О каких бунтах упоминается в романе? Почему Пугачев принял имя царя Петра III?

Проблематика романа, его жанровые и сюжетно-композиционные особенности обусловлены избранным Пушкиным типом повествования и самой фигурой рассказчика. Роман написан от первого лица. Это автобиографические записки (мемуары, воспоминания) русского дворянина Петра Андреевича Гринева, который является фигурой вымышленной. С реально существовавшим А.М. Гриневым его роднят только фамилия и сходство некоторых ситуаций: пленение Пугачевым и арест по подозрению в измене. Записки не имеют конкретного адресата. Воспоминания Гринева о молодости — часть семейной хроники и одновременно его исповедь. Не сумев сказать всей правды на суде, чтобы не запятнать честь Маши Мироновой, он адресует рассказ-исповедь о «странных происшествиях» своей жизни потомкам.

Из «записок» Гринева состоит основной текст романа. В послесловии «Издатель» указывает на источник получения «рукописи». Она попала к нему от внука Гринева, узнавшего, что «Издатель» занимался «трудом, относящимся к временам, описанным его дедом». «Издатель» — литературная «маска» Пушкина, под «трудом» имеется в виду «История Пугачева». Кроме того, в романе проставлена дата окончания: «19 окт. 1836» — своеобразный «автограф» Пушкина (роман был напечатан в «Современнике» анонимно, без подписи автора). В послесловии указана и степень участия «Издателя» в работе над якобы полученной рукописью: он принял решение не включать ее в свой труд, а «издать ее особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

►? Обратите внимание, что эпиграфы имеют особый смысл: они не только указывают на тему каждой главы и определяют ее повествовательный тон. Эпиграфы — знаки авторского «присутствия» в тексте романа. Сопоставьте эпиграфы с содержанием глав. Определите смысл каждого эпиграфа — авторского «образа-конспекта» главы. Как в эпиграфах проявляется отношение автора к рассказу Гринева?

Смысл послесловия в том, что Пушкин, создатель романа, четко отделил себя от вымышленного лица — автора и главного героя записок Гринева и вместе с тем намеренно соотнес вымысел с реальностью. Заявлен один из важнейших художественных принципов Пушкина как исторического романиста — читателю предлагается воспринимать все, рассказанное Гриневым, как достоверный и искренний «человеческий документ». Вымышленные записки Гринева писатель ставит в один ряд с подлинными документами, вошедшими в «Историю Пугачева».

В «Капитанской дочке» одинаково важны и история жизни рассказчика, и его человеческий, нравственный облик. Гринев — свидетель и участник исторических событий. Рассказ о собственной судьбе как бы «удостоверяет» подлинность и объективность его «свидетельств». Точка зрения Гринева в повествовании господствует. Эпоха, бунт, Пугачев увиденны глазами дворянина, присягнувшего императрице, верного своей присяге и долгу офицера. Крестьянское восстание для него — незаконное, мятеж, «пожар». Пугачевцев Гринев называет «шайкой», «разбойниками», а самого Пугачева — «самозванцем», «бродягой», «злодеем», «беглым казаком». Его понимание происходящего не меняется — и в юности, и в зрелом возрасте он осуждает «русский бунт».

Считать это проявлением только сословных предрассудков героя — явное упрощение, ведь пугачевщину оценивают как кровавый бунт не только дворяне. Крепостной крестьянин Савельич, священник отец Герасим и его жена Акулина Памфиловна тоже видят в пугачевцах бунтовщиков и злодеев. Критерием отношения этих героев к бунту являются не отвлеченные социологические понятия, а кровь, насилие и смерть. В их оценках Пугачева и его соратников, в нелестных словах, которые они находят для восставших, отражены их личные, живые впечатления. «Пугачевщина» и для Гринева не формула, закрепившая официальный взгляд на мятежников, а настоящее человеческое потрясение. Он *видел* бунт, поэтому и пишет с неподдельным ужасом: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»

Это высказывание Гринева вызывает много споров. Некоторые исследователи находят в нем отражение точки зрения самого Пушкина, другие — проявление социальной слепоты героя. Безусловно, решить этот вопрос можно, только выйдя за пределы текста, обратившись к прямым высказываниям Пушкина (в 1830-е гг. поэт был противником любого насилия). Все, сказанное героем, отражает точку зрения самого героя. Отождествлять его мнение со взглядами Пушкина не следует. Авторская позиция в романе проявилась в выборе героя-мемуариста, в отборе исторических ситуаций, в том, как судьбы героев соотнесены с историческими событиями.

Пугачевский бунт показан в романе как национальная трагедия. Это беспощадная гражданская война, в которой бунтовщики не могут победить: свою обреченность хорошо понимает сам Пугачев. Не считают себя победителями и усмирители бунта («Мы утешались в нашем без-

действии мысляю о скором прекращении скучной и мелочной войны с разбойниками и дикарями»). В этой войне есть только побежденные — русские люди, воюющие против таких же русских людей.

Пушкин противопоставил в своем романе не дворян и крестьян, а народ и власть. Для него народ — это не только Пугачев с его «господами енарами», «молодой казак», ударивший саблей по голове Василису Егоровну, изуродованный башкирец, лукавый урядник Максимыч. Народ — это и капитан Миронов, и Маша, и попадья, и Савельич, и единственная крепостная Мироновых Палаша. Трагическая межа разводит героев романа именно тогда, когда они определяют свое отношение к власти. Екатерина II и Пугачев — ее символы. «Народ», как отмечает наблюдательный Гринев, неотступно следовал за Пугачевым, толпился вокруг него.

►? Почему в романе говорится именно о «народе»? Каков смысл этого слова? Сопоставьте замечания Гринева об интересе народа к Пугачеву с ремаркой в финале трагедии «Борис Годунов»: «Народ безмолвствует».

Одни люди видят в Пугачеве «народного царя», воплощающего их мечту о «чуде» — сильной, но мудрой и справедливой власти, другие — разбойника и душегуба. И те и другие сближаются в своем стремлении к подлинной власти, человеческой и милосердной. Именно власть «неправедная», бестолковая и жестокая, отделившая себя от людей, подвела Россию к краю бездны. Не на «турку» или «шведа» приходится идти кое-как обученным «солдатушкам», не защищать Отечество, а сражаться в «странной войне», после которой родная земля превращается в пепелище («состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно...»).

►? Как изображены в романе Екатерина II и другие представители власти? В чем различия между ними и Пугачевым?

Предсмертные слова Василисы Егоровны — плач по повешенному мужу — можно рассматривать не только как обвинение разбойнику Пугачеву, но и власти: «не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот, а сгинул от беглого каторжника!» Взгляд Гринева на исторические события в большей степени отражает не узко-сословную, а общечеловеческую точку зрения. Гринев с омерзением смотрит на «разбойников», но осуждает и беспечных защитников Белогорской крепости, и особенно «оренбургских командиров», которые обрекли город на вымирание. Во всем происходящем он видит кровавый разгул и вакханалию насилия, подлинное национальное бедствие.

►? Сравните две осады: осаду Белогорской крепости (глава «Приступ») и осаду Оренбурга (глава «Осада города»). В чем смысл горькой иронии Гринева, подробно рассказывающего о «знаменитом совете» в Оренбурге? Почему в осажденном городе он «умирал со скуки»? Сопоставьте с этим советом «странный военный совет» пугачевцев в главе «Незванный гость».

Гринев — дворянин, связанный со своим сословием обетами долга и чести, но он смотрит на мир и людей не сквозь сословные «очки». Гринев прежде всего честный и искренний человек, старающийся полно и правдиво передать все, что увидел и услышал. Многие зафиксировано с протокольной точностью. Гринев — гениальный зритель. Он видит все вокруг — и главных участников событий, и «статистов», и детали обстановки. Гринев не просто передает свои впечатления — он пластически воссоздает события. Простодушный, но отнюдь не простоватый и плоский рассказ героя отражает высочайший уровень мастерства Пушкина-повествователя. Гринев необходим автору романа не как говорящий манекен, рупор его идей. Рассказчик в «Капитанской дочке» — это человек со своим *взглядом* на мир. Он способен увидеть и запечатлеть в слове то, что для другого человека может показаться мелочью, недостойной внимания. Гринев зорко подмечает детали, заставляя их *крупно* броситься в глаза (особенно это касается Пугачева). Гринев — несостоявшийся поэт, хотя его стихотворные опыты были «изрядны», но замечательный прозаик. Ему недостает поэтического слуха (см. его стихи «Мысль любовну истребля...» в главе «Поединок»), зато на мир он смотрит взглядом истинного художника.

►? Проанализируйте сцену присяги Пугачеву, названную Гриневым «ужасной комедией». Какие детали происходящего фиксирует взгляд рассказчика? Каким он видит Пугачева и народ? Как увидены казнь капитана Миронова и поручика Ивана Игнатьевича, смерть Василисы Егоровны? В чем смысл финальной реплики: «Пугачев уехал; народ бросился за ним»?

Гринев доверяет только собственным впечатлениям. Все, о чем ему известно понаслышке, специально оговаривается или пропускается (см., например, рассказы о положении в Оренбургской губернии в главе «Пугачевщина», о разгроме Пугачева в главе «Арест»). Этим обусловлены разрывы в сюжете. «Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя...» — так начинается рассказ о поездке Маши в Петербург. Гринев отделяет свои «свидетельства» от «предания», «молвы» и чужих мнений.

Пушкин виртуозно использует особенность любого мемуарного повествования: дистанцию, возникающую между мемуаристом и объектом его воспоминаний. В записках Гринева в центре внимания сам мемуарист, поэтому перед нами как бы «два Гриневых»: Гринев — семнадцатилетний юноша и Гринев — пятидесятилетний автор записок. Между ними есть важное различие. Юный Гринев вбирает в себя многообразные впечатления, меняется под влиянием обстоятельств, его характер развивается. Гринев-мемуарист — человек, проживший жизнь. Его убеждения и оценки людей проверены временем. Он может взглянуть на все, что с ним произошло в юности (в «мой век»), с высоты своего житейского опыта и нравов новой эпохи. Простодушие молодого Гринева и мудрость Гринева-мемуариста дополняют друг

друга. Но самое главное — именно Гриневу-мемуаристу открывается значение того, что он пережил во время бунта. Обратите внимание на временные рамки его записок. Только часть «сюжета» его жизни стала сюжетом записок. Первые главы (с первой по пятую) — увертюра к рассказу о пугачевщине. Самое памятное в его жизни — бунт и Пугачев. Записки Гринева прерываются, когда заканчивается рассказ о «неожиданных происшествиях», повлиявших на всю его жизнь.

►? Попробуйте завершить биографию героя. Почему финал романа остался «открытым»? В чем смысл деталей биографии Гринева, о которых говорится в послесловии?

Жизнеописание Гринева является основой хроникального сюжета романа. Формирование личности молодого дворянина — это непрерывная цепь испытаний его чести и человеческой порядочности. Уехав из дома, он то и дело попадает в ситуации нравственного выбора. Сначала они ничем не отличаются от тех, что бывают в жизни каждого человека.

►? Проанализируйте поведение Гринева в этих ситуациях: проигрыш ста рублей Зурину, буран, любовный конфликт. Какие человеческие качества героя раскрываются в них?

Он абсолютно не готов к жизни и должен полагаться только на нравственное чувство. Мемуарист иронически смотрит на свое детство и семейное воспитание, представляя себя недалеким Митрофанушкой, самонадеянным дворянским недорослем. Самоирония — это взгляд опытного человека, который понял, что семья не смогла дать ему главного: знания жизни и людей. Наставлением сурового отца, полученным перед отъездом, и ограничился его жизненный опыт.

Нравственный потенциал героя раскрылся во время бунта. Уже в день взятия Белогорской крепости ему несколько раз пришлось выбирать между честью и бесчестьем, а фактически между жизнью и смертью.

►? Проанализируйте сцену казни в главе «Приступ» и разговор с Пугачевым вечером того же дня в главе «Незванный гость». Обратите внимание: самые сложные ситуации возникают тогда, когда героя склоняют к компромиссу. Как ведет себя Гринев? Как проявляет себя в этих ситуациях Пугачев? В чем смысл «испытания компромиссом», которое он устраивает герою?

Но самое главное нравственное испытание оказалось впереди. В Оренбурге, получив письмо Маши, Гринев должен был сделать решающий выбор: солдатский долг требовал подчиниться решению генерала, остаться в осажденном городе — долг чести требовал откликнуться на отчаянный призыв Маши: «вы один у меня покровитель; заступитесь за меня бедную». Гринев-человек победил Гринева-солдата, присягнувшего императрице, — он решил уехать из Оренбурга, а затем воспользоваться помощью Пугачева.

Честь Гринев понимает как человеческое достоинство, сплав совести и внутреннего убеждения человека в своей правоте. Такое же

«человеческое измерение» чести и долга мы видим у его отца, который, узнав о мнимой измене сына, говорит о пращуре, умершем за то, что «почитал святынею своей совести». Стремлением не запятнать честь Маши был продиктован отказ Гринева назвать ее во время следствия (сама «мысль впутать имя ее между гнусными извещениями злодеев» показалась ему «ужасной»). Из всех испытаний Гринев вышел с честью, сохранив в себе достоинство человека.

►? Все основные герои романа проходят через нравственные испытания. Проанализируйте с этой точки зрения судьбы защитников Белогорской крепости. Есть ли у Пугачева свои представления о чести? Что означают слова Хлопуши: «и эта рука повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутье да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором»?

Честь стала в романе Пушкина мерой человечности и порядочности всех героев. Отношение к чести и долгу развело Гринева и Швабрина. Искренность, открытость и честность Гринева привлекли к нему Пугачева («моя искренность поразила Пугачева», — замечает мемуарист).

Пушкин поставил в романе один из самых сложных вопросов — вопрос о зависимости жизни людей от хода истории. Мемуарист все время подступает к главной «странности» своей жизни, но останавливается, говоря лишь о «странных происшествиях», «странном сцеплении обстоятельств»: «детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством!» Судьба Гринева и судьбы других героев романа позволяют сделать выводы о том, как Пушкин понимал зависимость человека от истории.

До шестой главы жизнь Гринева — это жизнь частного человека, текущая вне истории. Лишь отдаленные отголоски страшной исторической бури доходят до него (сведения о возмущениях казаков и «полудиких народов»). Вне истории живут и все другие герои романа. Это обычные люди, для которых воинская служба такое же «привычное дело», как соление грибов или сочинение любовных куплетов.

► Опишите жизнь в Белогорской крепости, патриархальный быт семьи Мироновых, круг повседневных занятий коменданта крепости и офицеров, Василисы Егоровны и Маши.

Символическим предвестием грозных исторических событий стали буран и страшный сон, увиденный Гриневым (глава «Вожатый»). Во время пугачевщины обнаружился тайный смысл происшедшего в этой главе.

История — неподвластная людям, враждебная им сила, соизмеримая с судьбой, — разрушила быт, казавшийся незыблемым, втянула Гринева и всех обитателей Белогорской крепости в свой водоворот. Она подвергла героев романа суровым испытаниям, проверяя их волю, мужество, верность долгу и чести, человечность. Во время бунта гиб-

нут родители Маши, Иван Игнатьевич, пугачевцы сеют смерть и разрушения. Однако для влюбленных Гринева и Маши, которые уже не надеялись соединиться, именно исторические события становятся благом. Счастливая развязка их взаимоотношений позволила Пушкину выявить взаимодействие человеческого, частного, и всеобщего, исторического. История, заставившая героев кружить по «бездорожью», вывела их в конце концов на дорогу, ведущую к дому, семье, счастью. «Властелином» их судеб стал Пугачев. Гринев воспринимает его как человека, который «по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан». Но и сами герои должны были проявить лучшие свои качества, чтобы прийти к своей цели.

Пушкин показал в романе темный и светлый лики истории. Она может погубить человека, но может дать его душе «сильное и благое потрясение». В исторических испытаниях в человеке проявляются скрытые волевые качества (Маша Миронова). Подлость и низость делают его законченным негодяем (Швабрин). История дает шанс спастись даже в сложных испытаниях тем, кто честен, человечен и милосерден. Жесткая и капризная, историческая реальность не исключает «чудесной» случайности. Кажется, что сама история не только карает и губит, но и возвышает людей, милостива к ним.

► ? Как сложилась судьба Маши Мироновой? Как проявился ее характер в исторических испытаниях? Что заставило эту робкую девушку поехать в Петербург? Какова роль Швабрина в судьбе Гринева и Маши Мироновой? Почему он оговорил Гринева?

История как бы вывела Пугачева из-под своих таинственных покровов, сделав символической фигурой, жуткой в своей реальности и одновременно волшебной, почти сказочной. Прототип пушкинского Пугачева — реальное историческое лицо, самозванец, глава восставших. Историчность Пугачева закреплена в романе казенным приказом о его поимке (см. главу «Пугачевщина»), подлинными историческими фактами, которые упомянуты Гриневым.

Но Пугачев в пушкинском романе не тождествен своему историческому прототипу. Образ Пугачева — сложный сплав исторических, реально-бытовых, символических и фольклорных элементов, это *образ-символ*, разветвляющийся, как и любой символический образ, в нескольких, порой взаимоисключающих, смысловых плоскостях. Пугачев — персонаж романа, участник сюжетного действия. Он увиден глазами Гринева. Как персонаж он появляется только тогда, когда его жизнь пересекается с жизнью мемуариста. Облик Пугачева физически конкретен, рассказчику вполне ясен и его социальный статус: он казак, «бродяга», главарь «шайки разбойников».

► ? Найдите в романе все эпизоды, в которых появляется Пугачев. Сопоставьте его портреты в главах «Вожатый», «Приступ», «Незванный гость» и «Мятежная слобода». Чем обусловлены сходство и различия между этими портретными описаниями?

Несмотря на свою «реалистичность», Пугачев резко отличается от других героев. С его появлением в романе возникает тревожная, загадочная атмосфера. И в главе «Вожатый», и во время бунта перед нами человек, внешность которого выразительна, но обманчива. Внутреннее, скрытое кажется в нем значительнее и таинственнее того, что доступно взгляду Гринева. Человеческий облик Пугачева сложен и противоречив. В нем уживаются жестокость и великодушие, лукавство и прямота, желание подчинить человека и готовность ему помочь. Пугачев может грозно хмуриться, напускать на себя «важный вид» и улыбаться, добродушно подмигивать.

►? В романе постоянно говорится о глазах Пугачева. Эта деталь необходима для создания его динамического портрета. Найдите этот портрет.

Пугачев непредсказуем — это человек-стихия. Важнейший принцип создания образа Пугачева — превращение, метаморфоза. Он постоянно перевоплощается, как бы ускользая от однозначных определений. Двойственно уже само его положение как человека-«оборотня»: он казак — человек, имеющий подлинное имя, и самозванец, присвоивший чужое — имя покойного Петра III (имя для Пугачева — главный атрибут власти). В сюжете романа из «бродяги» он превращается в «великого государя». В нем проступают то черты плутоватого казака, то мудрость народного вождя и полководца. В некоторых эпизодах (см. главы «Незванный гость», «Мятежная слобода», «Сирота») метаморфозы следуют одна за другой: властный и грозный «государь» оборачивается искренним и милосердным спасителем «его благородия» и «красной девицы»; нетерпеливый и скорый на расправу человек — рассудительным и примиряющим (глава «Мятежная слобода»). Мотив превращения пришел в роман из фольклора (мифа и волшебной сказки).

Пугачев говорит о вариантах развития своей судьбы: о походе на Москву («Дай срок, то ли еще будет, как пойду на Москву»), о возможном триумфе («Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою»). Довольный своими военными победами, он предполагает даже «потягаться» с самим прусским королем Фридрихом. Но ни один из этих вариантов судьбы не осуществился.

► Пугачев — фигура трагическая. В жизни ему тесно так же, как в детском заячьем тулупчике, подаренном Гриневым («Улица моя тесна; воли мне мало»). Власть его кажется безграничной, но он осознает трагизм своей судьбы — это подчеркнуто и в любимой песне Пугачева («Не шуми, мати зеленая дубровушка...»), и в рассказанной им калмыцкой сказке. Как и всякий трагический герой, Пугачев предстает в героическом ореоле. Милуя своих противников, он гордо отвергает совет Гринева — «прибегнуть к милосердию государыни». Им движет не чувство непомерной вины, а уверенность в несокрушимой правоте. Он хозяин своей судьбы и не может принять то, что щедро дает другим людям. Милосердие для него — унижительная милостыня.

► ? Проанализируйте разговор Пугачева с Гриневым в кибитке (глава «Мятежная слобода»). Как трагическая судьба Пугачева раскрывается в фольклорной символике песни и сказки?

Гринев пытается понять роль Пугачева в своей судьбе, в судьбе Маши. Заячий тулупчик и общеизвестное «долг платежом красен» — слишком простое объяснение всего происшедшего (долг был оплачен, даже с лихвой: Пугачев прислал Гриневу овчинный тулуп, коня и полтину денег). Мемуарист осознает, что этот человек почему-то выделил его из толпы, спас, помог, устроил его личное счастье («Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня»). Немалую роль сыграло чувство человеческой близости, возникшее между ними («Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему»). Но Гринев прозревает в их отношениях другой, высший смысл. Пугачев представляется ему человеком исключительным, посланным самой судьбой. Мысли о судьбе сопровождают каждый поворот сюжета, каждое изменение в жизни Гринева, связанное с Пугачевым. Как просвещенный человек, мемуарист не склонен верить в пророчества и чудеса. Но Пугачев для него — случай особенный, он — живое воплощение чуда. Пугачев возник из метели, едва не погубившей Гринева, из сна, в котором отец неожиданно предстал в облике вожатого. Пугачев стал его «вожатым» по жизни, в нем совместились и здравый смысл, и логика чуда — логика мифа.

Пугачев одновременно реален и фантастичен, недоступен для понимания. Он — звено, соединившее обыкновенного человека Гринева с миром таинственного и загадочного: с судьбой и историей. С появлением Пугачева в главе «Приступ» Гринев ощущает таинственную взаимосвязь новых обстоятельств своей жизни и предзнаменований, полученных им ранее. Пугачев разрушает привычную одномерность его жизни. Повествование о судьбе Гринева перестает быть линейным движением от эпизода к эпизоду, в котором новое событие просто присоединяется к предыдущему. В романе возникают композиционные и смысловые параллели. Все они связаны именно с фигурой Пугачева.

► ? Проследите эти параллели: встреча Гринева с Пугачевым в Белогорской крепости — встреча Маши с Екатериной II в Петербурге; «суд» над Гриневым в Бердской слободе — суд в Казани; несостоявшаяся казнь Гринева — казнь Пугачева, о которой говорится в послесловии; оборона Белогорской крепости — оборона Оренбурга. Как в этих эпизодах раскрывается значение Пугачева в судьбе Гринева?

Образ Пугачева — центральный образ романа, хотя Пугачев и не является главным действующим лицом. С ним связаны размышления Пушкина об истории и судьбе, о соотношении частной жизни человека и жизни исторической. Фигура Пугачева соизмерима только с фигурой Петра I. Среди русских исторических деятелей своей эпохи Пушкин личности такого масштаба не находил.

В день, когда была завершена «Капитанская дочка», на встрече с друзьями-лицеистами поэт прочитал свое последнее стихотворное послание к ним: «Была пора: наш праздник молодой...» В нем подведен итог эпохе, о начале которой мемуарист Гринев с энтузиазмом написал: «Не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия». Пушкин тоже взглянул на свою эпоху взглядом честного и равнодушного «свидетеля»:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.

Величественная картина европейской и русской истории первой четверти XIX в., созданная в послании, — своеобразный поэтический «эпилог» к роману о бессмысленном и беспощадном «русском бунте», который, по убеждению Пушкина, не должен был повториться в России...

ЛИТЕРАТУРА

Критика

- *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина (статьи 5, 8 и 9). — Любое издание.
- *Блок А.А.* О назначении поэта. — Любое издание.
- *Гоголь Н.В.* Несколько слов о Пушкине. — Любое издание.
- *Григорьев А.А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина (статья 1). — Любое издание.
- *Достоевский Ф.М.* Пушкин. Речь, произнесенная 8 июня 1880 г. (входит в состав «Дневника писателя»). — Любое издание.
- Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990.

Мемуары и исследования

- А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985.
- *Абрамович С. Л.* Предыстория последней дуэли Пушкина. СПб., 1994.
- *Анненков П. В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984.
- *Бабаев Э.Г.* Творчество А.С. Пушкина. М., 1988.
- *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.-Л., 1950; Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967.
- *Бонди С.М.* О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1975.
- *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.
- *Вересаев В.В.* Пушкин в жизни. М., 1987.

- 📖 *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Ниж. Новгород, 1994.
- 📖 *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. 3-е изд. М., 1996.
- 📖 *Друзья Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники: В 2 т.* М., 1985.
- 📖 *Измайлов Н.В.* «Медный всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения//Пушкин А.С. Медный всадник. Л., 1978 («Лит. памятники»).
- 📖 *Кулешов В.И.* Жизнь и творчество А.С. Пушкина. М., 1987.
- 📖 *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя; Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий//Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.
- 📖 *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974; Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). Л., 1982.
- 📖 *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. 2-е изд. М., 1987.
- 📖 *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина: Пути эволюции. Л., 1987.
- 📖 *Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов.* Л., 1974.
- 📖 *Томашевский Б.В.* Пушкин: Работы разных лет. М., 1990.
- 📖 *Турбин В.Н.* Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ (1814—1841)

Творческий путь

Основные вехи. Михаил Юрьевич Лермонтов — крупнейший поэт России, основоположник наряду с А.С. Пушкиным и Н.В. Гоголем русской классической прозы. Его драма в вольных ямбах «Маскарад» (1835) принадлежит к числу лучших русских стихотворных пьес.

Воспитывался бабушкой, Е.А. Арсеньевой. Рано столкнулся со смертью самых близких людей, рос болезненным, что обострило в мальчике ощущение трагического несовершенства мира. Учился в Московском университетском благородном пансионе (1828—1830), Московском университете (1830—1832) и Петербургской школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (1832—1834). Служил в гвардии. В 1837 и 1840—1841 гг. отправлялся в ссылки на Кавказ: первый раз за стихотворение «Смерть поэта», второй — за дуэль с сыном французского посланника Э. де Барантом. В 1840 г. отличился в боевых действиях, но наград не удостоен. Убит на дуэли своим бывшим однокашником Н.С. Мартыновым.

Писал стихи с 1828 г., но вошел в литературу сравнительно с Пушкиным поздно: начал отдавать произведения в печать на 23-м году жизни (первая подписанная публикация, осуществленная самим Лермонтовым, — «Бородино»). Систематически печатать стихи стал уже 25-летним. В 1840 г. вышли единственный прижизненный сборник «Стихотворения М. Лермонтова» (26 стихотворений и две поэмы) и роман «Герой нашего времени» (переиздание с предисловием — 1841). Раннее творчество (1828—1832, в юнкерской школе Лермонтов стихов писал мало), количественно намного превосходя созданное в 1836—1841 гг., качественно в основном резко ему уступает, хотя юный поэт мог создавать и шедевры («Ангел», 1831, «Парус», 1832). При весьма небрежном отношении Лермонтова к своим рукописям (в зрелый период тоже) до нас дошло около 300 его юношеских стихотворений, 23 оконченные и неоконченные поэмы, написанные до 1837 г. (причем «Демон» в пяти редакциях), три пьесы в прозе и две в стихах («Маскарад» был переработан в другую пьесу — «Арбенин», но она, как и исходный текст, не была допущена в печать и на сцену), два неоконченных романа: в первом, название которого не сохранилось,

благородный злодей горбун Вадим готовится мстить разорителю своего отца, дожидаясь повстанцев-пугачевцев (пугачевскую тему Лермонтов открыл раньше Пушкина, предположительно в 1832—1834 гг.), во втором, «Княгиня Лиговская» (1836), показаны светские любовные похождения гвардейца Жоржа Печорина и его столкновение с благородным, шляхетской фамилии, но бедным и не имеющим возможности защитить свою честь чиновником Красинским.

Раннее творчество Лермонтова важно для понимания его мировоззрения, пройденной эволюции и в целом не уступает среднему уровню романтической литературы 20—30-х гг. Уже тогда была четко заявлена как основная для него идея деятельности:

Так жизнь скучна, когда боренья нет.

.....
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

(«1831-го июня 11 дня»)

К лирике Лермонтова больше, чем к пушкинской и вообще предшествующей, применимо понятие «лирический герой». Герой разных его стихотворений обладает некими, пусть абстрактными, биографическими чертами. Он уверен в своей избранности:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей...

(«К*», 1832);

он соотносит себя с Байроном и с океаном, заявляя:

Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я—или Бог — или никто!

(«Нет, я не Байрон, я другой...», 1832)

То с каким-то удивительным подвигом, то с поэзией связывается право на бессмертие, приобщение к высшему, небесному миру здесь, на земле. Небо мыслится неизмеримо совершеннее земли, но знакомые, понятные радости и даже страдания порой привлекают к себе больше, герой Лермонтова боится обезличивания души за гробом; в зрелом творчестве даже мертвец, не встретив любимую среди ангелов, не может забыть «любви безумного томленья» («Любовь мертвеца», 1841), а вместе с тем двое любящих, встретившись за гробом, не узнают друг друга («Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841). Отсюда богоборчество Лермонтова, его приверженность к героям-бунтарям, в том числе небесным (поэмы «Азраил», 1831, «Демон», работа над которой началась в 1829 и в основном была завершена в 1838 г.), такие стихотворения, как трагически-ироническая «Благодарность» (1840) с вызовом к тому, кому обязан жизнью, пол-

ной несправедливости и страданий: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» (по цензурным условиям нельзя было напечатать «Тебя»). Человек в стихах Лермонтова наделяется демоническими чертами, и контрасты в его душе служат оправданием страдающего «высокого зла» (как и в «Герое нашего времени»):

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

(«1831-го июня 11 дня»)

Лирический герой тяготеет к совершенству, и только побочным результатом этого становится слава («Слава», 1831). Фатальная обреченность человека не препятствует его героическому стремлению к высокому, он готов ради самого этого стремления и на неизбежное поражение, и на гибель.

Кроме философской темы у раннего Лермонтова представлены темы любовная (циклы, обращенные к Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Бахметевой) и гражданская — с апофеозом древнего Новгорода (о том же поэма «Последний сын вольности», 1831), интересом к народным восстаниям во Франции, как в стихотворении «30 июля. — (Париж) 1830 года», или в будущей России, как в стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год...», 1830). Лирика 1836—1841 гг., хотя ее гораздо меньше, намного разнообразнее, не сводима к нескольким темам. Меньше стало любовных стихов, меньше авторского «я» (которое теперь соотносится с образом поколения), появляется ирония, разрабатывается иносказательная «повествовательная» лирика, внешний мир изображается в ней и в поэмах гораздо отчетливее и детальнее, без прежних штампов. Имитируется устное высказывание, обращенность к широкой аудитории; предполагается и некий отклик — либо враждебный, либо сочувственный. В стихотворениях «Валерий», «Завешание» (1840), «Родина», «Свиданье», стихотворной записи «Любил и я в былые годы...» в альбоме С.Н. Карамзиной (1841) очевидна реалистическая установка, так же как в поэмах «Сашка» (1835—1836), «Тамбовская казначейша» (1838), «Сказка для детей» (1840), романе «Герой нашего времени». Но преобладают у Лермонтова романтические лирика и поэмы, включая выросшие из раннего творчества «Демон» и «Мцыри» (1839). Даже в произведениях, бесспорно приближающихся к реализму, представлен романтический историзм, акцентирующий не закономерную связь, а разрыв, противопоставление эпох. Так и в «Бородине» (1837), основную идею которого В.Г. Белинский отождествлял с идеей «Песни про царя Ивана Васильевича...» («Да, были люди в наше время...»), и в «Думе», и в «Поэте» (оба — 1838), и в других социально-критических стихотворениях.

В зрелой лирике Лермонтова возникают мотивы умиротворенности, приятия жизни (даже умиленного). Однако они чередуются с

прежними мотивами бунтарства, непримиримости (Д.С. Мережковский даже полагал, что «один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов» [10, с. 384]), трагической разобщенности разных миров: «умиротворенные» стихотворения 1837 г. «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») написаны между страстной инвективой «Смерть поэта» (1837) и гражданско-обличительными «Думой» и «Поэтом» (1838), в 1841 г. после «Родины» написано «Прощай, немытая Россия...», а самые последние произведения Лермонтова — философски умудренное «Выхожу один я на дорогу...», баллада «Морская царевна» о столкновении разных миров, печальном для них обоих, и «Пророк», полемичный по отношению к «Пророку» Пушкина, — о пророке отвергнутом, гонимом и презираемом.

У Лермонтова завершается начатый Г.Р. Державиным и продолженный Пушкиным процесс ликвидации жанровых границ в поэзии. Большинство его поэтических текстов — «стихотворения» вообще, часто синтезирующие особенности разных жанров.

Стиль Лермонтова-поэта подчинен огромному эмоциональному напряжению и потому зачастую неточен даже в зрелом творчестве: мцыри «вслушиваться стал / К волшебным странным голосам» (вместо «прислушиваться»), Демон, произнося свою речь перед Тамарой, не «прикоснулся к», а «коснулся жаркими губами / Ее трепещущим губам», Терек в этой доведенной до совершенства поэме прыгает, «как лвица / С косматой гривой на хребте». Но читатель, захваченный эмоциональной волной, как правило, не замечает подобных огрехов. В зрелом творчестве Лермонтова выработался во многом новый стиль («Валерик»; «Родина», «Спор», 1841), при котором слова взаимно освещают друг друга, достигается точность нового качества, несводимая к точности отдельных слов и выражений, определяемая сложным художественным единством целого.

Анализ литературных произведений

СТИХОТВОРЕНИЯ

Бесконечность поиска. До 1880-х гг. включительно издания стихов Лермонтова, как правило, открывались **«Ангелом» (1831)**, написанным поэтом в 17-летнем возрасте. Из ранних произведений только он (в «Одесском альманахе» на 1840 г.) и «Русалка» (1832, вошла в «Стихотворения...») были напечатаны самим Лермонтовым. В записи, датированной 1830 г., он вспоминал: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать». Смутное воспоминание о нежной матери, умер-

шей 22-летней, наверняка порождало в сознании мальчика ассоциацию с ангелами. По его убеждению, души людей существуют во внеземном мире до рождения человека и приносятся на землю ангелами, ими же уносятся после смерти («ангелы их души взяли» — в поэме 1838 г. «Беглец»). Мария Михайловна была музыкальна и успела передать этот свой дар сыну. Он верил в то, что некие звуки содержат отголоски звуков прекрасных небесных сфер (об этом и стихотворение «**Есть речи — значение...**»), звуков, роднящих человека с вечностью, соединяющих его с теми, кого уже нет. Известный литературовед И.Н. Розанов считал, что сохранившееся в черновике первоначальное заглавие стихотворения Лермонтова — «Песня Ангела» — «было гораздо точнее» [13, с. 159]. Там же после второй строфы была еще одна, опущенная:

Душа поселилась в творенье земном,
Но чужд был ей мир. Об одном
Она все мечтала, о звуках святых,
Не помня значения их.

Вероятно, строфа была отброшена потому, что Лермонтов отнюдь не считал мир чуждым ему. Но признание всемерного превосходства небесного мира над земным здесь остается. Душа томилась, «желанием чудным полна, / И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли». Слово «скучные» в последнем стихе противостоит описанию песни ангела в первых двух строфах. Передать ее земным языком невозможно, поэт лишь сообщает, о чем и какая это была песня. Композиция четырехстрочного стихотворения симметрична, вторая его половина — уже не об ангеле, а о душе (она названа в одной строфе младой и молодой — условное романтическое клише, противоречащее идее вечности души). Синтаксис стихотворения прост, сложноподчиненных предложений нет, сочинительный союз «и», употребленный девять раз, напоминает о стиле славянского перевода Библии. Как бы намеком на необычность песни ангела является нестандартная строфа: одинаковые неравнострочные двустишия, состоящие из 4- и 3-стопного амфибрахия с одними мужскими рифмами, соединены в четверостишия.

Вечная неудовлетворенность поэта воплощена и в другом его юношеском шедевре — «**Парусе**» (1832). Он не был напечатан Лермонтовым, во-первых, из-за неоговоренной цитаты, составившей первый стих («Белеет парус одинокой» — из поэмы «Андрей, князь Переяславский» А.А. Бестужева, известного как прозаик Марлинский), и, во-вторых, из-за автобиографического подтекста. Лермонтов, оставив Московский университет и девушку, ответившую ему взаимностью после двух его тяжелых личных неудач, только что переехал в Петербург и резко изменил свою жизнь, решив пойти в военную службу. «Парус» был послан в письме сестре Вареньки Лопухиной вместе со строками воспоминаний о Москве: «...там я *родился*, там много *стра-*

дал, и там же был *слишком счастливе!*» Поэт бежал от счастья в противоположность своему лирическому персонажу, олицетворенному парусу, но, словно он, просил от жизни «бури, / Как будто в бурях есть покой!». Автор и персонаж все больше сближаются на протяжении трех строф стихотворения. В первой парус далеко, и автор только гадает о том, что он кинул и что ищет. Во второй мы уже как бы на корабле, слышим скрип мачты; теперь поэт уверенно восклицает: «Увы, — он счастья не ищет / И не от счастья бежит!» В этой фразе еще заключается скрытое противопоставление себя и паруса. Последняя же строфа — противопоставление ясной, тихой погоды и бури, которую предпочитают оба, и автор, и персонаж-парус. Оба предпочитают бурю не только покою, но и счастью («он счастья не ищет»), хотя это и тягостно («Увы»), буря им заменяет счастье. Таковы мятушиеся, романтические, всегда неудовлетворенные жизнью натуры.

В стихотворении два вопроса и два ответа-восклицания. Каждая строфа двучастна: пейзаж и лирическая реакция на него. Вторая строфа явно противостоит первой, а третья дает некоторый их синтез, включает противопоставление в себя. Интересно, что наиболее выделенные, рифмующиеся, слова в первой строфе являются прилагательными, важными для описаний, во второй — глаголами, обозначающими действия, а в третьей в основном существительными: здесь даже алогичное предположение («как будто...») звучит утверждением сущего [9, с. 130]. Таким образом, короткое стихотворение, написанное самыми распространенными, самыми обычными строфами (перекрестными четверостишиями) и размером (4-стопным ямбом), имеет сложную, изощренную структуру.

►? Ответьте на вопросы: какие важнейшие для Лермонтова проблемы проявились уже в его стихах начала 30-х гг.? Как биографические факты трансформировались в широкие обобщения? Назовите черты романтической поэтики, сказавшиеся в «Ангеле» и «Парусе». В чем своеобразие лермонтовских представлений о счастье?

Личность и толпа. Лермонтов сразу прославился получившим распространение в списках стихотворением «Смерть поэта» (1837). Дважды заявив про «жажду мести» («мщенья») своего героя, Лермонтов воплотил, конечно, собственное представление о двух последних днях жизни Пушкина, но сущность общественного конфликта, завершившегося гибелью первого гения России, вскрыл со всей определенностью. Непосредственный убийца поэта, упоминаемый один раз, — ничтожество («что за диво?..»), жалкое орудие; «Свободы, Гения и Славы палачи» — это многоголовая светская толпа, толпа раболепствующая, для которой был нетерпим сам факт существования совсем другого невольника — «невольника чести» [12, с. 27, 30–31, 35]. В четырех словах первого же стиха концентрируются четыре важнейшие темы лермонтовского творчества: здесь и смерть (насильственная), и бессмертный поэт, и неволя, и честь.

Толпа в свою очередь является орудием судьбы, в которой отсутствует разумное начало. Бог не имеет отношения к этой судьбе. Он будет судить беспристрастным судом виновных. Поэт же напрямую соотносится с Христом: «...они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него...» Лаврами увенчивали в Риме выдающихся поэтов. В данном случае подчеркивается злобное лицемерие палачей Славы: лавры не мешают «иглам тайным» наносить поэту раны, тоже оказывающиеся тайными. Автор делает явной подоплеку убийства, дает убийцам социально-историческую, а не только нравственную характеристику: «надменные потомки / Известной подлостью прославленных отцов» — это новая, послепетровская знать, сделавшая карьеру в ущерб знатным родам, обиженным «игрою счастья», т.е. опять-таки судьбой, роковыми случаями. «Подлые» — значит не только морально низкие, но и люди низкого происхождения (здесь — относительно низкого). Николай I особенно не доверял независимой старинной знати, из которой вышли многие декабристы. Пушкин гордился своим шестисотлетним дворянством и светскую «чернь» оценивал весьма сурово. Но — редчайший случай в жанре оплакивания — Лермонтов упрекает и его, якобы доверившегося «клеветникам ничтожным». Пушкин погиб, однако противостояние поэта, независимой личности, и подлой толпы с этой смертью не прекратилось. Автор дважды обращается прямо к гонителям поэта («Не вы ль сперва так злобно гнали...» и заключительные 16 строк), говорит о них и в третьем лице. Мы видим продолжение неравного поединка — одного против всех. Пока Лермонтову он стоил только свободы. Припоминалось это ему и позднее.

«Смерть поэта» композиционно делится на три части. Инвективы первых 33 строк сменяются элегическим тоном следующих 23. Их меньше, но они длиннее: 4-стопный ямб вытесняется вольным с обилием 6-стопных стихов. Здесь судьбу Пушкина предваряет судьба его героя. В нем однозначно узнается Ленский, хотя вообще никаких имен в стихотворении нет. В финале строк еще меньше, чем во второй части, зато вернувшаяся обличительная интонация достигает особого накала. Последняя, вновь укороченная, строка определяет кровь жертвы дуэли как праведную в противоположность «черной крови» врагов поэта.

Слово «толпа» дважды использовано в стихотворении 1838 г. «Поэт», но по отношению к славному прошлому оно облагорожено: «Твой стих, как Божий дух, носился над толпой...» К прошлому отнесена и славная миссия поэта. Произведение построено на развернутом сравнении. Составляющая большую его часть (шесть строф из одиннадцати) история кинжала имеет и самостоятельное значение. Кинжал наделен человеческими чертами: беспорочностью, верностью, бескорыстием и т.д.; он, слуга и спутник героя, теперь превращен в бесславную и безвредную игрушку на стене. Все это могло быть применено не только к поэту, перед нами не аллегория, а многозначный символ. Но благодаря ему размышления о современном поэте — обобщенной

фигуре — насыщаются особым смыслом. Бесспорна переключка между словами «Игрушкой золотой он блещет...» и «На злато променяв ту власть, которой свет / Внимал в немом благоговеньи», между «молясь перед зарей» и «Как фимиам в часы молитвы». То, что поэт «воспламенял бойца для битвы», также находит соответствие в строках о кинжале; в первой части упоминались «забавы», во второй — «чаша для пиров». Эти аналогии усиливают и сопоставление и противопоставление. Язык поэта остается «гордым», но для современников он стал «скучен», их «тешат блески и обманы», в которые, судя по общему смыслу (хотя прямо так не сказано), и превратилась поэзия. Теперь поэт — «осмеянный пророк», и неизвестно, «проснется ль» он. Последняя строфа, возвращая образность первой части, несколько изменяет ее. Прежде сам кинжал, лишенный «ножон», был «игрушкой золотой», поэт сопоставлялся непосредственно с кинжалом. Теперь кинжал — не сам поэт, а его оружие, «железный стих» будущего стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...». В золотых ножнах он заржавел от «презренья» к нему, пренебрежения им. Вопросом о том, вырвет ли пророк из этих ножен свой клинок, стихотворение и кончается. Но это лишь по форме вопрос, а по существу призыв.

«Дума» (1838) мрачнее. В ней будто бы даже и нет поэта, который противостоит своему поколению. Автор не отделяет себя от современников, везде пишет «мы», принимая и на собственный счет все перечисляемые пороки и потери: бесцельное усвоение опыта «отцов» (их ошибки и «поздний ум» — это и общечеловеческая закономерность, то, что люди с возрастом «остепеняются», теряют задор молодости, и конкретно-историческая ситуация, общественная апатия после гражданского энтузиазма времен декабристов), бессмысленную работу ума, усталость от бездеятельной жизни, равнодушие к добру и злу (здесь оно у Лермонтова «постыдно»), отсутствие мужества и гордости (снятые при первой публикации строки «Перед опасностью позорно малодушны / И перед властью — презренные рабы»), вынужденную скрытность (современники таят «завистливо от ближних и друзей / Надежды лучшие и голос благородный / Неверием осмеянных страстей», как таит их в «Герое нашего времени» Печорин, в лучшие чувства которого окружающие не верили), быструю растрату «юных сил», способности к радостям, отсутствие «восторга» в отношении к искусству, ненужное сбережение «в груди остатка чувства» с чисто случайными его проявлениями («И ненавидим мы, и любим мы случайно, / Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви»), дисгармоническую противоречивость внутреннего мира («И царствует в душе какой-то холод тайный, / Когда огонь кипит в крови», т.е. любое «воспламенение» заранее готово погаснуть).

Поколение Лермонтова заменило деятельность чтением, познанием, «наукою бесплодной» без практического приложения знаний, поэтому, считает автор «Думы», оно и не оставит векам «гением начатого труда». Это тем печальнее, что имеются в виду молодые люди.

«В начале поприща мы вянем без борьбы». А жизнь без борьбы (хоть с той же бурей) для поэта не жизнь. Однако порокам поколения все-таки противопоставляется некий идеал, и он, конечно же, авторский. Так что автор в «Думе» — и представитель своего поколения, и противостоящий «толпе угрюмой» обличитель ее. «Поэт» кончался вопросом, «Дума» — утверждением, апелляцией к умному и справедливому, но обделенному потомку, «обманутому сыну»: «И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина, / Потомок оскорбит презрительным стихом...» Фактически Лермонтов не дожидается суда потомков, как в «Смерти поэта» и других гражданских стихах не дожидался суда небесного или какого-либо еще, а судит сам, выносит приговор своим стихом.

Отчетливее, прямее это противостояние выражено в стихотворении **«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840)**, также заканчиваемся упоминанием стиха, определенного эпитетом «железный». Поэта духовно поддерживали воспоминания о лучшем лично для него. Стихотворение построено на антитезе светского ритуализованного, бездушного развлечения, когда «затверженные речи» производят впечатление *дикого* шепота, а изящные танцы — шумной *пляски*, и воспоминаний забывшегося автора о детстве в родных местах, на лоне природы, куда он летит «вольной, вольной птицей» (слово повторено, хотя птица и так ассоциируется с вольностью). На маскарадном балу, предполагающем раскованное поведение, тем не менее господствует поведение условное, искусственное, несвободное. Изображение его занимает два шестистишия, составляющих одно длинное сложноподчиненное предложение, в котором «образы бездушные людей, / Приличьем стянутые маски» действительно «мелькают». Фигуры видятся «как будто бы сквозь сон». Воспоминаниям отведено вдвое больше стихов, четыре строфы, и в них предстают вполне конкретные картины. Но они включают и мечту в мечте. «Странная тоска» зародилась еще тогда, давно, когда к юному герою пришла мечта о чудесном создании. «Так царства дивного всесильный господин — / Я долгие часы просиживал один...» Мальчиком и юношей Лермонтов грезил далеко не только о прекрасной девушке. В «Отрывке» (1831) он признавался, что «в себе одном / Нашел спасенье целому народу». Теперь, однако, и куда менее амбициозная мечта оказывается живее и достойнее реальности, к которой героя возвращает последняя, седьмая строфа. Здесь сразу два «обмана»: самообман автора, надолго погрузившегося в прошлое, и обманная жизнь света, которая перед глазами. Этот второй «обман», ложную веселость поэту и хочется «смутить» своим стихом, «облитым горечью и злостью!...». Традиционно низкое в поэзии слово «злость» в самом ответственном месте стихотворения, концовке, уместно, ведь автору не до светского условного жаргона. Миражная атмосфера оправдывает запутанный, не везде правильный синтаксис (так, по речевой норме следовало бы после упоминания «толпы людской» употребить местоимения «ее», «ей», а не

«их», «им»: «дерзко бросить им в глаза...»), блуждающее, «рваное» сознание делает естественными формальные несостыковки.

Более короткое стихотворение **«И скучно и грустно» (1840)** совершенно пессимистично. До пустой и глупой шутки низведена вся жизнь, в этой «шутке» нет ничего смешного. Скука и грусть — безотрадная норма. Бывает и хуже — «в минуту душевной невзгоды». Тогда «некому руку подать»: то ли ты не находишь достойного, то ли нет человека, который бы тебе подал руку. «Заглянешь», «посмотришь» — формы обобщенные, сказанное применимо к кому угодно. И притом проходят «лучшие годы». Теперь не могут поддержать человека ни любовь («сладкий недуг» страстей — нелепость, он должен исчезнуть «при слове рассудка»), ни воспоминания о своем прошлом, тоже в значительной степени о любви, — «все так ничтожно». Метрическое разнообразие стихотворения (уникальное сочетание 5-, 3- и 4-стопного амфибрахия) строго упорядочено, «монотонизировано». Наплывы печальных мыслей заключены в строгую, «холодным» разумом выстроенную конструкцию.

Одно из последних произведений Лермонтова — **«Пророк» (1841)**. Речь идет о приобщении человека к тайнам бытия. Стихотворение продолжает пушкинского «Пророка», но непохоже на него ни по содержанию, ни по стилю. Лермонтовский герой тщетно пытался «глаголом жечь сердца людей» («Провозглашать... любви / И правды чистые ученья»). Люди с ним не разговаривают, гонят его прочь, слушают его только звезды в пустыне, где ему покорна и «тварь... земная». Лермонтов вошел в литературу со словами «невольник чести», а ушел из жизни, занеся на бумагу слова злобных гонителей пророка: «...Как презирают все его!» Бог с ним также не говорит, но оставил не пророка, а людей, считающих его глупцом: «Он горд был, не ужился с нами: / Глупец, хотел уверить нас, / Что Бог гласит его устами!» Теперь он не горд, «через шумный град» пробирается «торопливо». Однако пророк остается пророком и тогда, когда ему не верят, ибо сам он верен себе и «завету предвечного». Потому и достоинство пророка, подвергаемого поруганию ничтожествами, для автора несомненно.

В лермонтовском «Пророке» гораздо меньше, чем в пушкинском, старославянизмов. Относительная нейтральность стиля — подчеркнутая, по словам литературоведа Л.Я. Гинзбург, «такими рифмами, как *вас — нас, него — его*, — придает теме пророка-поэта, судьбе пророка-поэта характер особой суровости. С особой значительностью звучат в этом контексте слова: *угрюм, худ, бледен, наг, беден*, — они не нуждаются в дополнении.

Отказ от стилизации имеет здесь и другое значение: он приглушает библейский план стихотворения и выдвигает вперед другой план, подразумеваемый, — современность¹. Надо оговорить, что герой сти-

¹ Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 235.

хотворения не поэт, а именно боговдохновенный пророк, тут нет никакой аллегии. Но Лермонтов, безусловно, подразумевал и судьбу поэтов-пророков, не исключая своей. Пишет он тем самым и о современности тоже, однако прежде всего о типичной общечеловеческой ситуации.

►? Расскажите, какими представляются Лермонтову отношения яркой личности и «толпы» в общечеловеческом и социально-историческом плане. Как вписывается в этот тематический слой тема поэта? Каковы наиболее характерные, так или иначе повторяющиеся образы, мотивы, выражения лермонтовских стихов о личности и толпе?

В мыслях о родной душе. Из юношеских увлечений наиболее глубокий след в сознании и чувствах Лермонтова оставила Варвара Лопухина, в замужестве Бахметева. Она прототип Веры в «Герое нашего времени», ей посвящен ряд стихотворений, в том числе вторая из трех лермонтовских «Мольтв» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», 1837). Лирический герой молится о счастье дорогой ему женщины, хотя и сам нуждается в заступничестве («Не за свою молю душу пустынную, / За душу странника в свете безродного...»). Для него она осталась «девой невинной», за нее он молит не всегда сурового у Лермонтова Творца, а другую замужнюю деву, Матерь Божию, хочет «вручить» ее «теплой заступнице мира холодного». Герой просит для «девы» лишь «спутников, полных внимания», простого душевного спокойствия и надежды на лучшее, светлой молодости, «покойной» старости (чему не было суждено сбыться: В.А. Бахметева умерла через десять лет после Лермонтова, 36-летней).

Размер стихотворения — 4-стопный дактиль с одними дактилическими окончаниями и многочисленными перебоями в схемных ударениях. Сбивчив не только ритм, но и обнимаемая им речь. Во многом из-за особенностей стиха очень часты инверсии, определения приходится на конец строки, на рифму: *пустынную— невинную, безродного— холодного* и т.д. И внутри стихов слова переставлены так, что это затемняет смысл:

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты восприяь пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Нормальный порядок слов: ты пошли лучшего ангела к печальному ложу восприяь прекрасную душу. Но никакой поэзии в этой норме нет. «Мольтва» истинно поэтична при всей сбивчивости взволнованной речи, несмотря на преобладание грамматических рифм и такую банальную среди них, как *молитвою— битвою* (рифмование этих слов не лишает поэтичности и стихотворение «Есть речи — значенье...»), столь велико и искренне выраженное поэтом чувство.

Ту же женщину напоминала Лермонтову его родственница Екатерина Быховец, с которой он встречался на Кавказе в свои последние

дни, разговаривая охотнее всего о Вареньке. Оттого и посвященное Быховец стихотворение начинается словами **«Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841)**. Впрочем, не говорится в нем и о том, что поэт все еще любит другую: «Люблю в тебе я прошлое страданье / И молодость погибшую мою». В отличие от «Молитвы» речь идет, как обычно у Лермонтова, прежде всего о себе. Но прошлое не умерло, образ любимой жив, хотя «подруга юных дней» представляется скорее как умершая, навсегда потерянная для героя стихотворения, который видит «в устах живых уста давно немые, / В глазах огонь угаснувших очей». Разлука оказалась для женщины сродни смерти: продолжающаяся жизнь проходит в печальном молчании, ее «очи», не только сравниваемые, но и противопоставляемые дважды названным «глазам» девушки-адресата, угасли от тоски, потеряли блеск.

Стихотворение пронизано словесными повторами, 5-стопный ямб, которым оно написано, именно Лермонтовым широко внедрялся в лирику. Здесь он заключен в четверостишия охватной, а не обычной перекрестной рифмовки. Каждая из трех строф начинается и кончается мужским, ударным окончанием, их относительная завершенность подчеркнута нумерацией. Темп речи этим замедлен, что соответствует интонации неторопливого раздумья и большой временной протяженности чувства на малом пространстве текста.

В аллегорическом **«Утесе» (1841)** тема шире, чем любовная. Последние слова стихотворения — «в пустыне», т.е. месте, где никого нет. Утес, даром что он камень, страдает от одиночества. Оттого так дорого утесу мимолетное посещение тучки, умчавшейся поутру, «по лазури весело играя», и оттого ему так невесело после этого. «Влажный след в морщине старого утеса» — деталь конкретная, реалистичная: в расселине с ночи осталась влага, она и есть источник слез, которыми утес «тихонько плачет». Лермонтов выражает идею непрочности человеческих отношений и связей. Так что его аллегория, хотя она и более определена, чем символ в «Парусе», широка и не так уж однозначна, тоже приближается к символу. Есть в «Утесе» и элемент умиротворенности. Печаль антропоморфизированного персонажа не «светла», как пушкинская печаль («На холмах Грузии лежит ночная мгла...», 1829), но в ней нет прежнего лермонтовского надрыва. Тема глубоко раскрыта в двух строфах, двух предложениях неравной длины: «событие» излагается в первом, его последствие, может быть, более длительное (настоящее время тут не исключает и вечности), — во втором, всего в двух строчках и одном слове «одинок», выделенном стиховым переносом. Размер «Утеса», редкий тогда 5-стопный хорей, вскоре будет использован в другом стихотворении, открывающемся мотивом одиночества, — «Выхожу один я на дорогу...» (но с другими особенностями ритма и рифмовкой).

За несколько месяцев до смерти, в 1841 г. на Кавказе, Лермонтов написал пророческий **«Сон»**: «В полдневный жар в долине Дагестана /

С свинцом в груди лежал недвижим я...» Это не условность, частая в литературе XX в., когда мертвые, не выдаваемые за привидения, говорят о себе, как живые. Автор жив, он рассказывает свой сон, в котором видит себя убитым. Убитый, однако, и в «мертвом сне» (теперь условность есть, как в «Любви мертвеца») видит «вечерний пир в родимой стороне» (вероятно, в Петербурге с его светом, но для сосланного на Кавказ «родимая сторона» — уже вся Россия, а не только место, где прошло детство, как было в стихотворении о маскарадном бале), где, контрастируя со свершившимся в Дагестане, «шел разговор веселый обо мне». Пир — «вечерний», «сияющий огнями», он сам по себе контрастирует с тягостным южным «полдненным жаром», тщательно акцентированным в стихотворении. Из пяти строф две повествуют об убитом герое (первый сон), одна — о «пире» (второй сон) и две симметричные первым — о женщине, не вступающей в «разговор веселый» (эти слова точно повторены), поскольку она тоже видит «сон», уже третий, и об этой ее грезе знает не только живой автор, но и мертвый автор-персонаж, это сон во втором сне, хотя вместе с тем и в первом. Такая «матрешечная» композиция уникальна.

Заключительная строфа возвращает читателя к первой, сохранена даже рифма *Дагестана* — *рана*, но мертвый теперь не «я», передается видение героини: «Знакомый труп лежал в долине той». Этот стих формально являет собой одну из курьезных речевых ошибок Лермонтова. Труп знакомого и «знакомый труп» совсем не одно и то же. Но сочетание несочетаемого звучит здесь не комически, а глубоко трагически, читатель обычно просто не замечает нелепости этого словосочетания, так велико психологическое напряжение, воплощенное в лирическом шедевре. Да и говорится в нем вовсе не просто о двух знакомых. На нормативном языке нужно было бы сказать, что облик убитого женщине очень хорошо знаком, они были близкими, далеко не безразличными друг другу людьми. Но и в этой норме нет поэзии. Поэзия в том, что где-то есть родная душа, кто-то не просто думает о тебе, но в час твоей кончины пророчески видит ее внутренним оком, однако существование такого человека не только не приносит счастья — «я» убит, — но лишь усугубляет трагизм происшедшего. «Я» теряю вместе с жизнью ее, она теряет его, и оба в грезах видят друг друга: мертвый — живую, живая — мертвого. Граница между жизнью и смертью как бы действительно стерта (отчасти мы это наблюдаем и в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...»), трагичными здесь оказываются и та и другая.

В 1840 г. написано «Завещание» — о еще одном умирающем от пулевого ранения в грудь, видимо, офицере явно не из светской среды, дающем последние поручения боевому товарищу. Этот персонаж близок к Максиму Максимычу из «Героя нашего времени», но он моложе. Герой ничуть не идеализирован, даже не знает, живы ли его

родители, действительно «писать ленив» и этим просит объяснить отсутствие известий о нем, «если кто из них и жив»: ему все-таки «было б жаль... опечалить их». Не жаль опечалить лишь соседку, которая о нем и не спросит. «Пустого сердца» жалеть не нужно: «Пускай она поплачет... / Ей ничего не значит!» Человек, чьей судьбой, «сказать по правде, очень / Никто не озабочен», не окончательно огрубел на войне, вдалеке от дома. Характерно и его обращение к другу — «брат», и то, что он не забыл своей давней личной драмы, хотя любимая определенно оказалась недостойной его. Любовь и смерть у Лермонтова и здесь стоят рядом.

Внимание поэта к человеку далекого для него социального круга, простому, бесхитростному, говорит о лермонтовской гуманности, казалось бы, неожиданной в бунтаре, непримиримом к несовершенству не только общества, но и мира. Это новое в его творчестве. Теперь он не только сам страдает от того, что не видит рядом родной души, но и сострадает другому, лишенному того же. Внимание к иной, чем его собственная, социальной среде делало поэтическую позицию Лермонтова подлинно общечеловеческой.

Монолог умирающего сбивчив и отражает мышление обычного, отнюдь не выдающегося человека, передает его речевую манеру (он просит сказать любому спросившему, кроме родителей, «что умер честно за царя, / Что плохи наши лекаря / И что родному краю / Поклон я посылаю», — самое важное и как бы неважное в одной фразе, да еще с идеологическим штампом). В характере героя, в его речи проявились черты реалистической поэтики. Легкий стих, чередующий 4- и 3-стопный ямб, искусно передает безыскусственность слов говорящего, строфа со схемой абабввГГ не элементарна, но содержит комбинацию простых способов рифмовки, идеально соответствуя содержанию, утверждающему сложность и благородство обыкновенного, простого человека.

► ? Почему Лермонтов, разоблачавший «толпу», окружение яркой личности, постоянно помышлял о «душе родной»? В чем своеобразие его стихов о той, кого он любил? Почему любовь для Лермонтова всегда в прошлом? Как сочетаются в разных стихотворениях темы любви и смерти?

Человек и мир. Зрелый Лермонтов, вопреки многим своим произведениям, в ряде стихотворений утверждает гармонию и на земле и на небесах. «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), как и «Нет, не тебя так пылко я люблю...», разделено на нумерованные строфы (неупорядоченно чередующие 6- и 5-стопный ямб), но синтаксически они не изолированы, а составляют 16-строчное разветвленное сложноподчиненное предложение. Тем не менее у каждого четверостишия своя особенность, собственный смысл и роль в художественном целом. Хотя три строфы объединены анафорой «Когда...», говорится в стихотворении о разных временах года: «желтеющая нива», «малиновая слива» — осень, «ландыш серебристый» — весна, «зеленый листок» — скорее начало

лета. То есть ощущение жизни, описываемое Лермонтовым, приходит к нему независимо от времени, но художественное сообщение о нем подготавливается постепенно. Как подчеркивает академик М.Л. Гаспаров, в первой строфе нива «волнуется», слива «прячется» — начинается одушевление неодушевленного. Во второй строфе ландыш «кивает головой», в третьей — ключ играет и лепечет — одушевленность нарастает. Цветовые эпитеты первых двух строф в третьей «дематериализованы»: *смутный сон*, *таинственная сага* (древняя песнь), *мирный край*. Сначала все представлено объективно, со стороны, потом явления природы обращаются ко «мне». В первой строфе дан один момент, во второй — временной разницей, в третьей — временных указаний нет, все обобщено. Таким образом, в первых трех строфах (придаточных предложениях с «Когда...») речь идет о «мире», постепенно одушевляемом и индивидуально воспринимаемом. В центре последней строфы (главных предложений с двумя «Тогда...») — «я» и «Бог»:

Тогда смирятся души твоей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле
И в небесах я вижу Бога!..

Впервые названа «тревога», в ее свете осознается ранее сказанное. Теперь движение поэтической мысли идет в обратном направлении, от души к мирозданию: ближний мир — земля, дальний — небеса. Снятие дурного (тревоги) приводит к утверждению в мироздании прекрасного и совершенного. Последний стих выделен размером, это единственный случай 4-стопного ямба, весомого и при его краткости. По трем длинным ступеням-строфам, заключает М.Л. Гаспаров, мы словно уходим из мира внешнего, углубляемся во внутренний, а по трем коротким ступеням-стихам поднимаемся на высшую четвертую ступень, с богом в небе [3, с. 154–157].

Стихотворение 1839 г. «**Есть речи — значенье...**» затрагивает тему «невыразимого», особенно известную благодаря В. А. Жуковскому, но не раз встречавшуюся и у раннего Лермонтова. Произведение, однако, далеко не сводится к ней. Слову как таковому предпочитают звуки, очевидно, неземного происхождения, как в «Ангеле». Но теперь не просто душа томится по ним. Они узнаются, приобщают человека к высшим сферам, вдохновляют его. Невыразимый смысл некоторых «речей» гораздо больше их «значенья». Этот смысл недоступен толпе, поскольку выражающее его слово рождается чудесным образом и противоположно «шуму мирскому». Среди шума «не встретит ответа... / Из пламя и света / Рожденное слово». Известно, что издатель «Отечественных записок» А.А. Краевский не убедил автора исправить стих «Из пламя и света» так, чтобы было «из пламени»: « — Нет, ничего нейдет в голову. Печатай так, как есть. Сойдет с рук...» [7, с. 235]. Вызванные неземными звуками слова отбросили нормы грамматики.

Озарение может прийти где угодно — «в храме, средь боя / И где я ни буду». Следствием станет действие, которое важнее и молитвы и битвы: от той и из другой поэт бросится навстречу услышанному слову. Вместе с тем эти звуки несут эмоции, близкие к любовной страсти, они полны «безумством желанья! / В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья». Звуки, по-видимому, коротки, отрывисты. Может быть, отчасти поэтому автор выбирает короткий, тесный для слов размер — 2-стопный амфибрахий, как бы ужимает 4- и 3-стопный амфибрахий «Ангела».

Допустимо видеть в стихотворении попытку описать творческое вдохновение, но, безусловно, оно не только о поэзии, а, как и «Пророк», о приобщении чуткого человека к великим тайнам бытия.

Слияние со всем мирозданием — мечта Лермонтова в одном из последних его произведений, «Выхожу один я на дорогу...» (1841). Ночной пейзаж конкретизируется как горный, кавказский («кремнистый путь»). Одиночество героя — и реальный штрих (ночью на дороге никого нет), и символ: человек один на один с миром, каменная дорога (путь) становится жизненным путем. Мироздание спокойно, величественно и прекрасно. «Сиянье голубое» — свет от луны, от него путь и «блестит». Но сияние тоже символизировано. На его фоне душевное состояние героя мрачно, хотя, задавая себе вопросы, он отвергает собственные предположения о том, что чего-то ждет или о чем-то жалеет. Он отрешился и от прошлого, и от будущего. Однако это не равнодушие к жизни. Герой ищет — ищет «свободы и покоя!». Таких, как в окружающем мире. Даже «пустыня внемлет Богу, / И звезда с звездою говорит» (в пустыне героя «Пророка» «звезды слушают... / Лучами радостно играя»). В мироздании нет одиночества.

Поэт хотел бы стать спокойным и вечным, как природа, не потеряв при этом своего «я», сохранив свое тело с дышащей грудью. Это мечта, фантастика, но фантастическим кажется и мир вокруг, а слияние с ним словно происходит реально, столь велик переживаемый духовный подъем.

Герои и особенно героини произведений Лермонтова, даже Демон, часто поют. В «Выхожу один я на дорогу...» неземные звуки обретают воплощение в «сладком голосе», поющем про любовь всегда, «весь день, всю ночь». Вечнозеленым в этой мечте становится склоняющийся, шумящий (у него свои звуки) над поэтом дуб. Лермонтов пишет не «над могилой», а «над мной». Вечный покой обретает смысл вечной жизни. «Бог» формально остался в первой строфе, но весь бесконечный мир в этой пантеистической картине виден поэту. Описанием природы стихотворение и началось и заканчивается. Но теперь она очеловечена, а человек, отрешившийся от суеты, природен, естествен. Гармония, несомненно, побеждает дисгармонию.

Гармоничен и стих произведения. В нем 5-стопный хорей четче, чем в «Утесе», выделяет цезуры, небольшие паузы, членящие строку

на две части. Они не тормозят лирическое высказывание, наоборот, облегчают «дыхание» звучащего текста. Под влиянием одного из самых мелодичных лермонтовских стихотворений 5-стопный хорей и распространился в русской поэзии.

►? Ответьте на вопросы: каким воображает себе Лермонтов мироздание и место человека в нем? Почему лермонтовские стихи о мироздании оптимистичнее, чем о человеке и обществе? Как соотносятся в творчестве Лермонтова «умиротворенные» стихи с бунтарскими? Каково его отношение в «умиротворенных» стихах к природе? К женщине, к любви?

Два патриотизма. К 25-летию Бородинского сражения Лермонтов опубликовал «Бородино» (1837). Собственно описанию битвы в нем посвящены лишь три строфы (уникальных семистишия ААБВВВБ с пятью стихами 4-стопного и двумя — 3-стопного ямба) из четырнадцати, рассказу о том, что непосредственно предшествовало сражению, — вдвое больше. Напряжение томительного ожидания, подготовленного долгим отступлением и ропотом ветеранов, разрешается динамичной батальной картиной. В ней одна строфа рассказывает об атакующих французах, другая («Вам не видать таких сражений!...») — о кульминации битвы, когда бойцы и кровавые тела перемешались между собой, третья продолжает вторую, но в ее начале вновь называется враг, теперь получивший заслуженное: «Изведал враг в тот день немало, / Что значит русский бой удалый...» Из рассказа «дяди» явствует, что он артиллерист, но говорит он от лица всей русской армии, в том числе пехотинцев, работавших штыком («Рука бойцов колоть устала»). В.Г. Белинский восхищался «простотою, безыскусственностью» [2, с. 503] речи старого солдата. Разговорные и просторечные слова и выражения есть и в обращении молодого солдата («Москва, спаленная пожаром», «схватки боевые»), и в монологе «дяди»: «Плохая им досталась доля», «досадно было», «ворчали старики», «Есть разгуляться где на воле!», «У наших ушки на макушке!», «угощу я друга!» (ирония в отношении недруга), «Два дня мы были в перестрелке. / Что толку в этакой безделке?», «Прилег вздремнуть я у лафета», «Ну ж был денек!» и т.д. Оба собеседника называют французов собирательно — «француз», а для «дяди» это еще и «брат, мусью». Особенно показательно выражение «драгуны с конскими хвостами». Плюмаж на касках превратился чуть ли не в признак нечистой силы.

Однако романтизм в 1837 г. далеко еще не сдал позиций и сказывается в «Бородине». «Полковник наш» все-таки не *родился* «хватом», а «рожден был», он не штыком заколот, а «сражен булатом»; перед боем «молвил он, сверкнув очами», солдат же из рядов это сверкание очей как бы разглядел и запомнил. Рядом с очень точным «картечь визжала» будет «звучал булат», «Носились знаменá как тени» (ранее «на поле грозной сечи / Ночная пала тень»). Но Белинский не заметил в речи солдата никаких стилистических противоречий, столь еще привычной была прежняя поэтика.

Романтическим было и противопоставление поколений. Для солдат оно не являлось актуальным. Лермонтов просто устами «дяди» бросает упрек сверстникам, людям своего круга, которые были не «богатыри», и ничуть не смущается условностью такого приема. Но в «Бородине» отсутствует мотив славы (который подчеркивался в предварявшем его стихотворении начала 30-х гг. «Поле Бородина»). Эта позиция чисто народная, простые люди без мысли о каком-либо воздаянии готовы постоять «за родину свою!», и с ними вместе полковник-«хвост», «слуга царю, отец солдатам». «Не будь на то Господня воля, / Не отдали б Москвы» — объяснение тоже простое, безыскусственное, само собой разумеющееся для рассказчика и в данном случае сливающегося с ним автора.

Несмотря на это, «Бородино» — все-таки прославление русского оружия. Навоевавшись в 1840 г. на Кавказе, Лермонтов перестал поэтизировать войну в любых обликах, оценил все самое непритязательное в исконной России, из которой его выпроводили. Об этом — **«Родина» (1841)**, начатая возражением тем, кто подозревал Лермонтова в отсутствии любви к отчизне. Он уже не противопоставляет идеализированное прошлое настоящему, как в эпических произведениях, открывших ему путь в литературу, — «Бородине» и «Песне про царя Ивана Васильевича...», хотя новая, без патетики, любовь к родине еще не привычна, поэт сам называет ее «странною». Тема официальной России предстает в традиционных поэтических формулах «слава, купленная кровью», «темной старины заветные преданья». О русской деревне рассказывается при помощи прозаизмов вплоть до «говора пьяных мужичков». В устах автора четырежды звучит слово «люблю» и один раз слово «любовь», есть и фактические их синонимы: «С отрадой многим незнакомой», «Смотреть до полночи готов». И только две негативные эмоции в одной фразе — сливающиеся в одну: «Встречать по сторонам, *вздыхая* о ночлеге, / Дрожащие огни *печальных* деревень». Причем, оказывается, автор и это *любит*. Деревни печальные, да свои, родные, о ночлеге человек вздыхает, но в деревне его найдет. «Родина» — образец чистого, не осложненного отвлеченными рассуждениями и риторикой, почти никакой литературщиной (кроме разве что слов «взором медленным пронзая ночи тень») приятия наличной жизни — такой, какова она есть. В последней части стихотворения Лермонтов естественно и легко переходит с тяжеловатого, медленного 6- и 5-стопного ямба на привычный более всех размеров 4-стопный.

►? Назовите, с какими проблемами связаны у Лермонтова трактовки патриотической темы. Как разные подходы к ней выражаются в стиле? Какими путями шло становление реалистического стиля Лермонтова в стихотворениях разных тем? С учетом других произведений раскройте эволюцию лермонтовских представлений о народности литературы.

ПОЭМЫ

Лермонтов написал 29 законченных и незаконченных поэм, причем «Демон» имеет семь или, по мнению ряда литературоведов, восемь редакций. Но в «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) оказались включены лишь две поэмы: «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) и «Мцыри» (1839).

Первая из них — единственная в XIX в. удачная стилизация фольклора в большой эпической форме, в стихе, близком к речевой организации песенного «лада». В «Песне...» нет чисто отрицательных персонажей, облагороженное, возвышенное прошлое в целом противопоставляется (хотя и без прямого заявления об этом, как в «Бородине») измывавшей современности. Сведения из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина о поощрении Иваном Грозным похищения его любимцами красивых жен знатных людей, дьяков, купцов, о том, что царь избрал некоторых похищенных женщин для себя (потом все они, обесчещенные, были возвращены по домам), в поэму не попали, как и то, что исторический Грозный конфисковывал имущество казненных, а не обеспечивал их семьи. Лермонтовский царь Иван Васильевич не знает, что Кирибеевич влюблен в замужнюю, и готов помочь лишь законным путем: «Как полюбишься — праздную свадьбу, / Не полюбишься — не прогневайся» (на Грозного!). «Лукавый раб» обманул царя, нарушил христианский закон, почти обезумев от любви. На пиру лишь на третий раз он, подавленный, замечает напряженное внимание к нему царя и обращается с просьбой только отпустить его «в степи Приволжские», чтобы там сложить «буйную головушку... на копье бусурманское», но становится жертвой собственного обмана. Царь ему жалуется драгоценности, которые должны склонить девушку к «свадебке» при помощи «свахи смышленной». Именно драгоценностями пытается Кирибеевич прельстить Алену Дмитриевну. Иван Грозный невольно подтолкнул его к нечестному поступку. «Как царицу я наряжу тебя, / Станут все тебе завидовать, / Лишь не дай мне умереть смертью грешною: / Полюби меня, обними меня / Хоть единый раз на прощание!» — упрасивает свою любовь почти невменяемый Кирибеевич. Страсть его так велика, что он, как потом мцыри, готов удовлетвориться несколькими мгновениями счастья. Этот «бусурманский сын», по определению Калашникова, все же христианин и умоляет Алену Дмитриевну не дать ему покончить с собой — «умереть смертью грешною». Такое умение любить вызывает сочувствие к нему автора и даже условных повествователей-гусяров. Гибель Кирибеевича описана так, как в фольклоре описывается смерть традиционного «добра молодца»:

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная.

Но Алену Дмитриевну он опозорил на глазах «злых соседушек». Хотя она рассказывает об этом, повалившись в ноги мужу, просит она не прощения (виниться ей не в чем), а заступничества: «Ты не дай меня, свою верную жену, / Злым охульникам в поругание!» Степан Парамонович среди ночи вызывает братьев, выступая защитником семьи, рода: «Опозорил семью нашу честную / Злой опричник царский Кирибеевич» — и не сомневаясь, что в случае его поражения в смертном бою братья выйдут на опричника. И во время поединка он противопоставляет свою честную семью семье палача Малюты, которой «вскормлен» Кирибеевич:

А родился я от честнова отца,
И жил я по закону Господнему:
Не позорил я чужой жены,
Не разбойничал ночью темною...

Кирибеевич осознает свою неправоту («побледнел в лице...»), но благородства в нем нет. Он «ударил впервой купца Калашникова» и, пусть ненамеренно, погнул висевший на его груди «медный крест / Со святыми мошами из Киева», буквально ударил по мошам. Удар таков, что Степан Парамонович мысленно апеллирует к судьбе, прилагая вместе с тем все силы, чтобы победить в правом деле: «Чему быть суждено, то и сбудется; / Постою за правду до последнева!» И Кирибеевич, и Калашников — типично лермонтовские волевые, деятельные герои, но весьма разного морального достоинства. Дело Калашникова правое. Однако с точки зрения абстрактного «закона» он вершит самосуд. О позоре его семьи известно «соседушкам», а значит, едва ли не всей Москве, но не царю: разговора поединщиков Иван Васильевич не слышал, для кулачного боя «оцепили место в 25 сажень». Царь спрашивает, «вольной волею или нехотя» Калашников совершил убийство. Тот не может сказать, что «нехотя», не только из-за своей честности и прямоты. В поэме кроме конфликтов «Кирибеевич — семья Калашниковых» и «Калашников — царь» есть и третий конфликт, романтический конфликт достойного человека и толпы, принявший в данном случае форму вполне исторической социальной психологии. То, что глава обесчещенной семьи убил обидчика «вольной волею», должно быть известно всем. Именно это смутит с семьи пятно позора. Но если царь о нем не знает, то Калашников ему и не скажет.

Царю нужен ответ «по правде, по совести», но скрытая угроза в его вопросе есть: убили не кого-нибудь, а «мово верного слугу, / Мово лучшего бойца Кирибеевича». Иван Васильевич казнит Калашникова и по неведению, и потому, что тот прямо отказался открыть причину убийства, об этом он скажет «только Богу единому». Как верно говорится в исследовании русского романтизма, «Грозный в поэме убежден в своей власти не только над жизнью и смертью, но и

над душами своих подданных»¹. Кирибеевич должен радоваться на пиру, раз веселится царь. И доброта Грозного к Кирибеевичу обусловлена, во-первых, тем, что веселье на пиру по царской воле должно восторжествовать, а во-вторых, тем, что верный слуга публично сознался по царскому приказу в своем интимном чувстве. Это тоже отсутствие того благородства, которым наделен простой купец. Личное достоинство в Калашникове неотрывно от народных нравственных представлений. Потому, несмотря на «позорную» казнь (что в данном случае отчасти означает и обставленную как зрелище), похороненный не совсем по христианскому обряду — не на кладбище — Степан Парамонович оставил по себе хорошую память в народе. По-своему отдают ему должное и «стар человек», и «молодец», и «девица», и гусяры, которые, проходя мимо его могилы, «споют песенку». Мажорным, подлинно песенным аккордом «Песня...» и кончается.

Так что идея поэмы не исчерпывается противопоставлением безгеройной современности и века незаурядных людей, отнесенного в прошлое (Печорин ведь тоже незауряден). И в XVI в., как он представлен Лермонтовым, человек из народа объективно мог оказаться морально выше царя, который не только становится — именно в силу своего самодержавного статуса — виновником чудовищной несправедливости, но и глумится над осужденным («Хорошо тебе, детинушка... Что ответ держал ты по совести»). Приговор еще не произнесен, а Иван Васильевич уже обещает пожаловать из казны «сирот» Калашникова. «Я топор велю наточить-наострить, / Палача велю одеть-нарядить, / В большой колокол прикажу звонить...» Обещая обставить казнь как торжество, царь вдруг, подобно скомороху, заговорил в рифму. Он хочет дать знать москвичам, что и Калашников «не оставлен» его «милостью». Это в высшей степени мрачная шутка.

Образы «Песни...» пластичны, представимы. Например, Калашников перед боем «боевые рукавицы натягивает, / Могутные плечи распрямливает, / Да кудряву бороду поглаживает». В поэме создан, при всей его условности, в целом убедительный образ Древней Руси. Никто из героев не боится смерти — ни Калашников, ни Кирибеевич (оба, признавая в разное время свою вину перед царем, даже просят их казнить), ни Алена Дмитриевна. «Не боюсь я смерти лютыя, / Не боюсь я людской молвы, / А боюсь твоей немилости», — говорит она Степану Парамоновичу, хотя, как выясняется, молвы она очень боится. Калашников же, строгий муж, поначалу предполагает недостойное поведение жены и угрожает ей.

В поэме масса и других признаков исторического времени: от деталей одежды, вооружения, конской сбруи до форм поведения поединщиков, которые предваряют бой бранью и похвалой. Общее, исто-

¹ История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840). М., 1979. С. 302.

рически обусловленное не заслоняет индивидуальности характеров. Так, Кирибеевич, выходя на бой, «царю в пояс молча кланяется», Калашников тоже начинает с поклона царю, но затем еще кланяется «белому Кремлю да святым церквам, / А потом всему народу русскому». «Люди московские» для него воплощают весь русский народ (часть замещает целое — черта средневекового сознания).

Традиционные эпитеты («вина сладкого заморского», «очи его соколиные» и т.д.), сравнения, многочисленные случаи синтаксических повторов и параллелизма, прямого и отрицательного («Не сияет на небе солнце красное, / Не любуются им тучки синие: / То за трапезой сидит во златом венце, / Сидит Грозный царь Иван Васильевич»), инверсии («дума крепкая», «слово грозное» и т.д.), обстоятельные речи героев, выраженность всех переживаний вовне (внутренний мир Калашникова непосредственно для читателей приоткрывается лишь единожды, в кульминационный момент поединка) — эти и другие особенности поэтики «Песни про царя Ивана Васильевича...», вплоть до длинного заглавия с перечислением героев соответственно социальной иерархии, а не роли в сюжете, воспроизводят черты древней словесности (фольклора и отчасти литературы).

►? Охарактеризуйте, в чем особенности конфликта «Песни про царя Ивана Васильевича...». В какой степени поэму можно считать историческим воспроизведением эпохи и характера Ивана Грозного? Какова система персонажей «Песни...»? Какие стилистические средства позволяют Лермонтову выдавать ее за песню гусляров?

«Мицыри» — последняя романтическая поэма Лермонтова, но в нее вошли многие стихи из его ранних поэм «Исповедь» (около 1830 г.) и «Боярин Орша» (около 1835 — 1836 гг.). В той и другой романтический герой — испанец в первой, русский молодой человек времен Иоанна Грозного во второй — судим монастырским судом (монастырь для Лермонтова практически всегда тюрьма) за нарушение норм поведения своего круга. Перенос действия на Кавказ с его географическими и этническими признаками, в недалеком от повествователя время позволил создать «реалистический» фон для сильнейшей общечеловеческой страсти, всецело владеющей героем, — любви к свободе и потерянной родине. «Имя темное» героя остается читателю неизвестным, а экзотическое наименование, использованное только в заглавии, Лермонтовым объяснено в примечании: «*Мицыри* — на грузинском языке значит “неслужащий монах”, нечто вроде “послушника”».

В грузинский православный монастырь «ребенок пленный», принадлежащий к воинственному кавказскому племени, попал, будучи увезен из какого-то горного аула. Он вовсе не «демоничен» в отличие от его прямых предшественников у Лермонтова. Этот «естественный» человек сродни природе, особенно в ее бурных проявлениях: «О, я как брат / Обняться с бурей был бы рад». Он бежал из

монастыря перед принятием монашеского обета во время грозы, когда испуганные монахи «ниц лежали на земле». В нем очевиден кавказский горский темперамент. Но на нем «печать свою тюрьма / Оставила...». Он признается: «Да, заслужил я жребий мой», — ставя себе в пример могучего коня, который и без седока «на родину издалека / Найдет прямой и краткий путь» (в его восприятии родина есть и у коня). Мцыри вырос взаперти, неприспособленным к жизни на воле. Пораженный видом девушки-грузинки, он не решился, однако, войти в ее дом и утолить голод, а «дорогою прямой / Пустился, робкий и немой», в сторону гор и скоро потерял дорогу в лесу.

Возвращенный в монастырь, он вспоминает счастье «трех блаженных дней», но это предсмертное восприятие. Блаженным после грозовой ночи было лишь начало первого дня, когда герой попал в «Божий сад» и увидел грузинку у потока. Потом, «трусами ночи изнурен», он засыпает, а следующей ночью блуждает по лесу и рыдает на земле от отчаяния. Лишь встреча и бой с барсом пробуждают в нем отвагу предков. Израненный, он уже наутро выходит обратно к монастырю и, вновь в отчаянии, впадает в беспамятство, в котором находится около суток, пока его не обнаруживают «в степи без чувств». Так что никаких «трех блаженных дней» не было. Но герою не до подсчетов. Еще в начале исповеди он говорил, что променял бы две жизни «в плену» «за одну, / Но только полную тревог», а в конце, когда мгновений жизни осталось совсем мало, не воодушевленный ожидаемым «приютом» души в раю, Мцыри заявляет монаху: «Увы! — за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял...»

Антиподом монастырю представлена вольная природа, образы которой, зачастую очеловеченные («шакал / Кричал и плакал, как дитя» и т.п.), заполняют собой почти всю поэму. Мцыри не боится змеи, потому что «сам, как зверь, был чужд людей / И полз и прятался как змей». Барс с его «взором кровавым», грызущий «сырую кость», в то же время мотает «ласково хвостом», а в бою мцыри и барс взаимно уподобляются («Он застонал, как человек», «Я пламенел, визжал как он») и борются, «обнявшись крепче двух друзей». Отдавая должное противнику, герой даже говорит о себе в третьем лице, становится на «точку зрения» барса: «Но с торжествующим врагом / Он встретил смерть лицом к лицу, / Как в битве следует бойцу!..» Этот бой — момент наивысшего подъема сил и духа героя, преодолевающего слабость усталого тела. Способность к такому самоутверждению была в нем изначально. Еще в ребенке «мучительный недуг / Развил тогда могучий дух / Его отцов», «даже слабый стон / Из детских губ не вылетал, / Он знаком пищу отвергал / И тихо, гордо умирал». В монастыре молодой горец не утратил ни свободолюбия, ни мужества, ни памяти о родине, ни нежного, трепетного отношения к природе.

«Но тщетно спорил я с судьбой; / Она смеялась надо мной!» — восклицает мцыри. Орудием судьбы выступает та же природа, для общения с которой у героя нет никаких навыков. Напоследок она дает о себе знать «песней рыбки», которая грезится изможденному юноше в бреду и соблазняет его вечным покоем. Мцыри не нужно покоя и мало даже свободы. Он энергично мыслящий и чувствующий человек. В своей исповеди он заново и будто бы синхронно «проживает» дни свободы, «удваивает» в воспоминании свою жизнь (как Печорин в журнале, создававшемся Лермонтовым одновременно с «Мцыри») и благодарен старому монаху за возможность «словами облегчить... грудь». Он хотел бы оставить и след на земле, жалеет, что исповедь не привлечет больше ничего внимания к его имени. Это близко к ранней лирике Лермонтова, мечтавшего о бессмертии.

Исповедь определяет и композицию поэмы, занимая весь ее текст, кроме двух главков, двух авторских экспозиций: в одной главке говорится о монастыре и о присоединении Грузии к России, в другой, более обстоятельной, — о «пленном» ребенке, обо всей его жизни в монастыре, о побеге, возвращении и начале исповеди. У нее есть своя, лирическая экспозиция, исповедь как таковая (главки 3—8). Основную часть поэмы (главки с 9-й по начало 24-й) составляет рассказ о днях вне монастыря. Окончание монолога вновь в основном лирическое, с предсмертной просьбой мцыри. Два кульминационных момента — встречи невидимого среди кустов мцыри с девушкой (главки 12—13) и с барсом, рассказ о которой занимает четыре главки (16—19). Единственная победа героя, конечно, особенно важна. Это исполнение, пусть в другой форме, одного из мечтательных видений, с детства преследовавших его в монастыре: про ближних, про волю, «про битвы чудные меж скал, / Где всех один я побеждал!...». Если исходить из последовательности рассказа, то даже не победа, а пробудившаяся «жажда борьбы и крови» уверила мцыри в том, что он «мог бы быть в краю отцов / Не из последних удальцов».

Развязка поэмы только подразумевается. Мцыри просит перед смертью перенести его в сад. Там, среди природы, в виду Кавказа, он рассчитывает на какой-нибудь «привет прощальный» с родины, которой так и не достиг: «И с этой мыслью я засну, / И никого не прокляну!...» Лермонтоведы объясняют последние слова поэмы тем, что персонально никто не виноват в трагическом исходе борьбы мцыри с судьбой. Да, конечно, мцыри умирает, как барс, достойно проиграв в борьбе, перед лицом «торжествующего врага» — судьбы, и здесь он — личность, «я», поэма кончается глаголами в первом лице. Проклинать ему здесь действительно некого, наоборот, монахам он обязан жизнью: «в плен» его взял русский генерал, а монахи выходили больного ребенка. Но тогда зачем было заговаривать о проклятии? Очевидно, дело в том, что монахи *пока* ни в чем не виноваты, но мятежный мцыри предупреждает их о *возможности* проклятия,

если они не выполняют его последнюю просьбу и оставляют провинившегося собрата умирать в тесной и душной келье. Герою не было дано и несколько минут побыть «среди крутых и темных скал» на родине, так напоследок нужно хотя бы видеть Кавказ издали. Ни малейшего смирения в этих словах нет, больше того — есть угроза, есть мятеж, продолжающийся даже после победы судьбы.

«Этот четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями... — писал Белинский о стихе «Мцыри», — звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонируют с сосредоточенным чувством, несокрушимою силою могучей природы и трагическим положением героя поэмы» [2, с. 543].

►? Укажите, какое место занимает поэма «Мцыри» в творческой эволюции Лермонтова. В чем важнейшие отличия образа Мцыри от героев других лермонтовских произведений, в том числе лирического героя? Систематизируйте образы природы в поэме. Как тема природы раскрывается в «Мцыри» художественную идею?

Роман «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Единственный завершённый роман Лермонтова не задумывался первоначально как цельное произведение. В «Отечественных записках» за 1839 г. были опубликованы «Бэла. Из записок офицера о Кавказе» и позже «Фаталист» с примечанием, «что М.Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих повестей, и напечатанных и ненапечатанных»; в 1840 г. там же печатается «Тамань» и следом выходит двумя частями-томиками «Герой нашего времени». Проблемное афористичное название предложил опытный журналист А.А. Краевский взамен первоначального авторского «Один из героев нашего века». «Собрание повестей», объединённых образом главного героя, оказалось первым в русской прозе социально-психологическим и философским романом, в жанровом отношении освоившим также многочисленные элементы драматического действия, особенно в самой большой и значительной повести — «Княжна Мери»¹.

«Герой нашего времени» — это «история души человеческой», одной личности, воплотившей в своей неповторимой индивидуальности противоречия целого исторического периода. *Печорин — единственный главный герой* (хотя «Евгений Онегин» назван именем одного героя, в нем чрезвычайно важен образ Татьяны, а также и Автора). Его одиночество в романе принципиально значимо. Освещены лишь отдельные эпизоды биографии Печорина; в предисловии к его

¹ См.: Тодд III У. М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 168–170, 180–189; Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997. С. 52–83.

журналу офицер-путешественник сообщает о толстой тетради, «где он рассказывает всю свою жизнь», но, в сущности, читатель и так получает представление о жизненном пути героя от детских лет до смерти. Это история тщетных попыток незаурядного человека реализовать себя, найти хоть какое-то удовлетворение своим потребностям, попыток, неизменно оборачивающихся страданиями и потерями для него и окружающих, история утраты им могучих жизненных сил и нелепой, неожиданной, но подготовленной всем рассказаным смерти от нечего делать, от его ненужности кому бы то ни было и себе самому.

Большинство читателей и критиков только что вышедшего романа восприняли Печорина как героя вполне отрицательного. Этот уровень понимания проявил и император Николай I. Знакомясь с первой частью произведения, он решил, что «героем наших дней» будет непритязательный, честный (и недалекий) служака Максим Максимыч. Содержание второй части и отнесение заглавной формулы к Печорину вызвали у императора (в письме к жене) раздраженные сентенции: «Таковыми романами портят нравы и ожесточают характер». «Какой же это может дать результат? Презрение или ненависть к человечеству!» [7, с. 394]. Сам Лермонтов несколько поддался общему настроению и в предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» (1841) заявил, что Печорин — «это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Но в предисловии к журналу Печорина он был назван именно *героем* времени. Другое дело, что каково время, таков и герой. Ответ на предполагаемую реакцию читателей — «Да это злая ирония!» — лишь многозначительное «Не знаю». Как и в «Думе», Лермонтов не отделяет себя от своего поколения со всеми свойственными ему пороками. Другие акценты сделал В.Г. Белинский, обратившийся к публике еще суровее, чем автор в общем предисловии. Он сказал о Печорине: «Вы предаете его анафеме не за пороки, — в вас они больше и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту желчную откровенность, с которою он говорит о них» [1, с. 235]. Смелая свобода во времена отсутствия свобод и смелости — это ли не признак истинного героя?

Социально-историческая проблематика. Из монологов Печорина мы узнаем, что он испорчен светом, что ему с детства не верили, видели в нем несуществующие пороки, которые поэтому и появились. По-своему он тянется к людям. Ему интересны жизнь и обычаи горцев, его влечет таинственный мирок «честных контрабандистов», он рад иметь хорошего приятеля — доктора Вернера, поддерживает с другими порядочными людьми его «упавший кредит» и даже с Грушницким при встрече в Пятигорске обнимается, а потом, после того как Грушницкий стрелял в него, безоружного, стоявшего на краю пропасти, готов сохранить ему жизнь, если тот откажется от своей клеветы: «Тебе не удалось меня подурочить, и мое самолюбие удо-

влетворено; — вспомни, — мы были когда-то друзьями...» Но всегда все складывается так, что лучшие порывы Печорина не находят ответа.

И Печорин, и многие другие персонажи романа демонстрируют такую моральную безответственность и такое поведение, которое было бы немыслимо для персонажей «Евгения Онегина». Невозможно вообразить Онегина на балконе чужого дома подглядывающим в окно Татьяны, а Печорин, выбираясь таким путем от Веры, чужой жены, удовлетворяет свое любопытство, заглянув в комнату Мери. Двое офицеров четыре часа караулят его в кустах, палят в него холостым патроном, вызывая переполох во всем городе. Спрыгнувший с балкона аристократ сбивает одного из них на землю ударом кулака по голове и, добежав до дому, юркнув в постель, жмет через дверь припозднившимся преследователям, что у него насморк. Драгунский капитан, предложивший Грушницкому сначала провести фарсовую дуэль на незаряженных пистолетах, а затем зарядить только пистолет Грушницкого (что не пришло бы в голову Зарецкому, хотя он описан Пушкиным с насмешкой), когда Печорин напоминает ему о «неловком» ударе по голове, не требует удовлетворения, а после разоблачения жульничества с пистолетами прямо уклоняется от предложенной Печориным дуэли на тех же условиях. В конечном счете Грушницкий, как и предполагал Вернер, оказывается «поблагороднее своих товарищей» и умирает с ненавистью к Печорину, но и с презрением к себе.

Убив бывшего приятеля и попав в маленькую крепость, Печорин ищет еще менее невинных развлечений, чем игра с княжной Мери. Украл девушку-горянку, погубив тем самым целое семейство; украл руками ее собственного брата, заплатив конем, да не своим, а чужим; соблазнил ее с помощью трагической сцены; потешился любовью «дикарки» — и дальше уже добрейший Максим Максимыч, отечески полюбивший Бэлу, считает: «Нет, она хорошо сделала, что умерла!» В «Фаталисте» Печорин заключает смертельно опасное для Вулича пари. Но остальные не лучше, они только мельче. Пари можно было ликвидировать: «...кому угодно заплатить за меня двадцать червонцев?» — спрашивает Вулич. «Все замолчали и отошли». Разбредаясь по домам, они, как предполагает Печорин, в один голос называли его эгоистом. Мужчины из «водяного общества», в круг которых попадает Мери, «все прескучные». Печорин своим шампанским легко отваживает от княжны ее поклонников. Когда во время бала компания драгунского капитана, чтобы угодить толстой даме и «проучить» княжну, напускает на нее пьяного господина «во фраке, с длинными усами и красной рожей», «один адъютант, кажется, все это видел да спрятался за толпой, чтоб не быть замешану в историю», и только Печорин проявил благородство; правда, в данном случае это совпало с его намерениями.

«За что они все меня ненавидят? думал я. За что? Обидел ли я кого-нибудь? Нет. Неужели я принадлежу к числу тех людей, которых один вид уже порождает недоброжелательство?» Предположение Печо-

рина недалеко от истины. Не один Николай I после 14 декабря невзлюбил истинных аристократов. Лермонтовский драгунский капитан, призывающий «проучить» на сей раз Печорина, заявляет: «Он думает, что он только один и жил в свете, оттого что носит всегда чистые перчатки и вычищенные сапоги». Компанию возмущает и его «надменная улыбка». Человек, который держится с достоинством, в самом деле одним своим видом «порождает недоброжелательство». Ярко одаренная личность в кругу ничтожеств обречена на непонимание и одиночество, а если ведет себя по «нормам» этого общества, то и на постепенное самоуничтожение. Лермонтов увидел в этом страшную социально-историческую закономерность. Дело не только в николаевской политической реакции, способствовавшей падению нравов, но вообще в наступлении «прозаической» действительности, нивелирующей людей [11, с. 46—47], уничтожающей или извращающей ум и высокую духовность, подавляющей личную одаренность, тем более исключительность.

Философская проблематика. Печорин — человек действительно редкостно одаренный, волевой, активный, деятельный, но направляющий свою деятельность, за неимением достойной сферы приложения сил, отнюдь не на благо. По словам Белинского, «бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях» [1, с. 266]. В «Тамани» (хронологически это начало рассказанных событий) после трех бессонных ночей в дороге он не спит еще две ночи, ища новых впечатлений. Все пережитое Печорин повторяет, вновь переживая, в журнале, полагая, что записанное со временем будет для него «драгоценным воспоминанием». А в повести «Максим Максимыч», всего лет через пять после его приключений на Кавказе, он абсолютно равнодушен к брошенным у штабс-капитана запискам, потому что равнодушен к себе самому и воспоминания больше не считает драгоценными. Максим Максимыч, ошарашенный даже не холодностью, а сдержанностью бывшего приятеля («Благодарю, что не забыли...» — говорит Печорин ему, хотя с точки зрения штабс-капитана сам все забыл в отличие от него: «Забыть! — проворчал он; — я-то не забыл ничего...»), не понимает, что человеку, которому не хочется жить, не до разговоров о прошлом за бутылкой кахетинского. При напоминании о Бэле Печорин «чуть-чуть побледнел и отвернулся...

— Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...» В двух авторских многоточиях отразилась недоговоренность о переживаниях, которые лучше не провоцировать. В «Княжне Мери» Печорин признается: «Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю, — ничего!» Потом появляется немаловажное уточнение: «... радости забываются, а печали никогда...»

Печорин «не угадал» своего «назначения высокого», которое предполагал, и не сваливает вину за это на время и общество, хотя

все основания для того есть и ему понятны. Душевные силы и вкус к жизни постепенно уходят от него с годами. Он далеко не стар, в улыбке его сохранилось даже «что-то детское», однако портрет героя в «Максиме Максимыче» поражает возможностью весьма различных впечатлений от него. «С первого взгляда на лицо его, я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30», — отмечает офицер-путешественник. Печорин «в первой молодости... был мечтателем», предавался беспокойному воображению. Результат этого — «одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, полное сожалений». Воспоминания же Печорина о реальной жизни отнюдь не смутны: «Как все прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти!» Печорин растратил себя еще и на воображаемую борьбу, на мечтания. «В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни...» — пишет Печорин о себе юном. «О моя юность! о моя свежесть!» — это восклицание автора «Мертвых душ», которого волновал не столько процесс омертвления души, сколько его неотвратимость, вырвалось у него примерно в лермонтовско-печоринском возрасте. Проблема внутренних человеческих утрат, связанная с проблемами соотношения действительной жизни и мечтаний, памяти как блага и как несчастья, — одна из многих философских, вечных проблем, поднимаемых Лермонтовым.

В «Фаталисте» Печорин рассуждает о ненапрасной борьбе предков, веривших в судьбу. В отличие от них нынешние люди не имеют «ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою...». Вопрос о том, существует ли предопределение, хотя близок к положительному разрешению, остается все-таки открытым, однако Печорин (как и мцыри), пока не утратил душевных сил, готов бороться с судьбой, испытывая от этого «истинное наслаждение» даже при скептическом отношении к надежде. «Желать и добиваться чего-нибудь — понимаю, а кто ж надеется?» — еще по-приятельски говорит он в «Княжне Мери» Грушницкому.

Печорин не выносит покоя как человек действенной идеи: «...идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновничьему столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара». Жизнь Печорина подтверждает это умозаключение. Для Лермонтова оно имеет универсальный смысл, хотя судьба героя, как и его характер и способности, исключительна. Это человек противоречивый. «Да-с, с большими был странностями...» — говорит о нем Максим Максимыч. У Печорина «врожденная страсть противоречить», во многом определяющая его поведение. В раздвоенной личности Печорина (не менее

противоречив и Вернер) противостоят черты мыслителя-реалиста и романтика (романтика, изображенного Лермонтовым в основном реалистически), переплетаются добро и зло, которое, по словам Веры, «ни в ком... не бывает так привлекательно», и, как она пишет в том же прощальном письме, «никто не может быть так истинно несчастлив... потому что никто столько не старается уверить себя в противном».

Счастье получает в романе несколько определений. «Насыщенная гордость» — простейшее из них; «...если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив...» — это тоже «насыщенная гордость», но сугубо субъективная, результат самовнушения, самообмана (что для Печорина невозможно), в то же время этически окрашенного (желание быть «лучше» всех). «Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил...» — в этом признании самопожертвование понимается как условие счастья других. В познании, в науках счастья нет, «самые счастливые люди — невежды», но для Печорина невозможно счастье в неведении. При всем том он отлично сознает, что у него «несчастный характер», что, будь он другим, возможно, иным было бы и его понимание счастья, а возможно, было бы даже и само счастье. Самое главное для любого человека рассматривается в романе с разных сторон, и нет никаких сделанных раз навсегда, бесспорных выводов при всей любви Лермонтова к афоризмам, претендующим на утверждение неких истин, пусть зачастую парадоксальных.

В «Герое нашего времени» немало высказываний о женщинах, о любви и дружбе (при весьма нелестных оценках последней), о связи внешности человека с его характером, душевного состояния с физическим самочувствием и т.д. Много говорится о природе. «Удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такой, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» — это рассуждение выражает веру Лермонтова в существование души до земного рождения человека и, уж конечно, после смерти. Окружающая природа вызывает восторг Печорина в начале повести «Княжна Мери», врачует его, привлекает к себе больше, чем любой женский взгляд, и особенно приковывает его внимание по дороге к месту дуэли. По мысли странствующего офицера в «Бэле», красота и величие природы еще сильнее, чем на Печорина и на него самого, действуют на простое сердце Максима Максимыча. На водах «преопасный воздух», располагающий к любви. Эти разбросанные в разных местах романа замечания, более или менее значимые, включают человека с его мыслями и страстями в большой и разнообразный мир.

Своеобразие сюжета и композиции. Значение композиции для раскрытия художественной идеи. «Герой нашего времени» и похож и не похож на традиционный роман, сложившийся на Западе. В нем рассказывается не о происшествии или событии с завязкой и развяз-

кой, исчерпывающей действие. Каждая повесть имеет свой сюжет. Ближе всего к традиционному роману четвертая повесть — «Княжна Мери», однако ее финал противоречит западноевропейской традиции и в масштабе всего произведения ни в коей мере не является развязкой, а неявным образом мотивирует ситуацию «Бэлы», помещенной в общем повествовании на первое место, — объясняет, почему Печорин оказался в крепости под началом Максима Максимыча. «Бэла», «Тамань», «Фаталист» изобилуют приключениями, «Княжна Мери» — интригами: короткое произведение, «Герой нашего времени», в отличие от «Евгения Онегина», перенасыщен действием. В нем немало условных, строго говоря, неправдоподобных, но как раз типичных для романов ситуаций. Максим Максимыч только что рассказал случайному попутчику историю Печорина и Бэлы, и тут же происходит их встреча с Печориным. В разных повестях герои неоднократно подслушивают и подсматривают — без этого не было бы ни истории с контрабандистами, ни разоблачения заговора драгунского капитана и Грушницкого против Печорина. Главный герой предсказывает себе смерть по дороге, так оно и случается. Вместе с тем «Максим Максимыч» действия почти лишен, это прежде всего психологический этюд. И все разнообразные события не самоценны, а направлены на раскрытие характера героя, выявляют и объясняют его трагическую судьбу.

Той же цели служит композиционная перестановка событий во времени. Монологи Печорина, обращенные в его прошлое, составляют романную предысторию. По какой-то причине этот петербургский аристократ оказался армейским офицером на Кавказе («Ваше теперешнее положение незавидно...» — говорит ему княгиня Лиговская), едет туда через Тамань «с подорожной по казенной надобности», потом вместе с Грушницким участвует в боях, о чем упоминается в «Княжне Мери», и через некоторое время встречается с ним в Пятигорске. После дуэли он «с год» живет с Максимом Максимычем в крепости («Бэла»), откуда выезжает на две недели в казачью станицу («Фаталист»). По выходе в отставку, вероятно, живет в Петербурге, потом путешествует. Во Владыкавказе происходит его случайная встреча с Максимом Максимычем и офицером, занимающимся литературой, который получает от штабс-капитана «какие-то записки...» и впоследствии публикует их, снабдив предисловием, начинающимся словами: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер». Последовательность же «глав» в романе такова: «Бэла», «Максим Максимыч»; «Журнал Печорина» — предисловие издателя, «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист». То есть действие начинается с середины после сообщения о смерти героя, что в высшей степени необычно, а предшествующие события излагаются благодаря журналу после тех, которые произошли позже. Это заинтриговывает читателя, заставляет его размышлять над загадкой личности Печорина, объяснять для себя его «большие странности».

По мере изложения событий, как они поданы в романе, накапливаются дурные поступки Печорина, но все меньше ощущается его вина и все больше вырисовываются его достоинства. В «Бэле» он по своей прихоти совершает, в сущности, серию преступлений, хотя по понятиям дворянства и офицерства, участвовавшего в Кавказской войне, они таковыми не являются. В «Максиме Максимыче» и «Тамани» все обходится без крови, причем в первой из этих повестей Печорин невольно обидел старого приятеля, а во второй его жертвы — лишь незнакомые люди без нравственных принципов (девушка готова утопить Печорина по одному подозрению в желании донести, она и Янко бросают на произвол судьбы старуху и слепого мальчика). В «Княжне Мери» Печорин очень виноват, но окружающие его люди по преимуществу совершенно гнусны — это они превращают задуманную им «комедию» в тяжелую драму с гибелью человека, не самого худшего из них. Наконец, в «Фаталисте» трагический итог имеет вовсе не пари Печорина с Вуличем, а затем Печорин совершает настоящий подвиг, захватывая казака-убийцу, которого уже хотели «пристрелить» фактически на глазах его матери, не дав ему возможности покаяться, даром что он «не чеченец окаянный, а честный христианин» (слова есаула).

Безусловно, важную роль играет смена повествователей. Максим Максимыч слишком прост, чтобы понять Печорина, он в основном излагает внешние события. Переданный им большой монолог Печорина о его прошлом условно (реалистическая поэтика еще не разработана) мотивирован: «Так он говорил долго, и его слова врезались у меня в памяти, потому что в первый раз я слышал такие вещи от 25-летнего человека, и, Бог даст, в последний...» Слова штабс-капитана «Уж я всегда говорил, что нет проку в том, кто старых друзей забывает!..» («Максим Максимыч») стоят его реакции на разъяснение офицера, что «моду скучать» ввели англичане (имеется в виду, конечно, Байрон): «...да ведь они всегда были отъявленные пьяницы!» («Бэла»). Литератор, наблюдающий Печорина воочию, — человек его круга, он видит и понимает гораздо больше, чем старый кавказец. Но он лишен непосредственного сочувствия к Печорину, известие о смерти которого его «очень обрадовало» возможностью напечатать журнал и «поставить свое имя над чужим произведением». Пусть это шутка, но по слишком уж мрачному поводу. Наконец, сам Печорин бесстрашно, не стараясь ни в чем оправдаться, рассказывает о себе, анализирует свои мысли и поступки. В «Тамани» события еще на первом плане, в «Княжне Мери» никак не менее значимы переживания и рассуждения, а в «Фаталисте» само заглавие повести содержит философскую проблему.

Но самое главное, ради чего события переставлены во времени, — это то, каким Печорин уходит из романа. Мы знаем, что он «выдохся» и умер молодым. Однако заканчивается роман единственным поступком Печорина, который его достоин. «Народ разошелся, офицеры

меня поздравляли — и точно, было с чем». Никакой сюжетной развязки в масштабах всего романа «Фаталист» не содержит, в последней фразе лишь дается проходная характеристика Максима Максимыча, который «вообще не любит метафизических прений». Зато мы прощаемся не только с «героем времени», но и с настоящим героем, который мог бы совершить прекрасные дела, сложись его судьба иначе. Таким он, по мысли Лермонтова, и должен больше всего запомниться читателю. Композиционный прием выражает скрытый оптимизм автора, его веру в человека.

►? Раскройте жанровое, сюжетное, композиционное новаторство «Героя нашего времени».

Подумайте, можно ли говорить о системе персонажей романа. Какие социальные круги нашли в нем отражение? Какими предстают в изображении Лермонтова нравственный облик и поведение его современников?

Чем можно объяснить тот факт, что действие романа о петербургском аристократе происходит только на Кавказе?

Систематизируйте высказывания по общечеловеческим проблемам, содержащиеся в «Герое нашего времени».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ Охарактеризуйте основные мотивы лирики М. Ю. Лермонтова.
- ♦ Проанализируйте религиозные аспекты поэзии Лермонтова.
- ♦ Раскройте характерные особенности лермонтовского поэтического стиля.
- ♦ В чем своеобразие историзма в творчестве Лермонтова?
- ♦ Каково соотношение романтизма и реализма в творчестве Лермонтова?
- ♦ Систематизируйте философские проблемы в лирике Лермонтова и романе «Герой нашего времени».
- ♦ Чем различаются эпохи Онегина и Печорина в художественном изображении А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова?
- ♦ Каково соотношение жизненных позиций автора и героя в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова// Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 193–270.
- 2. *Белинский В.Г.* Стихотворения М. Лермонтова// Там же. С. 479–547.
- 3. *Гаспаров М.Л.* «Когда волнуется желтеющая нива...»: Лермонтов и Ламартин// Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 150–158.

4. *Герштейн Э.Г.* Роман «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1997.
5. *Кормилов С.И.* Поэзия М.Ю. Лермонтова. 2-е изд. М., 1998.
6. *Коровин В.И.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.
7. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972.
8. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
9. *Маркович В.М.* Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус»//Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 122–132.
10. *Мережковский Д.С.* М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества//Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 378–415.
11. *Недзвецкий В.А.* «Герой нашего времени»: становление жанра и смысла//Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову. М., 1997. С. 40–75.
12. *Недзвецкий В.А.* Поэт и его судьба («Смерть Поэта» М.Ю. Лермонтова)//Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову. М., 1997. С. 26–39.
13. *Розанов И.Н.* Лермонтов мастер стиха//Розанов И.Н. Литературные репутации. Работы разных лет. М., 1990. С. 110–280.

Е.Б. СКОРОСПЕЛОВА,
доктор филологических наук, профессор
М.М. ГОЛУБКОВ,
доктор филологических наук, профессор
В.Е. КРАСОВСКИЙ,
кандидат филологических наук, доцент

Н. В. ГОГОЛЬ

(1809—1852)

Николай Васильевич Гоголь — одна из ключевых фигур в литературном процессе первой половины XIX в. Вторую половину столетия часто называют «веком прозы». Именно Гоголь вместе с Пушкиным стал «отцом» русской реалистической прозы. Его воздействие на несколько поколений прозаиков оказалось несравненно глубже пушкинского, хотя «школы» и учеников в точном смысле слова у него не было.

Гоголь — одинокая «звезда» в русской словесности, неповторимая писательская индивидуальность. Человеческий и творческий облик Гоголя очень сложен, поэтому вот уже на протяжении полутора столетий не утихают споры о «феномене Гоголя», «загадке» его искусства, «тайне» его личности, о направлении и смысле духовного и художественного развития.

▶ Гоголь, его творчество и судьба, его вера и идеалы — отнюдь не экспонаты из «исторического музея» русской литературы. Гоголь вызывает столкновение мнений, споры, имеющие не академическое, а общественное и нравственное значение. Его творчество, воодушевленное жаждой познания России и русского человека, — живое явление современности. «Загадку» личности Гоголя каждый прикасающийся к нему — «заколдованному месту» русской литературы — может постигнуть, только оставшись наедине с писателем, не просто прочитав, но и пережив его книги.

Творческий путь¹

Гоголь родился 20 марта (1 апреля) 1809 г. в местечке Великие Сорочинцы Миргородского повета (уезда) Полтавской губернии, в самом сердце Малороссии, как тогда называли Украину. Гоголи-Яновские были типичной помещичьей семьей, владевшей 1000 десятин

¹ Раздел «Творческий путь» написан В.Е. Красовским; разделы «Ревизор» и «Мертвые души» — Е.Б. Скороспеловой и М.М. Голубковым.

земли и 400 душ крепостных. Детские годы будущий писатель провел в родительском имении Васильевка. Оно находилось в Миргородском уезде рядом с легендарной Диканькой, имя которой писатель обессмертил в своей первой книге.

В 1818 г. Гоголь вместе с братом Иваном год с небольшим учился в Миргородском поветовом училище. После смерти брата отец забрал его из училища и готовил к поступлению в местную гимназию. Однако было решено отправить Гоголя в Гимназию высших наук в г. Нежин соседней Черниговской губернии, где он обучался в течение семи лет — с 1821 по 1828 г. Здесь Гоголь впервые познакомился с современной литературой, увлекся театром. Ко времени пребывания в гимназии относятся и его первые литературные опыты.

Пробой незрелого пера стала «идиллия в картинах» «Ганц Кюхельгартен», подражательное романтическое произведение. Но именно на него начинающий писатель возлагал особые надежды. Приехав в конце 1828 г. в Петербург «искать места» чиновника, Гоголь был вдохновлен тайной мыслью: утвердиться на петербургском литературном Олимпе, встать рядом с первыми писателями того времени — А.С. Пушкиным, В.А. Жуковским, А.А. Дельвигом.

Уже через два месяца после приезда в Петербург Гоголь опубликовал (без указания имени) романтическое стихотворение «Италия» («Сын Отечества и Северный Архив». Т. 2. № 12). А в июне 1829 г. юный провинциал, чрезвычайно честолюбивый и самонадеянный, издал извлеченную из чемодана поэму «Ганц Кюхельгартен», потратив на это большую часть родительских денег. Книга была опубликована под «говорящим» псевдонимом *В. Алов*, намекавшим на большие надежды автора. Они, однако, не реализовались: отзывы на публикацию поэмы были отрицательными. Потрясенный Гоголь уехал в Германию, но предварительно забрал в книжных лавках все экземпляры книги и сжег их. Литературный дебют оказался неудачным, а нервный, мнительный, болезненно самолюбивый дебютант впервые проявил то отношение к неудачам, которое потом будет повторяться всю жизнь: *сожжение рукописей и бегство за границу* после очередного «провала».

Возвратившись из-за границы в конце 1829 г., Гоголь поступил на государственную службу — стал заурядным петербургским чиновником. Вершина чиновничьей карьеры Гоголя — помощник столоначальника в Департаменте уделов. В 1831 г. он покинул ненавистную канцелярию и благодаря протекции новых друзей — В.А. Жуковского и П.А. Плетнева — вступил на педагогическое «поприще»: стал преподавателем истории в Патриотическом институте, а в 1834—1835 гг. занимал должность адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории в Петербургском университете. Однако на первом плане у Гоголя — занятия литературным творчеством, его биография даже в годы чиновничьей и педагогической службы — это биография писателя.

В творческом развитии Гоголя можно выделить *три периода*:

1) 1829—1835 гг. — петербургский период. За неудачей (публикация «Ганца Кюхельгартена») последовал шумный успех сборника романтических повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832). В январе — феврале 1835 г. вышли сборники «Миргород» и «Арабески»;

2) 1835—1842 гг. — время работы над двумя важнейшими произведениями: комедией «Ревизор» и поэмой «Мертвые души». Начало этого периода — создание первой редакции «Ревизора» (декабрь 1835 г., поставлена в апреле 1836 г.), завершение — издание первого тома «Мертвых душ» (май 1842 г.) и подготовка «Сочинений» в 4-х томах (вышли из печати в январе 1843 г.). В эти годы писатель жил за границей (с июня 1836 г.), дважды посетив Россию для устройства литературных дел;

3) 1842—1852 гг. — последний период творчества. Главным его содержанием стала работа над вторым томом «Мертвых душ», проходившая под знаком напряженных религиозно-философских исканий. Важнейшие события этого периода — публикация в январе 1847 г. публицистической книги «Выбранные места из переписки с друзьями» и сожжение Гоголем в феврале 1852 г. личных бумаг, в числе которых была, по-видимому, и рукопись второго тома поэмы.

Первый период творчества Гоголя (1829—1835). Он начался с поисков своей темы, своей тропы в литературе. Долгими одинокими вечерами Гоголь усердно трудился над повестями из малороссийской жизни. Петербургские впечатления, чиновничья жизнь — все это было оставлено про запас. Воображение переносило его в Малороссию, откуда еще так недавно он стремился уехать, чтобы не «погибнуть в ничтожестве». Писательское честолюбие Гоголя подогревали знакомства с известными поэтами: В.А. Жуковским, А.А. Дельвигом, другом Пушкина П.А. Плетневым. В мае 1831 г. состоялось и долгожданное знакомство с Пушкиным.

Реваншем за испытанную горечь неудачного дебюта стала публикация в сентябре 1831 г. первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Пушкин объявил публике о новом, «необыкновенном для нашей литературы» явлении, угадав природу гоголевского таланта. Он увидел в молодом писателе-романтике два, казалось бы, далеких друг от друга качества: первое — «настоящая веселость, искренняя, без жеманства, без чопорности», второе — «чувствительность», поэзия чувств.

После выхода первой части «Вечеров...» Гоголь, окрыленный успехом, испытал необыкновенный творческий подъем. В 1832 г. он издал вторую часть сборника, работал над бытовой повестью «Страшный кабан» и историческим романом «Гетьман» (отрывки из этих неоконченных произведений печатались в «Литературной газете» и альманахе «Северные цветы») и одновременно писал статьи на литературные и педагогические темы. Заметим, что Пушкин высоко це-

нил эту сторону гения Гоголя, считая его самым многообещающим литературным критиком 30-х гг. Однако именно «Вечера...» остались единственным памятником начальной поры гоголевского творчества. В этой книге, по словам самого писателя, запечатлены «первые сладкие минуты молодого вдохновения».

В сборник вошли восемь повестей, различающихся по проблематике, жанровым и стилевым особенностям. Гоголь использовал широко распространенный в литературе 30-х гг. принцип *циклизации* произведений. Повести объединены единством места действия (Диканька и ее окрестности), фигурами рассказчиков (все они — известные в Диканьке люди, хорошо знающие друг друга) и «издателя» (пасичник Рудый Панько). Гоголь скрылся под литературной «маской» издателя-простолюдина, смущающегося своим вступлением в «большой свет» литературы.

Материал повестей поистине неисчерпаем: это устные рассказы, легенды, байки и на современные, и на исторические темы. «Лишь бы слушали да читали, — говорит пасичник в предисловии к первой части, — а у меня, пожалуй, — лень только проклятая рыться, — наберется и на десять таких книжек». Гоголь свободно сопоставляет события, «путает» века. Цель писателя-романтика — познать дух народа, истоки национального характера. Время действия в повестях «Сорочинская ярмарка» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» — современность, в большинстве произведений («Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством» и «Заколдованное место») — XVIII в., наконец, в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» — XVII в. В этом калейдоскопе эпох Гоголь находит *главную романтическую антитезу своей книги — прошлое и настоящее.*

Прошлое в «Вечерах...» предстает в ореоле сказочного и чудесного. В нем писатель увидел стихийную игру добрых и злых сил, нравственно здоровых людей, не затронутых духом наживы, практицизмом и душевной ленью. Гоголь изображает малороссийскую народно-праздничную и ярмарочную жизнь. Праздник с его атмосферой вольности и веселья, связанные с ним поверья и приключения выводят людей из рамок привычного существования, делая невозможное возможным. Заключаются ранее невозможные браки («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»), активизируется всякая нечисть: черти и ведьмы искушают людей, стремясь помешать им. Праздник в гоголевских повестях — это всевозможные превращения, переодевания, мистификации, побои и разоблачение тайн. Смех Гоголя в «Вечерах...» — *юмористический*. Его основа — сочный народный юмор, умеющий выразить в слове комические противоречия и несообразности, возникающие и в атмосфере праздника, и в обычной, повседневной жизни.

Своеобразие художественного мира повестей связано в первую очередь с широким использованием *фольклорных традиций*: именно в

народных сказаниях, полуязыческих легендах и преданиях Гоголь нашел темы и сюжеты для своих произведений. Он использовал поверье о папоротнике, расцветающем в ночь накануне праздника Ивана Купала, предания о таинственных кладах, о продаже души черту, о полетах и превращениях ведьм... Во многих повестях действуют мифологические персонажи: колдуны и ведьмы, оборотни и русалки и, конечно, черт, проделкам которого народное суеверие готово приписать всякое недоброе дело.

«Вечера...» — книга *фантастических происшествий*. Фантастическое для Гоголя — одна из важнейших сторон народного мирозерцания. Реальность и фантастика причудливо переплетаются в представлениях народа о прошлом и настоящем, о добре и зле. Склонность к легендарно-фантастическому мышлению писатель считал показателем духовного здоровья людей.

Фантастика в «Вечерах...» этнографически достоверна. Герои и рассказчики невероятных историй верят, что вся область непознанного населена нечистью, а сами «демонологические» персонажи показаны Гоголем в сниженном, бытовом, обличье. Они тоже «малороссияне», только живут на своей «территории», время от времени дурача обычных людей, вмешиваясь в их быт, празднуя и играя вместе с ними. Например, ведьмы в «Пропавшей грамоте» играют в дурачки, предлагая деду рассказчика сыграть с ними и вернуть, если повезет, свою шапку. Черт в повести «Ночь перед Рождеством» выглядит, как «настоящий губернский стряпчий в мундире». Он хватает месяц и обжигается, дует на руку, словно чиновник, случайно схвативший раскаленную сковороду. Объясняясь в любви «несравненной Солохе», черт «целовал ее руку с такими ужимками, как заседатель у поповны». Сама Солоха не только ведьма, но еще и поселянка, алчная и любящая поклонников.

Народная фантастика переплетается с реальностью, проясняя отношения между людьми, разделяя добро и зло. Как правило, герои в первом сборнике Гоголя побеждают зло. Торжество человека над злом — фольклорный мотив. Писатель наполнил его новым содержанием: он утверждал мощь и силу человеческого духа, способного обуздать темные, злые силы, которые хозяйничают в природе и вмешиваются в жизнь людей. Его герои — яркие, запоминающиеся личности, в них нет противоречий и мучительной рефлексии. Писателя не интересуют детали, частности их жизни, он стремится выразить главное — дух вольности, широту натуры, гордость, живущие в «вольных козаках». В его изображении это, по словам Пушкина, «племя поющее и пляшущее».

За исключением повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», все произведения в первом сборнике Гоголя — *романтические*. Романтический идеал автора проявился в мечте о добрых и справедливых отношениях между людьми, в идее народного единства. Гоголь создал на малороссийском материале свою *поэтическую утопию*: в ней выражены его представления о том, какой должна быть жизнь

народа, каким должен быть человек. Красочный легендарно-фантастический мир «Вечеров...» резко отличается от скучной, мелочной жизни российских обывателей, показанной в «Ревизоре» и особенно в «Мертвых душах». Но праздничную атмосферу сборника нарушает вторжение унылых «существователей» — Шпоньки и его тетушки Василисы Кашпоровны. Иногда в тексте повестей звучат и грустные, элегические ноты: это сквозь голоса рассказчиков прорывается голос самого автора. Он смотрит на искрящуюся жизнь народа глазами петербуржца, спасаясь от холодного дыхания призрачной столицы, но предчувствует крушение своей утопии и потому грустит о радости, «прекрасной и непостоянной гостье».

«Вечера...» сделали Гоголя знаменитым, но, как ни странно, первый успех принес не только радость, но и сомнения. Годом кризиса стал 1833-й. Гоголь жалуется на неопределенность своего положения в жизни и литературе, сетует на судьбу, не верит, что способен стать настоящим писателем. Свое состояние он оценивал как «разрушительную революцию», сопровождавшуюся брошенными замыслами, сожжением едва начатых рукописей. Пытаясь отойти от малороссийской темы, он задумал, в частности, комедию на петербургском материале «Владимир третьей степени», но замысел не был реализован. Причина острого недовольства Гоголем самим собой — характер смеха, природа и смысл комического в малороссийских повестях. Он пришел к выводу, что смеялся в них «для развлечения самого себя», чтобы скрасить серую «прозу» петербургской жизни. *Настоящий же писатель, по убеждению Гоголя, должен делать «добро»: «смеяться даром», без ясной нравственной цели — предосудительно.*

Он напряженно искал выход из творческого тупика. Первым симптомом важных изменений, происходивших в писателе, стала повесть на малороссийском материале, но совершенно не похожая на прежние — «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». 1834 г. был плодотворным: написаны «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и «Вий» (все вошли в сборник «Миргород», 1835).

«Миргород» — важная веха в творческом развитии Гоголя. Расширились рамки художественной «географии»: легендарная Диканька уступила место «прозаичному» уездному городу, главной достопримечательностью которого является огромная лужа, а «фантастическим» персонажем — бурая свинья Ивана Ивановича, нагло укравшая прошение Ивана Никифоровича из местного суда. В самом названии города заключен иронический смысл: Миргород — это и обычный захолустный город, и особый, замкнутый «мир». Это «зазеркалье», в котором все наоборот: нормальные отношения между людьми подменены странной дружбой и нелепой враждой, вещи вытесняют человека, а свиньи и гусаки становятся едва ли не главными действующими «лицами»... В иносказательном смысле «Миргород» — это мир искусства,

преодолевающий уездную «топографию» и «местное» время: в книге показана не только жизнь «небокоптителей», но и романтическая героика прошлого, и страшный мир природного зла, воплощенный в «Вие».

В сравнении с «Вечерами...» композиция второго сборника прозы Гоголя более прозрачна: он делится на две части, каждая из которых включает две повести, объединенные по контрасту. Антитеза бытовой повести «Старосветские помещики» — героическая эпопея «Тарас Бульба». Нравоописательной, пронизанной авторской иронией «Повести...» о двух Иванах противопоставлено «народное предание» — повесть «Вий», близкая по стилю к произведениям первого сборника. Гоголь отказался от литературной маски «издателя». Точка зрения автора выражена в композиции сборника, в сложном взаимодействии романтических и реалистических принципов изображения героев, в использовании различных речевых «масок».

Все повести пронизаны мыслями автора о полярных возможностях человеческого духа. Гоголь убежден в том, что человек может жить по высоким законам долга, объединяющего людей в «товарищество», но может вести бессмысленное, пустопорожнее существование. Оно уводит его в тесный мирок усадьбы или городского дома, к мелочным заботам и рабской зависимости от вещей. *В жизни людей писатель обнаружил противоположные начала: духовное и телесное, общественное и природное.*

Торжество духовности Гоголь показал в героях повести «Тарас Бульба», прежде всего в самом Тарасе. Победу телесного, вещественного — в обитателях «старосветского» поместья и Миргорода. Природное зло, перед которым бессильны молитвы и заклинания, торжествует в «Вие». Зло социальное, возникающее среди людей в результате их собственных усилий, — в нравоописательных повестях. Но Гоголь убежден, что социальное зло преодолимо, поэтому в «подтексте» его произведений угадывается мысль о новых намерениях автора: показать людям нелепость и случайность этого зла, научить людей, как его можно преодолеть.

Герой повести «Вий» Хома Брут заглянул в глаза Вию, природному злу, и умер от страха перед ним. Мир, противостоящий человеку, страшен и враждебен — тем острее встает перед людьми задача объединиться перед лицом мирового зла. Самоизоляция, отчуждение ведут человека к гибели, ведь только *мертвая вещь* может существовать независимо от других вещей — такова главная мысль Гоголя, который приближался к своим великим произведениям: «Ревизору» и «Мертвым душам». ✕

Второй период творчества Гоголя (1835–1842). Он открывается своеобразным «прологом» — «петербургскими повестями» «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет», вошедшими в сборник «Арабески» (1835; его название автор пояснял так: «сумбур, смесь, каша» — кроме повестей в книгу включены статьи различной темати-

ки). Эти произведения связали два периода творческого развития писателя: в 1836 г. была напечатана повесть «Нос», а завершила цикл повесть «Шинель» (1839—1841, опубликована в 1842 г.).

Гоголю покорила наконец петербургская тема. Повести, различные по сюжетам, тематике, героям, объединены местом действия — Петербургом. Но для писателя это не просто географическое пространство. Он создал яркий образ-символ города, *одновременно реального и призрачного, фантастического*. В судьбах героев, в заурядных и невероятных происшествиях их жизни, в молве, слухах и легендах, которыми насыщен сам воздух города, Гоголь находит зеркальное отражение петербургской «фантаσμαгии». В Петербурге реальность и фантастика легко меняются местами. Повседневная жизнь и судьбы обитателей города — на грани правдоподобного и чудесного. Невероятное вдруг становится настолько реальным, что человек не выдерживает и сходит с ума.

Гоголь дал свою трактовку петербургской темы. Его Петербург, в отличие от пушкинского Петербурга («Медный всадник»), живет вне истории, вне России. *Петербург Гоголя — город невероятных происшествий, призрачно-абсурдной жизни, фантастических событий и идеалов*. В нем возможны любые метаморфозы. Живое превращается в вещь, марионетку (таковы обитатели аристократического Невского проспекта). Вещь, предмет или часть тела становится «лицом», важной персонаж в чине статского советника (нос, пропавший у коллежского асессора Ковалева, называющего себя «майором»). Город обезличивает людей, искажает добрые их качества, выпячивает дурные, до неузнаваемости меняет их облик.

Как и Пушкин, порабощение человека Петербургом Гоголь объясняет с социальных позиций: в призрачной жизни города он обнаруживает особый механизм, который приводится в движение *«электричеством чина»*. Чин, то есть место человека, определенное Табелью о рангах, заменяет человеческую индивидуальность. Нет людей — есть должности. Без чина, без должности петербуржец не человек, а ни то ни се, «черт знает что».

Универсальный художественный прием, который использует писатель, изображая Петербург, — *синекдоха*. Замещение целого его частью — уродливый закон, по которому живут и город, и его обитатели. Человек, теряя свою индивидуальность, сливается с безликим множеством таких же, как он, людей. Достаточно сказать о мундире, фраке, шинели, усах, бакенбардах, чтобы дать исчерпывающее представление о пестрой петербургской толпе. Невский проспект — парадная часть города — представляет весь Петербург. Город существует как бы сам по себе, это государство в государстве — и здесь часть теснит целое.

Гоголь отнюдь не бесстрастный летописец города: он смеется и негодует, иронизирует и печалится. Смысл гоголевского изображения Петербурга — указать человеку из безликой толпы на необходимость

нравственного прозрения и духовного возрождения. Он верит, что в существе, рожденном в искусственной атмосфере города, человеческое все же победит чиновничье.

В «Невском проспекте» писатель дал как бы заставку ко всему циклу «петербургских повестей». Это и «физиологический очерк» (подробное исследование главной «артерии» города и городской «выставки»), и романтическая новелла о судьбах художника Пискарева и поручика Пирогова. Их свел Невский проспект, «лицо», «физиономия» Петербурга, меняющаяся в зависимости от времени суток. Он становится то деловым, то «педагогическим», то «главной выставкой лучших произведений человека». Невский проспект — модель чиновного города, «движущаяся столица». Гоголь создает образы кукол-марионеток, носителей бакенбард и усов разных мастей и оттенков. Их механическое собрание шествует по Невскому проспекту. Судьбы двух героев — детали петербургской жизни, позволившие сорвать с города блестящую маску и показать его суть: Петербург убивает художника и благосклонен к чиновнику, в нем возможны и трагедия, и заурядный фарс. Невский проспект «лжив во всякое время», как и сам город.

В каждой повести Петербург открывается с новой, неожиданной стороны. В «Портрете» — это город-обольститель, погубивший художника Чарткова деньгами и легкой, призрачной славой. В «Записках сумасшедшего» столица увиденна глазами сошедшего с ума титулярного советника Поприщина. В повести «Нос» показана невероятная, но вместе с тем очень «реальная» петербургская «одиссея» носа майора Ковалева. «Шинель» — «житие» типичного петербуржца — мелкого чиновника Акакия Акакиевича Башмачкина. Гоголь подчеркивает алогизм обычного, будничного и примелькавшегося. Исключительное — только видимость, «обман», подтверждающий правило. Безумие Чарткова в «Портрете» — часть всеобщего безумия, возникающего в результате стремления людей к наживе. Сумасшествие Поприщина, вообразившего себя испанским королем Фердинандом VIII, — гипербола, в которой подчеркнута маниакальная страсть любого чиновника к чинам и наградам. В утрате носа майором Ковалевым Гоголь показал частный случай утраты чиновничьей массой своего «лица».

Гоголевская ирония достигает убийственной силы: только исключительное, фантастическое способно вывести человека из нравственного оцепенения. В самом деле, лишь безумный Поприщин вспоминает о «благе человечества». Не исчез бы нос с лица майора Ковалева, так бы и ходил он по Невскому проспекту в толпе таких же, как он: с носами, в мундирах или во фраках. Исчезновение носа делает его индивидуальностью, ведь с «плоским местом» на лице нельзя показаться на люди. Не уми Башмачкин после распекаания у «значительного лица», едва ли этому «значительному лицу» в призраке, срывающем с прохожих шинели, почудился этот мелкий чиновник. *Петербург в изображении Гоголя — это мир привычного абсурда, будничной фантастики.*

Безумие — одно из проявлений петербургского абсурда. В каждой повести есть герои-безумцы: это не только сумасшедшие художники Пискарев («Невский проспект») и Чартков («Портрет»), но и чиновники Поприщин («Записки сумасшедшего») и Ковалев, который едва не сошел с ума, увидев собственный нос, разгуливающий по Петербургу. Даже «маленького человека» Башмачкина, потерявшего надежду отыскать шинель — «светлую гостью» его унылой жизни, охватывает безумие. Образы безумцев в повестях Гоголя не только показатель алогизма общественной жизни. Патология человеческого духа позволяет увидеть подлинную суть происходящего. Петербуржец — «нуль» среди множества подобных ему «нулей». Выделить его способно только безумие. Безумие героев — это их «звездный час», ведь, только потеряв рассудок, они становятся личностями, утрачивают автоматизм, свойственный человеку из чиновничьей массы. Безумие — одна из форм бунта людей против всевластия социальной среды.

В повестях «Нос» и «Шинель» изображены два полюса петербургской жизни: абсурдная фантазмагория и будничная реальность. Эти полюса, однако, не столь далеки друг от друга, как может показаться на первый взгляд. В основе сюжета «Носа» лежит самая фантастическая из всех городских «историй». Гоголевская фантастика в этом произведении принципиально отличается от народно-поэтической фантастики в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки». Здесь нет источника фантастического: *нос* — часть петербургской мифологии, возникшей без вмешательства потусторонних сил. Эта мифология особая — «бюрократическая», порожденная всесильным невидимкой — «электричеством чина».

Нос ведет себя так, как и подобает «значительному лицу», имеющему чин статского советника: молится в Казанском соборе, прогуливается по Невскому проспекту, заезжает в департамент, делает визиты, собирается по чужому паспорту уехать в Ригу. Откуда он взялся, никого, в том числе и автора, не интересует. Можно даже предположить, что он «с луны упал», ведь, по мнению Поприщина, безумца из «Записок сумасшедшего», «луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге», а населена *носами*. Любое, даже самое бредовое, предположение не исключается. Главное в другом — в «двуликости» *носа*. По одним признакам, это точно реальный нос майора Ковалева (его призна — прыщик на левой стороне), то есть часть, отделившаяся от тела. Но второй «лик» *носа* — социальный.

Образ *носа* — итог художественного обобщения, раскрывающего социальный феномен Петербурга. Смысл повести не в том, что *нос* стал человеком, а в том, что он стал чиновником пятого класса. *Нос* для окружающих — вовсе не нос, а «штатский генерал». Чин видят — человека нет, поэтому подмена совершенно незаметна. Люди, для которых суть человека исчерпывается его чином и должностью, не узнают ряженого. *Фантастика в «Носе» — тайна, которой нет нигде и*

которая везде, это страшная иррациональность самой петербургской жизни, в которой любое бредовое видение неотличимо от реальности.

В основе сюжета «Шинели» — ничтожнейшее петербургское происшествие, героем которого стал «маленький человек», «вечный титулярный советник» Башмачкин. Покупка новой шинели оборачивается для него потрясением, соизмеримым с пропажей носа с лица майора Ковалева. Гоголь не ограничился сентиментальным жизнеописанием чиновника, пытавшегося добиться справедливости и умершего от «должностного распеканья» «значительным лицом». В финале повести Башмачкин становится частью петербургской мифологии, фантастическим мстителем, «благородным разбойником».

Мифологический «двойник» Башмачкина является своего рода антитезой носу. Нос-чиновник — реалия Петербурга, которая никого не смущает и не повергает в ужас. «Мертвец в виде чиновника», «сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели», наводит ужас на живых носов, «значительных лиц». Он добирается, в конце концов, до своего обидчика, «одного значительного лица», и только после этого навсегда покидает обидевший его при жизни и равнодушный к его смерти чиновный Петербург.

В 1835 г. возникли замыслы комедии Гоголя «Ревизор» и поэмы «Мертвые души», определившие всю последующую судьбу Гоголя-художника.

Место «Ревизора» в своем творчестве и уровень художественного обобщения, к которому он стремился, работая над комедией, Гоголь раскрыл в «Авторской исповеди» (1847). «Мысль» комедии, подчеркнул он, принадлежит Пушкину. Последовав пушкинскому совету, писатель «решился собрать в одну кучу все дурное в России <...> и за одним разом посмеяться над всем». Гоголь определил новое качество смеха: в «Ревизоре» — это «высокий» смех, обусловленный высотой духовно-практической задачи, стоявшей перед автором. Комедия стала пробой сил перед работой над грандиозной эпопеей о современной России. После создания «Ревизора» писатель почувствовал «потребность сочинения полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться». Таким образом, *работа над «Ревизором» — поворотный момент в творческом развитии Гоголя.*

Первая редакция комедии была создана за несколько месяцев, к декабрю 1835 г. Ее премьера, на которой присутствовал Николай I, состоялась 19 апреля 1836 г. на сцене Александринского театра в Петербурге (первое издание вышло также в 1836 г.). Спектакль произвел на Гоголя удручающее впечатление: он был недоволен игрой актеров, равнодушием публики, а больше всего тем, что его замысел остался непонятым. «Мне хотелось убежать от всего», — вспоминал писатель.

Однако не изъяны сценической интерпретации «Ревизора» были главной причиной острого недовольства автора. Гоголя вдохновляла несбыточная надежда: он ожидал увидеть не только сценическое действие, но и *реальное действие*, произведенное его искусством, — нрав-

ственное потрясение зрителей-чиновников, узнавших себя в «зеркале» произведения. Разочарование, испытанное писателем, побудило его «объясниться» с публикой, прокомментировать смысл пьесы, особенно ее финала, и критически взглянуть на собственное произведение. Были задуманы два «комментария»: «Отрывок из письма, писанного автором после первого представления «Ревизора» к одному литератору» и пьеса «Театральный разъезд после представления новой комедии». Эти «объяснения» с публикой Гоголь завершил в 1841 — 1842 гг. Неудовлетворенность пьесой привела к тщательной ее переработке: второе, исправленное издание было опубликовано в 1841 г., а окончательная редакция «Ревизора», в которой, в частности, появился знаменитый эпиграф «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», напечатана в 1842 г. в 4-м томе «Сочинений».

6 июня 1836 г. после всех бурных переживаний, вызванных премьерой «Ревизора», Гоголь уехал за границу с намерением «глубоко обдумать свои обязанности авторские, свои будущие творения». Главным трудом Гоголя во время пребывания за границей, преимущественно в Италии, которое растянулось на 12 лет (окончательно он вернулся в Россию только в 1848 г.), стали «Мертвые души». Замысел произведения возник осенью 1835 г., тогда же были сделаны первые наброски. Однако работу над «предлинным романом» (его сюжет, по словам Гоголя, принадлежал Пушкину, как и «мысль» «Ревизора») теснили другие замыслы. Первоначально он хотел написать сатирический авантюрный роман, показав в нем «хотя с одного боку всю Русь» (письмо А.С. Пушкину от 7 октября 1835 г.).

Только уехав из России, писатель смог всерьез приняться за работу над «Мертвыми душами». Новый этап в реализации замысла начался летом 1836 г. Гоголь обдумал «план» произведения, переделав все, написанное в Петербурге. «Мертвые души» мыслились теперь как *трех-томное сочинение*. Усилив сатирическое начало, он стремился уравновесить его новой, некомической стихией — лиризмом и высокой патетикой авторских отступлений. В письмах к друзьям, определяя масштаб своего произведения, Гоголь уверял, что «вся Русь явится в нем». Таким образом, прежний тезис — об изображении России «хотя с одного боку» — был отменен. Постепенно менялось и понимание жанра «Мертвых душ»: писатель все дальше отходил от традиций различных жанровых разновидностей романа — авантюрно-плутовского, нраво-описательного, романа путешествий. С конца 1836 г. Гоголь называл свое произведение *поэмой*, отказавшись от ранее использовавшегося обозначения жанра — *роман*.

Изменилось понимание Гоголем смысла и значения своего труда. Он пришел к мысли, что его пером руководит высшая предопределенность, которая обусловлена значением «Мертвых душ» для России. Возникло твердое убеждение, что его работа — *подвиг на писательском поприще*, который он совершает вопреки непониманию и недо-

брожелательству современников: оценить его смогут только потомки. После смерти Пушкина потрясенный Гоголь воспринимал «Мертвые души» как «*священное завещание*» учителя и друга — он все больше укреплялся в мысли о своем избранничестве. Однако работа над поэмой продвигалась медленно. Гоголь решил устроить ряд чтений неоконченного произведения за границей, а в конце 1839 — начале 1840 г. и в России, куда приезжал на несколько месяцев.

В 1840 г., сразу же после отъезда из России, Гоголь тяжело заболел. После выздоровления, которое писатель расценил как «чудесное исцеление», он стал рассматривать «Мертвые души» как «*святой труд*». По мнению Гоголя, Бог наслал на него болезнь, провел через мучительные испытания и вывел к свету для того, чтобы он осуществил его высшие предначертания. Вдохновленный идеей морального подвига и мессианства, в течение 1840 и 1841 гг. Гоголь завершил работу над первым томом и привез рукопись в Россию. Одновременно обдумывались второй и третий тома. Пройдя через цензуру, первый том был издан в мае 1842 г. под названием «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

Последний период творчества Гоголя (1842–1852). Он начался с острой полемики вокруг первого тома «Мертвых душ», достигшей апогея уже летом 1842 г. Суждения о поэме высказывались не только в печати (самым ярким эпизодом стал спор В.Г. Белинского с К.С. Аксаковым о жанре, а фактически о смысле и значении «Мертвых душ»), но и в частной переписке, дневниках, в великосветских салонах и студенческих кружках. Гоголь внимательно следил за этим «страшным шумом», поднятым его произведением. Вновь уехав за границу после издания первого тома, он писал второй том, который, по его мнению, должен был разъяснить публике общий замысел его труда и снять все возражения. Гоголь сравнивал первый том с преддверием будущей «великой поэмы», которая еще только строится и должна будет разрешить загадку его души.

Работа над вторым томом, длившаяся десять лет, шла трудно, с перерывами и длительными остановками. Первая редакция была завершена в 1845 г., но не удовлетворила Гоголя: рукопись была сожжена. После этого была подготовлена книга «Выбранные места из переписки с друзьями» (вышла из печати в канун 1847 г.). С 1846 по 1851 г. создавалась вторая редакция второго тома, которую Гоголь намеревался опубликовать.

Однако книга так и не была издана: ее рукопись либо не была полностью завершена, либо сожжена в феврале 1852 г. вместе с другими личными бумагами за несколько дней до смерти писателя, наступившей 21 февраля (4 марта) 1852 г.

«Выбранные места из переписки с друзьями» — яркий религиозный, нравственный, социальный и эстетический манифест Гоголя. Эта книга, как и другие религиозно-нравственные сочинения 40-х гг., под-

вела итоги его духовного развития, раскрыла драматизм его человеческой и писательской судьбы. Слово Гоголя стало мессианским, пророческим: он создал предельно искренние и беспощадные к самому себе *исповеди* и одновременно страстные *проповеди*. Писателя воодушевляла идея *духовного самопознания*, которое должно было помочь ему узнать «природу человека вообще и душу человека вообще». Закономерен приход Гоголя к Христу: в нем он увидел «ключ к душе человека», «высоту познания душевного» («Авторская исповедь»).

Однако последние годы жизни писателя были не только ступенями восхождения по лестнице высокой духовности, открывшейся ему в гражданском и религиозном подвиге. Это время *трагического поединка* с самим собой: написав практически все свои художественные произведения к 1842 г., Гоголь страстно желал, но так и не смог переплавить открывшиеся ему духовные истины в ценности художественные.

Художественный мир Гоголя сложился к началу 40-х гг. После публикации первого тома «Мертвых душ» и «Шинели» в 1842 г. шел по существу процесс превращения Гоголя-художника в Гоголя-проповедника, устремленного к тому, чтобы стать духовным наставником русского общества. К этому можно относиться по-разному, но сам факт поворота и движения Гоголя к новым целям, далеко выходящим за пределы художественного творчества, несомненен.

Гоголь всегда, за исключением, может быть, ранних произведений, был далек от «чистого» искусства. Он еще в юности мечтал о гражданском поприще и, едва вступив в литературу, осознал свое писательство как род гражданского служения. Писатель, по его мнению, *должен быть не только художником, но и учителем, моралистом, проповедником*. Заметим, что эта особенность Гоголя выделяет его среди писателей-современников: ни Пушкин, ни Лермонтов не считали «учительскую» функцию главной задачей искусства. Пушкин вообще отвергал любые попытки «черни» принудить писателя к какому бы то ни было «служению». Лермонтов, необычайно чуткий «диагност» духовных пороков современников, не считал задачей писателя «лечение» общества. Напротив, все зрелое творчество Гоголя (с середины 30-х гг.) воодушевлено идеей проповедничества.

Однако его проповедь носила особый характер: Гоголь-сатирик выразил в своих произведениях представление о том, каким *не должен быть человек и в чем заключаются его пороки*. Мир важнейших произведений Гоголя — «Ревизора» и «Мертвых душ» (исключая второй, незавершенный, том) — мир «антигероев», людей, утративших те качества, без которых человек превращается в бесполезного «небокопителя» или даже в «прореху на человечестве».

В произведениях, написанных после первого сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гоголь исходил из представления о нравственной норме, образце, что вполне естественно для писателя-моралиста. В последние годы жизни Гоголь сформулировал идеалы, вдохновляв-

шие его уже в начале писательского пути. Замечательный императив, обращенный и к «человеку вообще», и к «русскому человеку», и одновременно писательское «кредо» самого Гоголя находим, например, в набросках неотправленного письма к В.Г. Белинскому: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства».

Гоголь-художник не бесстрастный «протоколист». Он любит своих героев даже «черненькими», то есть со всеми их недостатками, пороками, несуразностью, негодует на них, печалится вместе с ними, оставляя им надежду на «выздоровление». Его произведения носят ярко выраженный личностный характер. Личность писателя, его суждения, открытые или завуалированные формы выражения идеалов проявляются не только в прямых обращениях к читателю («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «петербургские повести», «Мертвые души»), но и в том, какими видит Гоголь своих героев, мир вещей, которые их окружают, их повседневные дела, бытовые неурядицы и «пошлые» разговоры. «Предметность», любовь к вещам, нагромождение деталей — весь «телесный», материальный мир его произведений окутан атмосферой тайного учительства.

Словно мудрый наставник, Гоголь не говорил читателям, что такое «хорошо», а указывал на то, что «плохо» — в России, в русском обществе, в русском человеке. Твердость его собственных убеждений должна была привести к тому, чтобы отрицательный пример оставался в сознании читателя, тревожил его, учил не поучая. Гоголь хотел, чтобы изображенный им человек «оставался, как гвоздь в голове, и образ его так казался жив, что от него трудно было отделаться», чтобы «*нечувствительно*» (курсив наш. — *Авт.*) добрые русские характеры и свойства людей стали привлекательными, а «нехорошие» — столь непривлекательными, что «читатель не возлюбит их даже и в себе самом, если отыщет». «Вот в чем я полагаю мое писательство», — подчеркивал писатель.

Заметим, что Гоголь относился к своим читателям не так, как Пушкин (вспомните образы читателя — «друга», «врага», «приятеля» Автора — в «Евгении Онегине») или Лермонтов (образ равнодушного или враждебного читателя-современника, которого «тешат блески и обманы», создан в стихотворении «Поэт»). Для Гоголя, писателя-моралиста, читатель его книг — это читатель-«ученик», обязанность которого — внимательно выслушать «урок», преподанный мудрым и требовательным наставником в занимательной форме.

Гоголь любит пошутить и посмеяться, зная, как и чем привлечь внимание своих «учеников». Но его главная цель в том, чтобы, покинув «класс», выйдя из гоголевской «комнаты смеха», то есть закрыв книгу, написанную им, *комическим писателем*, читатель горько призадумался: о несовершенствах страны, в которой живет, людей, которые мало отличаются от него самого, и, разумеется, о собственных пороках.

Обратите внимание: нравственный идеал писателя, по мнению Гоголя, должен проявляться «нечувствительно», не в том, что он *говорит*, а в том, как *изображает*. Именно изображая, схватывая и укрупняя в своих героях даже «бесконечно малые», «пошлые» (то есть повседневные, примелькавшиеся) черты их характеров, Гоголь учит, наставляет, проповедует. Его нравственная позиция выражена в художественном слове, которое имеет двойную функцию: в нем заключены и проповедь, и исповедь. Как не уставал подчеркивать Гоголь, обращаясь к человеку, а тем более наставляя его, начинать нужно с самого себя, с самопознания и духовного самосовершенствования.

Гоголя часто называют «русским Рабле», «русским Свифтом». Действительно, в первой половине XIX в. он был крупнейшим комическим писателем России. Гоголевский смех, как и смех его великих предшественников, — грозное, разрушительное оружие, не щадившее ни авторитеты, ни сословную спесь дворянства, ни бюрократическую машину самодержавия. Но смех Гоголя особый — это смех созидателя, моралиста-проповедника. Пожалуй, ни один из русских сатириков не смеялся над общественными пороками и недостатками людей, вдохновляемый такими ясными нравственными целями, как Гоголь. *За его смехом стоят представления о должном — о том, каким должны быть люди, отношения между ними, общество и государство.*

Со школьной скамьи многие абитуриенты твердо знают, что Гоголь «обличал», «разоблачал» «чиновников, крепостное право и крепостников», но часто не задумываются над тем, что же вдохновляло писателя, какая «чудная власть» заставляла его «озирать всю громадную несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» («Мертвые души», том первый, гл. 7). У современных читателей Гоголя нет четкого ответа на вопросы: какими же были *гражданские и нравственные идеалы* писателя, во имя чего он критиковал крепостное право и крепостников, в чем *смысл гоголевского смеха*?

Гоголь был убежденным консерватором, монархистом, никогда не ставившим вопрос об изменении социального строя, не мечтавшем о социальных потрясениях, об общественной свободе. Само слово «свобода» чуждо гоголевскому словарю. Русский монарх для писателя — «помазанник Божий», воплощение мощи государства и высший моральный авторитет. Он способен покарать любое социальное зло.

В произведениях Гоголя Россия предстает как страна чиновников-бюрократов. Образ российской бюрократии, созданный писателем, — это образ неповоротливой, абсурдной, отчужденной от народа власти. Смысл его критики бюрократии не в том, чтобы «уничтожить» ее смехом, — писатель критикует «плохих» чиновников, не выполняющих обязанности, возложенные на них царем, не понимающих своего долга перед Отечеством. У него не было сомнений в том, что любой чиновник, имеющий «полное познание его должности», не выступа-

ющий «из пределов и границ, указанных законом», необходим для управления огромной страной. Бюрократия, по Гоголю, — благо для России, если она понимает значение занимаемого ею «важного места», не поражена корыстью и злоупотреблениями.

Яркие образы помещиков — «небокоптителей», «лежащих камней» — созданы во многих произведениях Гоголя: от повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» до «Мертвых душ». Смысл сатирического изображения помещиков-крепостников в том, чтобы указать дворянам, владеющим землей и людьми, на «высоту их звания», на их нравственный долг. Гоголь называл дворянство «сосудом», заключающим «нравственное благородство, долженствующее разноситься по лицу всей русской земли затем, чтобы подать понятие всем прочим сословиям, почему сословие высшее называется цветом народа». Русское дворянство, по убеждению Гоголя, «в своем истинно русском ядре прекрасно, несмотря на временно выросшую чужеземную шелуху», это «цвет нашего же народа».

Настоящий помещик в понимании Гоголя — хороший хозяин и пастырь крестьян. Для того чтобы соответствовать своему предназначению, определенному Богом, он должен духовно влиять на своих крепостных. «Объяви им всю правду, — советовал Гоголь «русскому помещику» в «Выбранных местах из переписки с друзьями», — что душа человека дороже всего на свете и что прежде всего ты будешь глядеть за тем, чтобы не погубил из них кто-нибудь своей души и не предал ее на вечную муку». Крестьянство, таким образом, рассматривалось писателем как объект трогательной заботы строгого, высоконравственного помещика. Герои Гоголя — увы! — далеки от этого светлого идеала.

Для кого же писал Гоголь, который «всегда стоял за просвещение народное», к кому обращался с проповедью? Не к крестьянству, «землепашцам», а к *русскому дворянству*, уклонившемуся от своего прямого предназначения, сошедшему с правильного пути — служения народу, царю и России. В «Авторской исповеди» писатель подчеркнул, что «прежде, чем просвещение самого народа, полезней просвещение тех, которые имеют ближайшее столкновение с народом, от которого часто терпит народ».

Литература в моменты общественного неустройства и беспорядков должна, по мысли Гоголя, воодушевлять своим примером всю нацию. *Подать пример, быть полезным* — главные обязанности истинного писателя. Таков важнейший пункт идейно-эстетической программы Гоголя, ведущая идея зрелого периода творчества.

Необычность Гоголя-художника в том, что ни в одном завершенном и опубликованном художественном произведении он не высказывает своих идеалов прямо, не наставляет своих читателей открыто. Смех — вот та призма, через которую преломляются его взгляды. Однако еще Белинский отверг саму возможность прямолинейного ис-

толкования гоголевского смеха. «Гоголь изображает не пошлецов, а человека вообще... — подчеркнул критик. — Он столько же трагик, сколько и комик <...>, отдельно тем или другим он редко бывает, <...> но чаще всего слитно тем и другим». По его мнению, «комизм — слово узкое для выражения гоголевского таланта. У него и комизм-то выше того, что мы привыкли называть комизмом». Назвав героев Гоголя «чудищами», Белинский проницательно заметил, что они «не людоеды», «собственно в них нет ни пороков, ни добродетелей». Несмотря на причудливость и комические несообразности, усиленные смехом, это люди вполне обыкновенные, не только «отрицательные герои» своей эпохи, но и люди «вообще», воссозданные с необыкновенной «крупностью».

Герои сатирических произведений Гоголя — люди «несостоявшиеся», достойные одновременно и осмеяния, и сожаления. Создавая их подробнейшие социально-бытовые портреты, писатель указывал на то, что «сидит», по его мнению, в каждом человеке, независимо от его чина, звания, сословной принадлежности и конкретных обстоятельств жизни. Конкретно-исторические и «вечные», общечеловеческие черты в гоголевских героях образуют неповторимый сплав. Каждый из них является не только «человеческим документом» николаевской эпохи, но и образом-символом, имеющим общечеловеческое значение. Ведь, по замечанию Белинского, даже «самые лучшие из нас не чужды недостатков этих чудищ».

«РЕВИЗОР» (1836—1842)

►? Вспомните, в чем состоит своеобразие драмы как рода литературы. Почему основная нагрузка в драме ложится на конфликт? Прочитайте разговор двух любителей искусств из «Театрального разъезда после представления новой комедии». Какие принципиальные для себя особенности построения драматургического конфликта формулирует Гоголь устами второго любителя искусств?

Своеобразие драматургического конфликта. В «Театральном разъезде» Гоголь обращает внимание на то, что драматург должен найти ситуацию, которая затронула бы всех героев, включила бы в свою орбиту важнейшие жизненные заботы всех действующих — иначе персонажи просто не смогут за несколько часов сценического действия реализовать себя, обнаружить свой характер. Поэтому спокойное, «равнинное» течение жизни в драме невозможно — необходим конфликт, взрыв, острое столкновение интересов, взглядов, убеждений героев. Кроме того, «лишних» героев, не включенных в конфликт, быть не может. «Нет, — утверждает второй любитель искусств, — комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно

или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело».

Но какова тогда ситуация, которую должен найти драматург, чтобы включить в ее орбиту всех героев и показать их характеры? Иными словами, что может лечь в основу драматургического конфликта? Любовная интрига? «Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку, — утверждает второй любитель искусств, а вместе с ним и Гоголь. — Стоит взглянуть пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить во что бы ни стало другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Но, оставляя в основе конфликта «Ревизора» и чин, и выгодную женитьбу, и денежный капитал, Гоголь находит все же иной сюжет, имеющий значительно больше «электричества»: «А завязать может все, — резюмирует второй любитель искусств, — самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона...»

Именно это — «самый ужас, страх ожидания, гроза идущего вдали закона», овладевающие чиновниками, — и формирует драматургическую ситуацию «Ревизора». Пьеса завязывается первой же фразой Городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». С этого момента страх начинает сковывать героев и нарастает от реплики к реплике, от действия к действию.

► ? Покажите это репликами героев, авторскими ремарками. Как от слов Городничего «Страху-то нет, а так, немножко» «количественная мера» страха все более возрастает? Какую роль играют авторские ремарки: «в страхе», «в испуге», «дрожь всем телом»? Как страх сказывается на восприятии чиновниками Хлестакова?

Все нарастающий страх, овладевающий чиновниками в «Ревизоре», формирует множество комических ситуаций. Гоголь обращается даже к приемам «грубой комикки» (Городничий, отдавая приказания, путает слова; отправляясь к мнимому ревизору, вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр). Комизм первой встречи Городничего с Хлестаковым определен ситуацией взаимного испуга, что заставляет обоих нести уже полную околесицу: «Не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека», — молит Сквозник-Дмухановский, искренне позабыв о том, что маленьких-то детей у него нет. Не зная, в чем оправдываться, он искренне, прямо-таки как испуганный ребенок, признается в собственной нечистоплотности: «По неопытности, ей-богу по неопытности. Недостаточность состояния... Сами извольте посудить: казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар».

Страх сразу же объединяет героев. Завязав действие комедии одной лишь фразой, Гоголь прибегает к приему композиционной инверсии: экспозиция и завязка поменялись местами. Приготовления чиновников к приезду ревизора, их разговоры о том, что и кому необходимо сделать, становятся экспозицией, из которой мы узнаем о состоянии дел в городе.

► ? Назовите, какие меры советует Городничий принять попечителю богоугодных заведений Артемию Филипповичу Землянике? Судье Аммосу Федоровичу Ляпкину-Тяпкину? Смотрителю училищ Луке Лукичу Хлопову? Почтмейстеру Ивану Кузьмичу Шпекину? Каким предстает образ уездного города в экспозиции? По ходу развития действия? Какую роль в создании образа города играют внесценические персонажи? Что мы узнаем о городе из бесед Хлестакова с чиновниками? С купцами?

Но экспозиция выявляет не только недостатки в городе (подробно расскажите, какие). Она показывает самое важное противоречие, существующее в сознании чиновников: между грязными руками и абсолютно чистой совестью. Все они искренне уверены, что за всяким умным человеком «водятся грешки», ибо он не любит «пропускать того, что плывет в руки». Точно такого же «умного человека» они надеются встретить и в ревизоре. Поэтому все их устремления направлены не на спешное исправление «грешков», но на принятие лишь косметических мер, которые могли бы дать возможность ревизору закрыть глаза на истинное положение дел в городе — разумеется, за определенное вознаграждение.

Городничий искренне считает, что «нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят». С этим согласны все, и единственное возражение, которое он встречает, исходит от Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина: «Что же вы полагаете, Антон Антонович, грешками? Грешки грешкам — рознь. Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем иное дело». Возражение касается лишь формы, но не сути. Именно в этой открытости и искренности проявляется это противоречие — между пониманием своих «грешков» и абсолютно чистой совестью. «Он даже не охотник творить неправду, — пишет о нем Гоголь, — но велика страсть ко псовой охоте...»

Отправляясь к Хлестакову, Городничий напоминает чиновникам: «Да если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела. Я об этом и рапорт представлял. А то, пожалуй, кто-нибудь, позабывшись, сдурю скажет, что она и не начиналась».

Как Городничий не чувствует себя виноватым и действует не по злему умыслу, а потому что так заведено, так и другие герои «Ревизора». Почтмейстер Иван Кузьмич Шпекин вскрывает чужие письма исключительно из любопытства: «...смерть люблю узнать, что есть

нового на свете. Я вам скажу, что это преинтересное чтение. Иное письмо с наслаждением прочтешь — так описываются разные пассажи... а назидательность какая... лучше, чем в «Московских ведомостях!»

Судья пытается наставить его: «Смотрите, достанется вам когда-нибудь за это». Шпекин искренне недоумевает: «Ах, батюшки!» Он и не думал, что не прав. Гоголь так комментирует этот образ: «Почтмейстер — простодушный до наивности человек, глядящий на жизнь как на собрание интересных историй для препровождения времени, которые он начитывает в распечатываемых письмах. Ничего больше не остается делать актеру, как быть простодушну сколько возможно».

►? Проанализируйте образы чиновников, расскажите о художественных средствах их создания. Какую роль играют их саморазоблачения? Что вы можете сказать об алогизме их мышления? Приведите примеры алогичных суждений. В чем комизм слов Земляники о больных, которые «все как мухи выздоравливают. Больной не успеет войти в лазарет, как уже здоров»? Как характеризуют Городничего его слова об унтер-офицерской вдове, которая «сама себя высекла»? Почему это суждение можно воспринять как алогичное?

Гоголь, создавая портрет общества и показывая несовершенство человека, лишенного нравственного закона, находит новый тип драматургического конфликта. Естественно было бы ожидать, что драматург пойдет путем введения в конфликт героя-идеолога, скажем, истинного ревизора, служащего «делу, а не лицам», исповедующего истинные представления о назначении человека и способного разоблачить чиновников уездного города. Так, к примеру, построил конфликт «Горя от ума» А.С. Грибоедов, показав несостоятельность фамусовского общества, сталкивая его с героем-идеологом, Чацким, высказывающим истинное понимание долга и чести. Новаторство же Гоголя заключается в том, что он отказывается от жанра комедии с высоким героем, условно говоря, убирает из пьесы Чацкого.

Это определило принципиально новый характер драматургического конфликта. В комедии нет ни героя-идеолога, ни сознательного обманщика, водящего всех за нос. Чиновники сами обманывают себя, буквально навязывая Хлестакову роль значительного лица, заставляя его играть ее. Алогизм их мышления и все возрастающий страх, затмевающий разум, заставляют принять «сосульку, тряпку», «вертопраха» за ревизора. Герои, всячески обхаживая Хлестакова, устремляются в никуда, в погоню за пустотой, миражом.

Именно это обстоятельство заставляет Ю. Манна говорить о «миражной интриге», которой оборачивается ситуация заблуждения в «Ревизоре».

Завязывается миражная интрига при появлении Бобчинского и Добчинского с известием о ревизоре.

►? Назовите, на основании каких фактов Добчинский и Бобчинский сделали вывод о том, что Хлестаков — ревизор. Можно ли судить об их суждениях как о логически обоснованных?

Слова Добчинского («Он! и денег не платит и не едет. Кому же б быть, как не ему? И подорожная прописана в Саратов»), подкрепленные замечаниями Бобчинского («Он, он, ей-богу он... Такой наблюдательный: все обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу... так он и в тарелки к нам заглянул. Меня так и проняло страхом»), по совершенно непонятной причине убеждают чиновников в том, что за Иваном Александровичем Хлестаковым и скрывается «инкогнито проклятое».

При появлении Хлестакова мираж как бы материализуется. В сцене первого свидания с ним Городничего, комизм которой основан на ситуации взаимного испуга, у Городничего пропадают всяческие сомнения на сей счет. А почему? Ведь все говорит не в пользу Хлестакова, и даже Городничий замечает это: «А ведь какой невзрачный, низенький, кажется, ногтем бы придавил его». Но он не придает своим наблюдениям никакого значения, и лишь чтение письма к «душе Тряпичкину» откроет ему истину.

► Объясните, почему Городничего, который «тридцать лет живет на службе», которого «ни один купец, ни один подрядчик не мог провести», который «мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать», который «трех губернаторов обманул», сам обманулся на счет Хлестакова, в котором «вот просто ни на полминца не было похожего» на ревизора.

Миражная интрига заключается в превращении Хлестакова в значительное лицо, в государственного человека, то есть в наполнении полной пустоты вымышленным содержанием. Ее развитие обусловлено не только страхом и нелогичностью мышления чиновников, но некими качествами самого Хлестакова.

Хлестаков не просто глуп, а «идеально» глуп. Ведь ему далеко не сразу приходит в голову, почему его так принимают в этом городе. «Я люблю радушие, — говорит он, проспавшись после приема Городничего, — и мне, признаюсь, больше нравится, если мне угождают от чистого сердца, а не то чтобы из интереса». Если бы не Осип, который сразу же интересуется насчет другого выхода в доме Городничего, а затем настоятельно советует барину уезжать («Ей-богу, уже пора»), полагая, что угождают все же «из интереса», то он просто не смог бы понять, что оставаться дольше опасно. Он так и не смог понять, за кого его принимают: в письме Тряпичкину он уверяет, что его «по петербургской физиономии и по костюму» приняли за генерал-губернатора (а отнюдь не за ревизора). Такое простодушие и непреднамеренность позволяют ему никого не обманывать: он просто играет те роли, которые навязываются ему чиновниками.

► ? Назовите, какие роли играет Хлестаков. Только ли это роль ревизора? Почему, не осознав, что он в глазах чиновников представляется ревизором, он все же смог сыграть эту роль? Как сопоставима с ней роль литератора, написавшего в один вечер «Женитьбу Фигаро», «Роберта-Дья-

вола», «Юрия Милославского»? Роль главнокомандующего, руководителя департамента, которого «сам государственный совет боится»?

За несколько минут в сцене вранья Хлестакова (действие третье, явление VI) мираж вырастает до невероятных размеров. За несколько минут на глазах чиновников Хлестаков делает головокружительную карьеру.

►? Покажите этапы его восхождения от мелкого чиновника («Вы, может быть, думаете, что я только переписываю: нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге») до фельдмаршала. Эта сцена становится кульминацией миражной интриги.

Каковы средства создания образа Хлестакова? Как характеризует его монолог Осипа в начале второго действия, когда тот предполагает реакцию «старого барина», отца Хлестакова, на петербургские выходки молодого барина: «Он не посмотрел бы на то, что ты чиновник, а, поднявши рубашонку, таких бы засыпал тебе, что дня б четыре ты почесывался»? Находится ли подобная характеристика, вскрывающая истинное положение дел, в комическом противоречии с воображаемым положением Хлестакова, о котором он поведал чиновникам уездного города?

Как вранье характеризует скудость его воображения?

Его преувеличения носят чисто количественный характер: «в семьсот рублей арбуз», «тридцать пять тысяч одних курьеров». Получив воображаемую возможность выписать себе что-нибудь из Парижа, Хлестаков получает лишь... суп в кастрюльке, приехавший на пароходе прямо из Парижа. Подобные запросы явно характеризуют скудость натуры. Будучи «с Пушкиным на дружеской ноге», он не может придумать с ним тему для разговора («Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат, — отвечает бывало, — так как-то все...»). В силу непреднамеренности Хлестакова его трудно поймать на лжи — он, завираясь, с легкостью выходит из затруднительного положения: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...» Что ж я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже».

► Вспомните, как он выходит из затруднительного положения, когда Марья Антоновна вспоминает, что «Юрий Милославский» — господин Загоскина сочинение, а вовсе не Хлестакова.

В «Замечаниях для господ актеров» Гоголь пишет, что речь Хлестакова «отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно» — даже и для него самого. Именно поэтому он так легко поправляет свое вранье — просто не задумываясь о правдоподобии. Строя комедию на ситуации страха и самообмана чиновников, Гоголь тем не менее и не отказывается от *любвонной интриги*, вернее, пародирует ее.

►? Расскажите, какова идейно-композиционная роль любовной интриги. Оказывается ли она средством создания образа Хлестакова? Как его характеризует волокитство за Анной Андреевной и сватовство к Марье Антоновне? Не придает ли отъезд Хлестакова, мнимого жениха, некий трагический оттенок женским образам? Всеми семейству Городничего?

Но все же идейно-композиционная роль любовной интриги состоит в другом. С ней как бы материализуется, вплотную приближается к чиновникам еще один мираж — образ Петербурга, вожденный, манящий. Он становится благодаря мнимому сватовству почти реальностью: семья Сквозника-Дмухановского чуть ли не переезжает в Петербург, Анна Андреевна мечтает об особом «амбре» в своей комнате, Городничий примеряет через плечо орденскую ленту. Материализованный мираж Петербурга конкретизируется в наивных размышлениях героев.

► ? Назовите, каковы средства создания образа Петербурга. Что думают об этом городе чиновники? С какими просьбами обращаются они к Хлестакову?

Образ Петербурга вводится в комедию разными способами. О своем положении в городе рассказывает, завираясь, Хлестаков, образ столицы возникает в его письме к «душе Тряпичкину», о нем мечтают чиновники, своими воспоминаниями о городе делится Осип. Но странное дело, образы вымышленного Петербурга Хлестакова и реального, возникающего в его обмолвках и в письме, почти не отличаются. И в том и в другом случае это город, основанный на страхе, «страхоточивый» город, только в одном случае Хлестакова боится государственный совет, департамент, где при его появлении — «просто землетрясение, все дрожит и трясется, как лист», а в другом случае он сам страшится кондитера, который может оттащить его за воротник «по поводу съеденных пирожков на счет доходов аглицкого короля». Точно так же мыслит себе Петербург и Городничий.

► ? Покажите, что привлекает Сквозника-Дмухановского в петербургской жизни. А Анну Андреевну?

Единственный из героев, кто не испытывает страха при упоминании о Петербурге, это Осип: он стоит вне чиновничье-бюрократической иерархии, основанной на страхе, и ему нечего бояться.

► ? Покажите Петербург Осипа. Почему жизнь в столице видится ему «тонкой и политической»?

И когда оба миража, на материализации которых строится миражная интрига, обретают почти материальное воплощение (гроза с ревизором оборачивается невероятным выигрышем, сватовство состоялось и Городничий вот-вот получит новое, петербургское назначение), все здание начинает разваливаться: следуют две мнимые развязки (отъезд Хлестакова и чтение письма) и затем уже — истинная развязка, «немая сцена», совершенно в ином свете представляющая смысл комедии.

О том, какое значение придавал Гоголь «немой сцене», говорит и тот факт, что продолжительность ее он определяет в полторы минуты, а в «Отрывке из письма... к одному литератору» говорит даже о двух-трех минутах «окаменения» героев. По законам сцены, полторы, а уж тем более три минуты неподвижности — это целая вечность. Какова же идейно-композиционная роль «немой сцены»?

Одна из самых важных идей «Ревизора» — идея неизбежного духовного возмездия, гроза грядущего нравственного закона, суда которого не сможет избежать ни один человек. Внушение читателю и зрителю мысли об этом суде было одной из главных творческих задач писателя. Поэтому «немая сцена» обретает широкий символический смысл, почему и не поддается какой-либо однозначной трактовке. Именно поэтому столь разнообразны толкования «немой сцены». Ее трактуют как художественно воплощенный образ Страшного суда, перед которым человек не сможет оправдаться ссылками на то, что за всяким умным человеком «водятся грешки»; проводят аналогии между «немой сценой» и картиной Карла Брюллова «Последний день Помпеи», смысл которой сам Гоголь видел в том, что художник обращается на историческом материале к ситуации сильного «кризиса, чувствуемого целою массою». Схожий кризис переживают в минуту потрясения и персонажи «Ревизора», подобно героям картины Брюллова, когда «вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств», запечатлена художником в последний момент земного бытия. Уже позже, в 1846 г., в драматических отрывках «Развязка «Ревизора» Гоголь предложил совсем иное толкование «немой» сцены». «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! — говорит Первый комический актер. — Все до единого согласны, что такого города нет во всей России... Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?.. Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повеленью он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса подымется волос. Лучше ж сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее».

Так или иначе, но появление жандарма, извещающего о прибытии из Петербурга «по именному повелению» ревизора уже настоящего, «поражает как громом всех, — говорится в авторской ремарке. — Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении».

«Немая сцена» имеет и очень важную композиционную роль. В момент чтения письма уходит то, что связывало героев на протяжении всего сценического действия — страх, и единство людей распадается на наших глазах. Страшное потрясение, которое произвело на всех известие о прибытии истинного ревизора, вновь объединяет людей ужасом, но это уже не единство живых людей, а единство бездыханных окаменелостей. Их немота и застывшие позы показывают исчер-

панность героев в их бесплодной погоне за миражом. Именно поэтому нельзя сказать, что чиновники и нового ревизора примут так же, как Хлестакова: слишком глубока и окончательна их истощенность в миражной жизни. Это позволяет говорить об окончательном переходе комического в трагическое в «немой сцене».

Своеобразие комического в «Ревизоре». Гоголь верил в то, что силой смеха можно изменить к лучшему мир и человека в этом мире. «Многое возмутило бы человека, — пишет Гоголь в заключительном монологе автора в «Театральном разъезде...», — быв представлено в наготу своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу. <...> Несправедливы те, которые говорят, что смех не действует на тех, противу которых устремлен, и что плут первый посмеется над плутом, выведенным на сцену... насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете».

Именно поэтому смех в «Ревизоре» — по преимуществу сатирический, направленный на отрицание осмеиваемого порока, присущего социальной или частной жизни человека. Сатира, по мысли Гоголя, призвана исправлять человеческие пороки, и в этом ее высокое общественное значение.

Такое понимание роли смеха определяет его направленность не на конкретного человека, чиновника, не на конкретный уездный город, но на сам порок. Гоголь показывает, сколь страшна участь человека, пораженного им. Это предопределяет еще одну особенность смешного в пьесе: сочетание комического с трагическим. Трагизм заключен в несоответствии изначального высокого предназначения человека и его нереализованности, истощенности в погоне за жизненными миражами. Исполнены трагизма и заключительный монолог Городничего, и мнимое сватовство Хлестакова, но кульминацией трагического, когда комическое вовсе уходит на второй план, становится «немая сцена».

Художественному миру Гоголя присущ гротеск как один из приемов комического. Уточните свои представления о гротеске. Гротеск — преувеличение, резко нарушающее реальные черты, оказывающееся сродни фантастическому. При этом часто преувеличивается не явление в целом, но какая-то его грань, что еще более нарушает действительные пропорции, искажает предмет.

В «Ревизоре» многое построено на преувеличении: фантастически преувеличена, доведена до «идеальной» не только глупость Хлестакова, но общечеловеческое, в сущности, желание казаться хоть чуть выше, чем ты есть на самом деле. Комически преувеличена ситуация заблуждения. Но главное, в чем реализовался гоголевский гротеск, — это миражная интрига, высветившая в фантастическом отблеске абсурдность человеческой жизни в ее погоне за многочисленными миражами, когда лучшие человеческие силы растрачиваются в стремле-

нии настичь пустоту, столь гениально воплощенную Хлестаковым. Окаменение «немой сцены» подчеркивает, гротескно высвечивает иллюзорность, миражность целей, на достижение которых кладется порой вся жизнь.

Гоголь говорил, что смех оказывается единственным положительным героем «Ревизора». С верой во врачующую силу смеха он и создавал свою комедию.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» (1842)

Сюжетно-композиционные особенности. Сюжет и композиция «Мертвых душ» обусловлены предметом изображения — стремлением Гоголя постичь русскую жизнь, характер русского человека, судьбу России. Речь идет о принципиальном изменении предмета изображения по сравнению с литературой 20–30-х гг.: внимание художника переносится с изображения отдельной личности на портрет общества. Иными словами, романический аспект жанрового содержания (изображение частной жизни личности) сменяется нравоописательным (портрет общества в негероический момент его развития). Поэтому Гоголь ищет сюжет, который давал бы возможность как можно более широкого охвата действительности. Такую возможность открывал сюжет путешествия: «Пушкин находил, что сюжет «Мертвых душ» хорош для меня тем, — говорил Гоголь, — что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров». Поэтому мотив движения, дороги, пути оказывается лейтмотивом поэмы.

▶ ? Проанализируйте мотив дороги в поэме. Покажите его многогранность. Можно ли говорить, что образ дороги получает символический смысл? Покажите, что образ дороги воплощается в прямом, непреносном значении — это то ровная дорога, по которой мягко едет рессорная бричка Чичикова, то ухабистые проселки, а то и непролазная грязь, в которой вываливается Чичиков, добираясь к Коробочке. Она сулит путешественнику самые разные неожиданности: направляясь к Собакевичу, Чичиков оказывается у Коробочки, а перед кучером Селифаном «дороги расплозились во все стороны, как пойманные раки...».

Совершенно иной смысл получает этот мотив в знаменитом лирическом отступлении одиннадцатой главы: дорога с несущейся бричкой превращается в путь, по которому летит Русь, «и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства». В этом лейтмотиве — и неведомые пути русского национального развития: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа», предлагающие антитезу путям иных народов: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество...»

► ? Подумайте, можно ли говорить, что это те самые дороги, на которых заблудился Чичиков. Символично ли, что из захолустья Коробочки Чичикову указывает дорогу неграмотная девчонка Пелагея, не знающая, где право, где лево?

В образе дороги воплощен и житейский путь героя («но при всем том трудна была его дорога...»), и творческий путь автора: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями...»

► ? Какие еще символические значения приобретает образ дороги в поэме? Какие художественные детали связаны с образом дороги? Какую роль имеет такая предметная деталь, как бричка Чичикова? Почему автор уделяет ей такое внимание? Можно ли говорить, что эта предметная деталь является одним из средств создания образа Чичикова? Какова сюжетная роль брички? Покажите эпизоды и сюжетные повороты поэмы, которые мотивированы как раз бричкой. Мало того, что Чичиков путешествует в ней, то есть благодаря ей оказывается возможным сюжет путешествия; бричка мотивирует еще появление характеров Селифана и коней; благодаря ей удается спастись от Ноздрева; бричка сталкивается с каретой губернаторской дочери и таким образом вводится лирический мотив, а в конце поэмы Чичиков даже предстает как похититель губернаторской дочери. Бричка как бы наделяется собственной волей и иногда не слушается Чичикова и Селифана, едет своей дорогой и под конец вываливает седока в непролазную грязь — так герой не по своей воле попадает к Коробочке, которая встречает его ласковыми словами: «Эх, отец мой, да у тебя-то, как у борова, вся спина и бок в грязи! Где так изволил засалиться?» Кроме того, бричка как бы определяет кольцевую композицию первого тома: поэма открывается разговором двух мужиков о том, насколько прочно колесо брички, а завершается поломкой того самого колеса, из-за чего Чичикову приходится задержаться в городе.

Сюжет путешествия дает Гоголю возможность создать галерею образов помещиков. При этом композиция выглядит очень рационально: экспозиция сюжета путешествия дана в первой главе (Чичиков знакомится с чиновниками и с некоторыми помещиками, получает у них приглашения), далее следуют пять глав, в которых «сидят» помещики, а Чичиков ездит из главы в главу, скупая мертвые души.

Художественные средства создания образов. Гоголь в «Мертвых душах», как и в «Ревизоре», создает абсурдный художественный мир, в котором люди утрачивают свою человеческую сущность, превращаются в пародию на возможности, заложенные в них природой.

► Попробуйте отыскать в каждом персонаже некое живое начало и покажите, какое направление оно приняло.

Стремясь обнаружить в персонажах признаки омертвения, утрату одухотворенности (души), Гоголь прибегает к использованию предметно-бытовой детализации. Каждый помещик окружен множеством предметов, способных его характеризовать.

►? Покажите предметные детали, характеризующие помещиков. Вспомните, какая мебель была у Манилова, в каком экипаже ездила Коробочка, какими кинжалами хвастался Ноздрев. Почему на турецком кинжале по ошибке было вырезано «Мастер Савелий Сибиряков»? Покажите авторскую иронию. Обратите внимание, что художественный мир Гоголя — предметный мир, и описаниям предметов, окружающих героя, писатель отводит подчас многие страницы. Какую роль играет еда? Характеризует ли помещиков то, как они угощают Чичикова? Сравните яства Коробочки, Собакевича, Манилова. Почему Чичиков отказался от угощения Плюшкина? Как Плюшкин отнесся к отказу? На основании чего он приходит к такому умозаключению: «Да, конечно, хорошего общества человека хоть где узнаешь: он не ест, а сыт»? В чем состоит авторская ирония?

Покажите, как описание усадьбы, интерьера, предложенного Чичикову угощения вытесняет из художественного пространства самих персонажей, как персонажи уподобляются окружающим их предметам или представителям мира животных (насекомых).

■ Детали, связанные с определенными персонажами, не только живут автономно, но и «складываются» в своего рода мотивы. Например, с Плюшкиным связан мотив запустения, гниения, омертвения, деградации, в результате нагнетания которого возникает гротескный метафорический образ «прорехи на человечестве». С Маниловым — мотив переслащенности, создающий своего рода пародию на героя сентиментальных романов.

►? Попытайтесь определить содержание мотивов, «собирающих» предметно-бытовые детали, характерные для портретов Собакевича, Ноздрева, Коробочки.

■ Какую роль в создании образов помещиков играет портрет? Речевая характеристика? Как характеризует каждого из них реакция на странное предложение Чичикова? Обратите внимание на первую реакцию Манилова, Коробочки, Собакевича.

Положение в галерее образов помещиков тоже характеризует каждого из них. Распространено мнение, что каждый последующий помещик «мертвее» предыдущего, то есть, по словам Гоголя, «следуют у меня герои один пошлее другого». Но именно ли это имел в виду Гоголь? Является ли Плюшкин наихудшим из всех? Ведь это единственный герой, у которого есть предыстория, лишь на его лице мелькнуло подобие жизни, «вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства».

Поэтому нельзя судить о Плюшкине как о наихудшем — просто сама мера пошлости к шестой главе становится нестерпимой.

►? Проследите эволюцию Плюшкина, его путь изменения к худшему. Покажите развернутое сравнение, которое использует Гоголь для характеристики этого движения внутренней жизни героя.

Можно ли говорить, что наличие или отсутствие предыстории тоже становится средством характеристики персонажа? Что мы знаем о про-

шлом Манилова? Ноздрева? Свидетельствуют ли эти факты о какой-либо эволюции героя?

Шестую главу Ю. Манн считает переломной. Эволюция Плюшкина [покажите ее] вводит в поэму тему изменения к худшему. Ведь Плюшкин — единственный некогда «живой» предстает в самом омерзительном облике мертвой души. Именно с этим образом связано лирическое отступление в шестой главе о пламенном юноше, который «отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости». Поэтому шестую главу мы можем назвать кульминационной в поэме: представляя трагическую для Гоголя тему изменения к худшему, она и завершает сюжет путешествия, ведь Плюшкин — последний из помещиков, кого посетил Чичиков.

Итак, сюжет путешествия исчерпан, но в поэме еще есть четыре главы: следовательно, в основе произведения лежит еще какой-то сюжет. Таким сюжетом, с точки зрения Ю. Манна, оказывается мирная интрига.

В самом деле, цель путешествия Чичикова миражна в самом прямом смысле слова: он покупает «один неосозаемый чувствами звук». Завязка миражной интриги происходит во время разговора с Маниловым, когда странный гость предлагает хозяину «негоцию». В этот момент проясняется цель путешествия Чичикова. Покупка «мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые» («Ревизская сказка, — по В. Далю, — список, перепись или именная роспись всех наличных жителей окладных сословий. Ревизская душа, мужская, записанная по переписи душа, хотя бы записанный и умер после»), предпринимается героем для совершения мошенничества на законном основании: он хочет не только приобрести вес в обществе, но и заложить свою странную покупку в опекунский совет, то есть получить деньги. В сущности, путешествие Чичикова — бесконечная погоня за миражом, за пустотой, за ушедшими из жизни людьми, — за тем, что не может быть в воле человеческой.

И по законам гоголевского художественного мира мираж начинает материализоваться, обретать реальные черты. Чем больше мертвых скупает Чичиков, тем все весомее оказывается его покупка: мертвые души оживают, становятся реальностью, начинают жить своей жизнью как бы вопреки воле хозяина и незаметно для него и других. В самом деле, зачем Собакевич начинает расхваливать своих умерших крестьян и говорит полную бессмыслицу: «Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор». Хочет ли он, расписывая достоинства каретника Михеева, плотника Степана Пробки, сапожника Максима Телятников, кирпичника Милушкина, просто обмануть Чичикова? Но ведь это невозможно, оба прекрасно понимают, что их просто нет и все их качества в прошлом. Дело скорее не в обмане, а в непреднамеренности Собакевича: точно так же он будет описывать достоинства сво-

их крестьян и в городе, уже после совершения купчей крепости, когда никакой обман уже не понадобится: купленные Чичиковым мертвые души становятся на наших глазах живыми, и помещики говорят о них как о живых.

«Оживают» купленные крестьяне и в начале седьмой главы, когда Чичиков составляет документы для совершения купчей крепости, и «странное, непонятное ему самому чувство овладело им». «Казалось, как будто мужики еще вчера были живы». Автор как бы перехватывает внутренний монолог своего героя, рассказывает о судьбе крестьян, в которых воплотились все стороны русского народного характера.

►? Внимательно прочитайте размышления героя и автора (авторские интроспекции) в начале седьмой главы о судьбе умерших беглых крестьян. Определите, кто размышляет — автор или Чичиков? Может ли Чичиков с любовью говорить о скупаемых им крестьянах? Как рисуются их судьбы, как представляется конец их жизненного пути? Какие стороны русского народного характера открываются в этих размышлениях? Назовите имена купленных крестьян, проследите их судьбы.

К началу седьмой главы сюжет путешествия исчерпывается — Чичиков приезжает в город для оформления купчей. Этот момент, счастливая развязка сюжета путешествия, оказывается кульминацией миражной интриги: мираж, в погоню за которым был устремлен Чичиков, материализуется юридически, герой становится херсонским помещиком и сам забывает о том, «что души не совсем настоящие». Пустота, фикция, скупаемая Чичиковым, получает полновесный юридический статус! Он начинает жить своей жизнью, рождает в городе множество слухов, обрастает все более и более правдоподобными подробностями. Крестьяне, купленные без земли, оказывается, покупаются на вывод в Херсонскую губернию; там есть река и пруд; отмечая покупку, пили за благоденствие крестьян и счастливое их переселение; по возвращении Чичикова Селифан получает кое-какие хозяйственные приказания: «собрать всех вновь переселившихся мужиков, чтобы сделать всем лично поголовную переписку».

►? Внимательно прочитайте начало восьмой главы. Покажите все новые и новые подробности, которыми сопровождается приобретение героя. Как чиновники входят в положение Чичикова, в трудности, с которыми ему придется столкнуться при переселении? Почему можно сказать, что мираж окончательно стал явью?

И в тот момент, когда герой сам забывает о характере своей «негоции», в городе появляются Ноздрев и Коробочка, которые разбивают хрустальный мираж Чичикова. Но разбившись, мираж, подобно осыпающемуся зеркалу, образует множество осколков, в которых отражается в искаженном свете его творец — Чичиков. Он в суждениях жителей города оказывается миллионщиком, делателем фальшивых ассигнаций, похитителем губернаторской дочки, Наполеоном, бежавшим с острова, капитаном Копейкиным.

►? Покажите, какие еще слухи идут о Чичикове. Как их появление характеризует сознание чиновников? Покажите алогизм их мышления. Почему Чичиков никак не мог быть капитаном Копейкиным? Наполеоном?

Образ города. Именно в последних четырех главах поэмы конкретизируется образ губернского города NN. В черновиках времен работы над первым томом писатель сформулировал смысл этого образа. «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени». «Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массу... Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?»

Именно в силу своей предрасположенности к «деятельному безделью» город являет собой как бы питательную среду, в которой сначала происходит окончательная материализация миража, а затем его разрушение и появление самых нелепых слухов о Чичикове.

► Покажите, как создается образ губернского города. Покажите групповой портрет чиновников.

Создавая групповой портрет чиновников, Гоголь тоже использует гротескные средства. В каждом образе выделяется только одна черта, деталь, характеризующая персонаж.

►? Назовите, какая черта характеризует прокурора. Полицеймейстера. Ивана Антоновича кувшинное рыло. Почтмейстера. Покажите алогизмы, которые использует Гоголь для создания группового портрета чиновников. Как, например, понять характеристику их образованности: «Прочие тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал»? Почему это авторское суждение можно воспринять как алогичное? Найдите развернутые сравнения, которые характеризуют общество города NN. Какую роль играет рассуждение о толстых и тонких? Как охарактеризованы дамы? Как они изъясняются? В чем разница между дамою приятною во всех отношениях и дамою просто приятной? Можно ли такое разделение дам тоже считать примером авторского алогизма?

Миражная интрига завершается в тот момент, когда прекращаются все сплетни о Чичикове. Конец им кладет смерть прокурора. Все внимание горожан переключается на это событие. Только после этого Чичиков, забытый, уезжает из города.

►? Объясните, чем мотивирована смерть прокурора. Можно ли считать эту мотивировку комической? Обратите внимание на то, что после смерти выясняется, «что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал».

Образ Чичикова. Идеино-композиционная роль образа Чичикова предопределена в первую очередь тем, что ему принадлежит идея

аферы, для ее осуществления ему предоставлено право свободного передвижения по художественному пространству поэмы, с ним автор не расстанется почти никогда.

►? Какова идейно-композиционная роль образа Чичикова в поэме? Каковы художественные средства создания его образа? Почему Чичикова нельзя назвать главным героем поэмы?

Проанализируйте предысторию Чичикова. В чем обнаружили еще в детстве его «большой ум со стороны практической», «прямо русская изобретательность» и «бойкость в деловых делах»? Проявились ли еще в детстве и юности те качества героя, которые реализовались в афере с мертвыми душами? Как характеризует Чичикова и чиновников города NN то обстоятельство, что приобретение «херсонского помещика» воспринимается ими как «благое дело», а также его собственные слова о том, что он «стал наконец твердой стопою на прочное основание» и «более благого дела не мог бы предпринять»?

Стоит отметить особо, что, не будь Чичикова, не было бы ни сюжета путешествия, ни самой поэмы. Но не они не его судьба являются главным предметом изображения у Гоголя. Именно специфика предмета изображения заставляет нас обратиться к жанровому своеобразию произведения.

Жанровое своеобразие. Жанровая природа гоголевского произведения сложна и не проста для определения. Сам писатель попытался указать на своеобразие «Мертвых душ», назвав свою книгу поэмой, однако он не дал расшифровки этого понятия, что заставляет читателей и исследователей Гоголя — с момента выхода книги и по сей день — искать ключ к трактовке ее жанрового облика.

Попытаемся и мы осмыслить жанровую природу «Мертвых душ».

Можно ли считать «Мертвые души» романом? Говоря о романе, обычно имеют в виду эпическое произведение большой художественной формы, в котором повествование сосредоточено на судьбах отдельной личности в ее отношении к окружающему миру, на становлении, развитии ее характера и самосознания.

►? Как вы думаете, изменится ли жанровая природа «Мертвых душ», если предысторию Чичикова переместить в начало произведения, предварив ею появление многообразных эпизодов городской и усадебной жизни? Случайно ли, что желание «поговорить о своем герое» появляется у автора только в одиннадцатой главе, когда история чичиковской авантюры уже рассказана, когда перед нами уже прошли все ее участники?

В том случае, если бы рассказ о происхождении, воспитании и попытках героя обеспечить себе «жизнь во всех довольствах, со всеми недостатками» появился бы в начале повествования, лица и события объединились бы вокруг героя, встали бы в связь с его судьбой, превратив «Мертвые души» в роман, роман плутовского типа, где антигерой проходит через ряд удач и поражений. Но происхождения Чичико-

ва для Гоголя — только путь к решению другой, главной для него задачи. В чем она состояла?

Характеризуя в письме к В. Жуковскому возможности сюжета, данного ему Пушкиным, Гоголь писал: «Какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!»

Это высказывание свидетельствует, что Гоголь видел свою задачу в том, чтобы представить в своем произведении «всю Русь».

► ? Определите, как писатель решает эту задачу, на какую жанровую традицию опирается? Присмотритесь, как дана в поэме картина нравов.

Присущую плутовскому роману способность ввести в произведение множество разноплановых лиц и ситуаций Гоголь использует, чтобы создать картину нравов. Каждый эпизод, каждая глава, принимающая участие в создании картины нравов, как бы завершена тематически, имеет свое «задание» и свой «предмет». События изложены в строгой последовательности и объединены путешествием Чичикова.

Сюжет путешествия имел для Гоголя свои преимущества, поскольку позволял вводить в произведение бесконечное число наблюдений. Но такой сюжет был лишен внутренней динамики. Между тем Гоголь ценил в художнике умение связать события в «один большой общий узел».

► Вспомните, что говорится в «Театральном разъезде...» о «завязке» комедии.

Подобная завязка, с точки зрения Гоголя, характерна и для романа. Отмечая в «Учебной книге словесности для русского юношества» сходство романа с драмой, Гоголь с одобрением писал: «Он <роман> летит, как драма, соединенный живым интересом самих лиц главного происшествия, в которое запутались действующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развивать и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлечение».

► Определите, прибегает ли Гоголь в «Мертвых душах» к такому «драматически-романному» способу объединения художественного пространства.

Обратите внимание на четкость композиционной структуры произведения. В поэме существуют два основных места действия: первое — город NN, второе — окрестные усадьбы. К этим двум местам действия тяготеет приблизительно одинаковое число глав. Главы о пребывании Чичикова в губернском городе «разорваны» поездкой Чичикова. Но события заключительных городских глав, как в зеркале, отражают события первой главы. Если в начале поэмы говорится, что приезд Чичикова «не произвел в городе никакого шума», то в конце Чичиков становится причиной необыкновенной сумятицы в городе и уезжает в день похорон прокурора, павшего ее жертвой. Добрая слава Чичикова, завоеванная им уже в начале пребывания в городе, растет столь же стремительно, сколь стремительно растут затем скандальные сплетни о нем. Другими словами, городские главы «окольцовывают»

произведение и строятся на основе сюжета заблуждения, в свою очередь придающего произведению целостность.

► ? Проследите, как развивается ситуация заблуждения. Какова ее позиция? Когда и как разыгрывается первый «акт» ситуации заблуждения? На чем основано заблуждение? Обратитесь к тексту седьмой и восьмой глав. Какую роль в ее развитии играют дамы города NN? Чем подготовлена ситуация заблуждения? Как протекает второй «акт» ситуации заблуждения? Какие лица в ней участвуют? Какой характер приобретает заблуждение на этот раз? Чем оно разрешается?

Мог ли Гоголь, введя в произведение «разнообразную кучу» характеров и событий и объединив их ситуацией заблуждения, считать, что ему уже удалось представить в произведении «всю Русь»?

Вернемся к тому определению, которое сам Гоголь дал «Мертвым душам». Он назвал свое произведение поэмой, подобно тому как Пушкин считал «Евгения Онегина» «романом в стихах».

Произведение Гоголя можно по праву назвать поэмой. Это право ему дано поэтичностью, музыкальностью, выразительностью языка, насыщенного такими образными сравнениями и метафорами, какие можно встретить разве что в поэтической речи. А главное — постоянным присутствием автора, что делает «Мертвые души» произведением лиро-эпическим.

Вся действительность, изображенная в ней, проходит сквозь призму авторского сознания, преломляется в нем, выступает как достояние личностного опыта автора, обдуманного и выстраданного им. Таким образом, в поэме появляются как бы два предмета изображения: объективная действительность (что характерно для эпоса) и внутренний мир личности (что свойственно лирике). Этим и обусловлена столь важная роль образа автора в художественном мире поэмы. Свой собственный жизненный путь человека и писателя он связывает с судьбой поэмы и судьбой страны. Этим обусловлена потребность автора прямо обратиться к России: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..»

Образ автора создается с помощью лирических отступлений, развернутых сравнений, прямого комментария тех или иных поступков, мыслей, событий в жизни героев, мелких замечаний, рассыпанных бисером по всему тексту поэмы. Гоголь создает монологический художественный мир, голос автора доминирует в нем. Это давало возможность прямого выражения авторской позиции по отношению к героям, насыщения авторской речи иронией [приведите примеры], алогизмами, характеризующими персонажей [приведите примеры], «неопределенными словечками», то есть всем тем, что характеризует гоголевскую повествовательную манеру.

Введя в поэму образ автора, Гоголь получал возможность решить сразу несколько художественных задач. Например, предельно расши-

рить предмет изображения, то есть вынести на суд читателя целый ряд проблем, которые не могли быть поставлены и решены на уровне сюжета. Этим и объясняется богатство проблематики лирических отступлений в поэме. Они затрагивают и философские вопросы жизненного пути, и проблему духовных утрат, которые несет человек (лирическое отступление о судьбе юноши в шестой главе); проблемы истинного и ложного патриотизма; создают образ Руси — птицы-тройки.

►? Найдите и проанализируйте наиболее важные лирические отступления, покажите разнообразие их проблематики.

В лирических отступлениях Гоголь ставит и решает литературные вопросы. В лирическом отступлении о двух возможных путях творческой личности (начало седьмой главы) он утверждает новую этическую систему, провозглашенную натуральной школой, — этику любви-ненависти: любовь к светлой стороне национальной жизни, к живым душам, предполагает ненависть к негативным сторонам бытия, к мертвым душам. Автор прекрасно понимает, на что он обрекает себя, встав на путь «обличения толпы, ее страстей и заблуждений» — на гонение и травлю со стороны лжепатриотов, на неприятие соотечественников — но мужественно избирает именно этот путь.

►? Сопоставьте это лирическое отступление со стихотворением Н.А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...». Говорит ли совпадение позиций Гоголя и Некрасова о том, что подобная этическая система стала знаменем гоголевского направления в русской литературе 40-х гг., а позже — революционно-демократического лагеря?

Подобная этическая система заставляет художника воспринимать литературу как орудие исправления человеческих пороков в первую очередь очищающей силой смеха, «высокого, восторженного смеха»; современный суд не понимает, что смех этот «достоин стать рядом с высоким лирическим движением и что целая пропасть между ним и крикляньем балаганного скомороха».

Утверждая в лирических отступлениях новую концепцию творческой личности, Гоголь отстаивает свое право на выбор предмета изображения: в центре его внимания оказываются пороки общества и отдельного человека.

►? Проанализируйте с этой точки зрения лирическое отступление из одиннадцатой главы, начинающееся словами: «Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям». Как Гоголь утверждает свое право в качестве героя поэмы «припечь подлеца»? Какие принципы изображения личности провозглашает Гоголь? Во имя чего?

Все эти аспекты проблематики заставляли Гоголя поставить вопрос об истинном и ложном патриотизме. Истинный патриотизм состоит, с его точки зрения, не в том, чтобы выстроить для себя на даче избу в русском вкусе; именно об этих лжепатриотах говорит Гоголь в одиннадцатой главе: «Еще падет обвинение на автора со стороны так называемых патриотов, которые спокойно сидят себе по углам и занимаются

совершенно посторонними делами, накаплиют себе капиталы, устройв судьбу свою на счет других; но как только случится что-нибудь, по мнению их, оскорбительное для отечества, появится какая-нибудь книга, в которой скажется иногда горькая правда, они выбегут со всех углов, как пауки, увидевшие, что запуталась в паутине муха, и подымут вдруг крики: «Да хорошо ли выводить это на свет, провозглашать об этом? Ведь это все, что ни описано здесь, это все наше — хорошо ли это? А что скажут иностранцы? Разве весело слышать дурное мнение о себе? Думают, разве это не больно? Думают, разве мы не патриоты?»

Гоголь не может принять подобную позицию. Обрекая себя на неприятие «лицемерно-бесчувственного современного суда», он избирает путь и судьбу писателя, «дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь» (лирическое отступление из начала седьмой главы).

Свободное авторское повествование, дружеский и ироничный разговор с читателем позволяют Гоголю вводить помимо лирических отступлений и иные внесюжетные элементы. Так, отвечая патриотам, строящим избы в русском вкусе, писатель вводит в одиннадцатую главу притчу о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче:

«...Жили в одном отдаленном уголке России два обитателя. Один был отец семейства, по имени Кифа Мокиевич, человек нрава кроткого, проводивший жизнь халатным образом. Семейством своим он не занимался; существование его было обращено более в умозрительную сторону и занято следующим, как он называл, философическим вопросом: «Вот, например, зверь, — говорил он, ходя по комнате, — зверь родится нагишом. Почему же именно нагишом? Почему не так, как птица, почему не вылупливается из яйца? Как, право, того: совсем не поймешь природы, как побольше в нее углубишься!» Так мыслил обитатель Кифа Мокиевич».

Натурфилософские размышления Кифы Мокиевича о рождении зверя из яйца, по сути, являются реализацией известной пословичной метафоры: его философия не стоит и выеденного яйца. В то время, когда отец предается философским размышлениям, его сын Мокий Кифович занят сугубо практическими делами:

«Был он то, что называют на Руси богатырь, и в то время, когда отец занимался рождением зверя, двадцатилетняя плечистая натура его так и порывалась развернуться. Ни за что не умел он взяться слегка: все или рука у кого-нибудь затрешит, или волдырь вскочит на чьем-нибудь носу. В доме и в соседстве все, от дворовой девки до дворовой собаки, бежало прочь, его завидя; даже собственную кровать в спальне изломал он в куски. Таков был Мокий Кифович...»

Отвечая на упреки в том, что он не может унять своего сына, отец-натурфилософ отказывался первым возгласить, что Мокий Кифович не вполне хорошо воспитан:

«...укори его при другом-третьем, он уймется, да ведь гласность-то — вот беда! Город узнает, назовет его совсем собакой. Что, право, думаю, мне разве не больно? Разве я не отец? Что занимаюсь философией да иной

раз нет времени, так уж я и не отец? <...> Уж если он и останется собой, так пусть же не от меня об этом узнают».

Зачем Гоголь в самом конце поэмы вводит эту притчу?

Два обитателя, «которые неожиданно, как из окошка, выглянули в конце нашей поэмы, выглянули для того, чтобы отвечать скромно на обвинение со стороны некоторых горячих патриотов, до времени покойно занимающихся какой-нибудь философией, <...> думающих не о том, чтобы не делать дурного, а о том, чтобы только не говорили, что они делают дурное. Но нет, не патриотизм... суть причины обвинений, другое скрывается под ними. К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор...».

Так четко сформулированная уже в самом конце первого тома творческая задача писателя конкретизирует проблематику лирических отступлений седьмой — одиннадцатой глав. В них утверждается и эстетическая платформа реализма, как понимал ее Гоголь. Это утверждение возможности для художника показать жизнь такой, какая она есть, пусть и сгустив темные тона, условно говоря, это право писателя не постыдиться словца, подмеченного на улице.

►? Прочитайте лирическое отступление из восьмой главы, начинающееся со слов: «Винovat! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать? Таково на Руси положение писателя». Почему мы можем говорить, что в лирических отступлениях, посвященных литературным вопросам, утверждается эстетическая платформа натуральной школы? Эстетическая платформа критического реализма! Можно ли было художественно воплотить все эти аспекты проблематики на сюжетном, эпическом уровне? Почему? Какие еще аспекты проблематики привносит в поэму образ автора?

Но самая важная причина, заставившая Гоголя обратиться к синтезу лирического и эпического родов литературы, состоит в том, что таким образом писатель получал возможность воплотить основной конфликт поэмы: конфликт между живыми и мертвыми душами.

Образы мертвых душ нашли воплощение в сюжете, это помещики, чиновники, общество города NN.

►? Докажите это текстом. Покажите автоматизм и кукольность героев. Не напоминают ли они автоматы из сказок Гофмана? Обратите внимание, например, как проявляется их автоматизм, когда они высказывают совершенно одинаковые, автоматически повторяющиеся суждения о Чичикове. Покажите гротескный характер этих образов.

Но самое главное обвинение, которое бросает Гоголь России мертвых душ, — это появление их в среде народа. Ведь Петрушка и Селифан, дядя Митяй и дядя Миняй, крепостная девка Коробочки, крепостные, с которыми бранится Плюшкин, также мертвы.

►? Покажите реальные признаки омертвения этих героев. Есть ли автоматизм в их действиях? Как понять бесконечное повторение слов «Маниловка» и «Заманиповка» в речи двух мужиков, объясняющих Чичикову дорогу в имение Манилова?

Герои Гоголя мертвы духовно. В этом смысле ключевое значение приобретает само название поэмы. Дело не только в том, что мертвые души — это «товар», который скупает Чичиков. Важнее метафорический смысл названия поэмы. Мертвые души — это помещики и чиновники, сам Чичиков. Будучи живы физически, они мертвы духовно. Но Гоголь и им оставляет надежду на возрождение. Во втором и в третьем томах, по замыслу писателя, должны были возродиться к жизни не только Чичиков, но даже и Плюшкин.

Но в поэме существуют образы и живых душ. Эти образы создаются исключительно на лирическом уровне. Живые и мертвые души не могут столкнуться на уровне сюжета, но они соотносены в художественном мире поэмы. Как же воплотились в поэме образы живых душ?

Во-первых, в образе автора, болеющего за Россию, видящего в своем литературном труде путь к улучшению нравов, наставлению сограждан, искоренению порока. Во-вторых, с ним в поэме появляются образы людей из народа, которые несут в себе как раз живое начало: в авторском лирическом отступлении в начале седьмой главы на наших глазах оживают крестьяне, купленные Чичиковым у Собакевича, Коробочки... Автор, как бы перехватывая внутренний монолог своего героя (такой прием называется авторской интроспекцией), говорит о них как о живых, показывает воистину живую душу умерших или беглых крестьян.

►? Прочитайте еще раз это лирическое отступление. Какие имена называет автор? Что свидетельствует об их истинно живой душе? Присутствуют ли в них какие-либо черты омертвления, автоматизма, гротеска, неестественности и нежизненности, столь характерные для образов мертвых душ? Какие развернутые сравнения использует Гоголь, чтобы показать живой народный характер в лучших его проявлениях?

В каких еще лирических отступлениях показана живая душа народа? Как говорит об этом автор в лирическом отступлении о русском слове в конце пятой главы? В одиннадцатой главе («Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...»)?

В этих лирических отступлениях воссоздается образ живых душ, противостоящий мертвым душам, показанным на эпическом уровне. Таким образом конфликт между живыми и мертвыми душами получает художественное воплощение. В гротескном художественном мире Гоголя алогизм виден уже в такой форме воплощения конфликта: те, кто живы физически, мертвы духовно, и, наоборот, лишь в образах купленных Чичиковым умерших крестьян автор находит воплощение живой народной души. Вспомним, что этот принцип гротескно подчеркнут и судьбой прокурора: лишь после смерти у него обнаруживается душа. «Тогда только с соболезнаванием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал».

Каким же образом может разрешиться этот конфликт? На этот вопрос Гоголь отвечает вставной новеллой о деревне Вшивая-спесь и

Задирайлово-тож и «Повестью о капитане Копейкине». Это путь бунта, насильственного преобразования жизни. Но писатель, оговоримся сразу, не является сторонником подобных мер, путь к совершенствованию мира он видит в нравственном обновлении каждого человека.

►? Какова идейно-композиционная роль «Повести о капитане Копейкине»? Какова история ее создания? Почему канонической считается вторая редакция, не пропущенная цензурой? Кто из героев поэмы рассказывает историю капитана Копейкина? Почему Гоголь обращается к сказовому повествованию? Что такое сказ?

Каков сюжет «Повести»? Как вы можете охарактеризовать ее конфликт? Каковы возможные пути его разрешения? Что побудило капитана Копейкина таким образом добывать себе средства? Как понять слова рассказчика: «Ну, тогда еще не сделано было насчет раненых никаких, знаете, эдаких распоряжений: этот какой-нибудь инвалидный капитал был уже заведен, можете представить себе, в некотором роде, гораздо позже»? Почему в черновой редакции Гоголь подчеркивает, что шайка капитана Копейкина грабит исключительно казенное? «По дорогам никакого проезда нет, и все это собственно, так сказать, устремлено на одно только казенное. Если проезжающий по какой-нибудь своей надобности — ну, спросят только: «зачем?» — да и ступай своей дорогой. А как только какой-нибудь фураж казенный, провиант или деньги — словом, все что носит, так сказать, инак казны — спуска никакого». Как соотносится поведение Копейкина с поведением романтического разбойника, скажем, Робина Гуда?

Можно ли сказать, что повесть характеризует и чиновников, показывает алогизм их мышления? На каком основании почтмейстеру могла прийти мысль о том, что Чичиков «не кто другой, как капитан Копейкин»?

Своеобразная жанровая структура «Мертвых душ» позволяет Гоголю изобразить картину нравов всей России, показывая при этом общее, а не частное, не историю жизни одного человека, а «разнообразную кучу» русских характеров. Лирическое начало выводит эти наблюдения на уровень философских размышлений о судьбе России в семье человечества.

Место Гоголя в истории русской литературы трудно переоценить. В историко-литературных курсах мы говорим о гоголевском периоде литературного развития, его роль сопоставима разве что с ролью А.С. Пушкина. В памяти современников и последующих поколений образ Гоголя отразился разными своими гранями богатой и противоречивой личности. Гоголь — сатирик, дерзнувший встать на тернистый путь обличения толпы, обрекший себя на трагическое непонимание современников; Гоголь, изнуряющий себя постом и стремящийся к монашескому уделу; Гоголь, в минуты трагического, беспросветного отчаяния сжигающий свои рукописи, и среди них — второй том «Мертвых душ». Какой из этих образов в большей степени соответствует истине? И тот, и другой, и третий. Богатство личности делает ее противоречивой и оставляет загадки, которые другим, современникам и потомкам, не разгадать.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ В чем смысл названия комедии «Ревизор»?
- ❖ Охарактеризуйте своеобразие драматургического конфликта в «Ревизоре».
- ❖ Определите характер комического в «Ревизоре».
- ❖ Какова идейно-композиционная роль «немой сцены»?
- ❖ В чем смысл названия поэмы «Мертвые души»?
- ❖ Расскажите о гротеске в творчестве Гоголя.
- ❖ В чем заключается символическое значение образа дороги в «Мертвых душах»?
- ❖ Напишите сочинение на тему «Сюжет путешествия и его идейно-композиционная роль в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя».
- ❖ Напишите сочинение на тему «Сюжет и композиция поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души».
- ❖ Охарактеризуйте образ автора в поэме «Мертвые души».
- ❖ Какова идейно-композиционная роль лирических отступлений в поэме «Мертвые души»?
- ❖ Какова идейно-композиционная роль внесюжетных элементов в поэме — «Повести о капитане Копейкине» и притчи о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче?

ЛИТЕРАТУРА

- Гоголь Н.В. Ревизор. Комедия в пяти действиях. С приложениями/Сост. и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова; Вступ. статья И.А. Виноградова. М.: МИД Синергия, 1995 (Серия «Новая школьная библиотека»).
- Гоголь Н.В. Мертвые души. Поэма/Сост., вступ. статья и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. М.: МИД Синергия, 1995 (Серия «Новая школьная библиотека»).
- Манн Ю.В. Смелость изобретения. М., 1985.
- Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. (Глава пятая. «Ревизор». Общая ситуация и «миражная интрига»; глава шестая. «Мертвые души». Общая ситуация и «миражная интрига» на эпической почве).
- Манн Ю.В. В поисках живой души: «Мертвые души»//Манн Ю. В. Писатель—критика—читатель. М., 1984.
- Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя//Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 6—60.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

(1823—1886)

Александр Николаевич Островский считал началом своего литературного пути 1847 г., когда он с большим успехом прочитал пьесу «Семейная картина» в доме профессора и литератора С.П. Шевырева. Следующая его пьеса «Свои люди — сочтемся!» (первоначальное название «Банкрот») сделала его имя известным всей читающей России. С начала 50-х гг. он деятельно сотрудничает в журнале историка М.П. Погодина «Москвитянин» и вскоре вместе с А.А. Григорьевым, Л.А. Меем и другими образует «молодую редакцию» «Москвитянина», пытавшуюся сделать журнал органом нового течения общественной мысли, близкого славянофильству и предварявшего почвенничество. Журнал пропагандировал реалистическое искусство, интерес к народному быту и фольклору, русской истории, в особенности истории непривилегированных сословий.

Островский пришел в литературу как создатель национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию. Это оказалось возможно потому, что он начинал с изображения патриархальных слоев русского народа, сохранивших допетровский, почти неевропеизированный семейно-бытовой и культурный уклад. Это была еще «доличностная» среда, для изображения ее могла быть максимально широко использована поэтика фольклора с ее предельной обобщенностью, с устойчивыми типами, как бы сразу узнаваемыми слушателем и зрителем, и даже с повторяющейся основной сюжетной ситуацией — борьбой молодой влюбленной пары за свое счастье. На этой основе был создан тип «народной комедии» Островского.

Творческий путь

Основные вехи. В творческом пути Островского выделяются следующие периоды:

ранний, 1847—1851, период поиска путей и вступления в большую литературу пьесой «Свои люди — сочтемся!»;

«москвитянинский», 1852—1854, когда создаются народные комедии «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок»;

предреформенный, 1855—1860, когда окончательно определяется

самостоятельная литературная и мировоззренческая позиция Островского, создаются пьесы «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница», «Гроза»;

пореформенный, 1861—1886.

Уже в комедии «Свои люди — сочтемся!» складываются основные черты поэтики театра Островского: сосредоточенность на нравственной проблематике, через которую анализируются и социальные стороны жизни; вытекающее отсюда абсолютное преобладание семейно-бытовых конфликтов; подчиненность ярких бытописательных элементов задаче изображения характеров и формирующих их обстоятельств.

В следующий период Островский обращается к поискам положительных начал. Как и друзья по «молодой редакции» «Москвитянина», идеалы народной нравственности он видит в патриархальных формах национальной жизни. Но и в этот период Островский показывает, что идиллия патриархальной семьи чревата драмой. В пьесе «Бедность не порок» социальная конфликтность в семье Торцовых доведена до высокого напряжения. Поэтический мир народной культуры и нравственности, созданный Островским, противостоит самодурству, но он уязвим перед лицом современной «цивилизации». Защитить его оказывается в состоянии лишь Любим Торцов, «выломившийся» из патриархального быта, обретший горький жизненный опыт за его пределами и потому сумевший активно вмешаться в ход событий, направив их к счастливой развязке.

Новый этап пути Островского, вызванный общим подъемом антикрепостнических настроений после поражения в Крымской войне и смерти Николая I, начинается пьесой «В чужом пиру похмелье», где создан классический образ самодура Тита Титыча Брускова, ставший нарицательным. В этот период Островский, обращаясь к традиционным темам русской литературы, разрабатывает их совершенно оригинально. В «Доходном месте» он не только обличает лихоимство чиновников, но и вскрывает глубокие социальные и исторические корни чиновничьей философии (образ Юсова), иллюзорность надежд на новое поколение образованных чиновников, которых сама жизнь неумолимо толкает к компромиссу (Жадов). В «Воспитаннице» Островский рисует жизнь помещичьей усадьбы без малейшего лиризма, столь обычного у писателей-дворян при изображении поместного быта. Высшим достижением этого периода стала «Гроза».

В пореформенный период продолжает расширяться тематический и жанровый диапазон драматургии Островского: от исторических событий и частной жизни XVII в. (хроники, «Воевода») до самой острой злободневности; от жителей захолустья, бедных мещанских окраин («Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Поздняя любовь») до современных «цивилизованных» предпринимателей («Последняя жертва», «Невольницы», «Бесприданница»), от растревоженных реформами

дворянских гостиных («На всякого мудреца довольно простоты») до лесной дороги, на которой встречаются актеры Счастливец и Несчастливцев («Лес»).

У раннего Островского нет характерного для большинства русских классиков героя-интеллигента, дворянского «лишнего человека». Обращение к этому типу в конце 60-х гг. приводит к созданию своеобразного сатирического цикла: «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», позже — «Волки и овцы».

Вызванный реформами подъем чувства личности, захвативший достаточно широкие слои населения, дает материал для создания жанра драмы. Формирование этого жанра требовало поиска героя, который был бы способен вступить в драматическую борьбу и вызывал бы сочувствие зрителя, имея достойную цель. У Островского, не увидевшего таких героев в пореформенной реальности, центром драматического действия становится женщина. Это, естественно, переносит акцент с действия в собственном смысле на чувства персонажей и создает условия для развития именно психологической драмы («Бесприданница», «Последняя жертва», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»).

Анализ драмы «ГРОЗА»

«Гроза» (1859) была не только одной из вершин драматургии Островского, но и крупнейшим литературно-общественным событием накануне реформы 1861 г. Являясь, безусловно, новым, этапным произведением, «Гроза» тем не менее многими нитями связана с предшествующим периодом. Здесь автор обращается к той же проблематике, что и в «москвитянинских» пьесах, но мир патриархальной семьи получает иное освещение. Мощное отрицание застоя и гнета — новое по сравнению с «москвитянинским» периодом. А появление положительного, светлого начала, настоящей героини из народной среды — новое по сравнению с начальным периодом деятельности Островского. И здесь свою роль сыграли именно «москвитянинские» пьесы: размышления о ценности в жизни непосредственного душевного порыва, об активной духовной жизни простого человека, характерные для них, были важным этапом в создании положительного народного характера.

Новаторство драматурга. Проблема жанра — важнейшая при анализе «Грозы». Если обратиться к традиции истолкования этой пьесы, можно выделить две основные тенденции. Одна из них диктуется пониманием «Грозы» как социально-бытовой драмы. Для нее характерны особое внимание к быту, стремление передать его «плотность» и вместе с тем — своеобразное выравнивание характеров. Внимание постановщиков и соответственно зрителей как бы поровну распределяется между всеми участниками действия.

Другая трактовка определяется пониманием «Грозы» как трагедии, и она представляется нам более глубокой, имеющей большую опору в тексте Островского. Правда, сам автор назвал «Грозу» драмой, но нам кажется, что это было данью традиции: вся предшествовавшая драматургия не давала образцов такой трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели, хотя бы и легендарные. И в творчестве самого Островского, и в последующей русской литературе XIX в. «Гроза» в этом отношении осталась уникальной. Однако ключевым моментом для понимания жанра драматического произведения все же представляется не «социальный статус» героев, а прежде всего характер конфликта. Именно понимание внутренней сущности драматургического конфликта и позволяет уяснить подлинный человеческий масштаб втянутых в него героев. Если считать гибель Катерины результатом столкновения с самодуркой-свекровью, видеть в ней жертву семейного гнета, то масштаб героев действительно окажется мелковат для трагедии. Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то «героическая» трактовка ее характера окажется вполне правомерной.

Как почти всегда у Островского, пьеса начинается с пространной, неторопливой экспозиции. Драматург не просто знакомит нас с героями и местом действия: он создает образ мира, в котором живут герои и где развернутся события. Именно поэтому в «Грозе», как и в других пьесах Островского, немало лиц, которые не станут непосредственными участниками интриги, но необходимы для уяснения самого уклада жизни.

Вымышленный город Калинов обрисован подробно, конкретно и многосторонне. В нарушение, казалось бы, самой природы драмы в «Грозе» немаловажную роль играет пейзаж, описанный не только в ремарках, но и в диалогах действующих лиц. Одним видна его красота, другие пригляделись к ней и вполне равнодушны. Высокий волжский обрывистый берег и заречные дали вводят мотив простора и полета, неразрывно связанный с образом Катерины. Детски чистый и поэтический в начале, в финале пьесы он трагически трансформируется в падение. Катерина появляется на сцене, мечтая раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, а уходит из жизни, падая с этого обрыва в Волгу.

Прекрасная природа, картины ночного гулянья молодежи, песни, звучащие в третьем действии, рассказы Катерины о детстве и своих религиозных переживаниях — все это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, с рассказами о неизбывной нищете и бесправии большинства калиновцев. Мотив совершенной замкнутости калиновского мира все усиливается в пьесе. Жители не видят нового и знать не знают других земель и стран. Но и о своем прошлом они сохранили только смутные, утратившие связь и смысл предания

(разговор о Литве, которая «к нам с неба упала»). Жизнь в Калинове замирает, иссыкает, о прошлом забыто, «руки есть, а работать нечего», новости из большого мира приносит им странница Феклуша, и они с одинаковым доверием слушают и о странах, где люди с песьими головами «за неверность», и о железной дороге, где для скорости «Огненного змия стали запрягать».

Система персонажей. Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто бы не принадлежал к калиновскому миру: все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира. Не только темные калиновские обыватели, но и Кулигин, выполняющий в пьесе некоторые функции героя-резонера, все-таки тоже плоть от плоти Калинова. Образ его последовательно окрашивается в архаические тона. «Ты у нас антик, химик», — говорит ему Кудряш. «Механик-самоучка», — поправляет его Кулигин. Все технические идеи Кулигина — явный анахронизм для XIX в. Солнечные часы, о которых он мечтает, пришли из древности, перпетуум-мобиле — типичная средневековая идея, несбыточность которой уже не вызвала сомнений в прошлом столетии, громоотвод — техническое открытие XVIII в. Кулигин — мечтатель и поэт, но пишет он «по-старинному» — как Ломоносов и Державин. А рассказы его о нравах калиновских обывателей выдержаны в еще более старых стилистических традициях, напоминая старинные повести (например, описания тяжб и радости судебных при виде ссорящихся обывателей почти дословно повторяют сцены наказания грешников в аду, где бесы от радости «руками плещут»). Добрый и деликатный, мечтающий изменить жизнь калиновских бедняков, получив награду за открытие вечного двигателя, он представляется своим землякам чем-то вроде городского юрродивого.

Лишь один человек не принадлежит к калиновскому миру по рождению и воспитанию, не похож на других жителей города обликом и манерами — Борис, «молодой человек, порядочно образованный», по ремарке Островского. Но и он все-таки уже взят в плен Калиновом, признал над собой его законы. Ведь связь Бориса с Диким даже не денежная зависимость. И сам он понимает, и окружающие ему говорят, что никогда не отдаст ему Дикой бабушкиного наследства, а все-таки он ведет себя так, как будто материально зависит от Дикого или обязан ему подчиняться как старшему в семье. И хотя Борис становится предметом великой страсти Катерины, все-таки он «относится более к обстановке», как выразился Добролюбов. Так можно сказать и об остальных персонажах пьесы, начиная с Дикого и кончая Кудряшом и Варварой. Все они — яркие и живые, но композиционно в центр пьесы выдвинуты два героя: Катерина и Кабаниха, представляющие собой два полюса калиновского мира.

Образ Катерины, несомненно, соотнесен с образом Кабанихи. Обе они — максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одина-

ково — религия их сурова и беспощадна, греху нет прощения, и о милосердии они обе не вспоминают. Только Кабаниха вся прикована к земле, все ее силы направлены на удержание, собирание, отстаивание уклада, она — блюститель окостеневшей формы патриархального мира. Жизнь она воспринимает как церемониал, и ей не просто не нужно, но и страшно подумать о давно отлетевшем духе этой формы.

А Катерина воплощает дух этого мира, его мечту, его порыв. Катериной Островский показал, что и в окостенелом мирке Калинова может возникнуть характер поразительной красоты и силы. Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина, «луч света в темном царстве», по выражению Добролюбова, появилась не откуда-то из просторов другой жизни, другого исторического времени (ведь патриархальный Калинов и современная ему Москва, где кипит суета, или железная дорога, о которой рассказывает Феклуша, — это разное историческое время), а родилась, сформировалась в тех же калиновских условиях. Островский ясно говорит об этом уже в экспозиции пьесы, когда Катерина рассказывает Варваре о своей жизни в девичестве. В этом поэтичном монологе Катерины нарисован идеальный вариант патриархальных отношений. Главный мотив этого рассказа — все пронизывающая взаимная любовь и воля. «Я жила, ни о чем не тужила, точно птичка на воле... что хочу, бывало, то и делаю». Но это была «воля», совершенно не вступавшая в противоречие с веками сложившимся укладом замкнутой жизни женщины, весь круг представлений которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями.

Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставить себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности, а потому и нет здесь насилия, принуждения. Но Катерина живет в эпоху, когда самый дух этой морали: гармония между отдельным человеком и представлениями среды — исчез и окостеневшая форма отношений держится на насилии и принуждении. Чуткая душа Катерины уловила это. Выслушав рассказ невестки о жизни до замужества, Варвара удивленно восклицает: «Да ведь и у нас то же самое». — «Да здесь все как будто из-под неволи», — роняет Катерина.

Очень важно, что именно здесь, в Калинове, в душе незаурядной калиновской женщины рождается новое отношение к миру, новые чувства, неясные еще самой героине: «Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Это смутное чувство, которое Катерина не может, конечно, объяснить рационалистически, — просыпающееся чувство личности. В душе героини оно, естественно, принимает не форму гражданского, общественного протеста — это было бы несообразно со всем складом понятий и всей сферой жизни купеческой жены, — а форму индивидуальной, личной любви. В Катерине рождается и растет страсть. Но это страсть одухотворенная, далекая от бездумного стремления к потаенным радостям.

Проснувшееся чувство любви воспринимается Катериной как страшный грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга. Моральные заповеди патриархального мира для Катерины полны своего первоначального значения и смысла. Она всей душой хочет быть чистой и безупречной. Уже осознав свою любовь к Борису, она изо всех сил стремится ей противостоять, но не находит опоры в этой борьбе («Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что»).

И действительно, вокруг нее все уже рушится, и все, на что она пытается опереться в своей внутренней борьбе, оказывается пустой оболочкой. Для Катерины же форма и ритуал сами по себе не имеют значения — ей важна человеческая суть отношений. В верности своих нравственных представлений Катерина не сомневается, она только видит, что никому из окружающих дела нет до подлинной сути этой морали.

Катерину отдали замуж молодой, судьбу ее решила семья, и она принимает это как вполне естественное, обычное дело. Она входит в дом Кабановых, готовая любить и почитать свекровь, заранее ожидая, что муж ее будет над ней властелином, но также опорой и защитой. Однако Тихон ни в какой мере не отвечает этой роли. Незлобивый и слабый человек, он мечется между суровыми требованиями матери и состраданием к жене. Тихон любит Катерину, но совсем не так, как по нормам патриархальной морали должен любить свою жену настоящий муж, ее естественный руководитель и защитник. И чувство Катерины к нему совсем не такое, какое она должна бы питать к нему по ее же собственным представлениям.

Развитие действия. Сцена отъезда Тихона — одна из важнейших в пьесе и в смысле раскрытия в ней психологии героев, и по ее функции в развитии интриги: с одной стороны, отъезд Тихона устраняет непреодолимые внешние препятствия для встреч с Борисом, а с другой — рушатся все надежды Катерины найти опору в любви мужа. В этой сцене Тихон, отказываясь брать клятву с жены, ведет себя человечно. Да и все его отношение к Катерине совсем не домостроевское, оно имеет личный, даже гуманный оттенок. Ведь это именно он говорит Кабанихе в ответ на ее угрозу, что жена не будет его бояться: «Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит». Как это ни парадоксально, именно мягкость Тихона (сочетающаяся, правда, с общей слабостью характера) в глазах Катерины не столько достоинство, сколько недостаток. Он не отвечает ее представлениям о том, каким должен быть муж. И действительно, он не может помочь ей ни тогда, когда она борется с «грешной» страстью, ни после ее публичного покаяния. Реакция Тихона на измену Катерины тоже совершенно не такая, какая диктуется традиционной моралью в подобной ситуации. Она индивидуальная, личная: он «то ласков, то сердится, да пьет все».

Дело в том, что молодежь Калинова уже не хочет в быту придерживаться патриархальных порядков. Однако и Варваре, и Тихону, и Кудряшу чужд нравственный максимализм Катерины, для которой и крушение традиционных нравственных норм в окружающем мире, и ее собственное нарушение этих заветов — страшная трагедия. В отличие от Катерины, истинно трагической героини, все они стоят на позиции житейских компромиссов и никакой драмы в этом не видят. Конечно, им тяжел гнет старших, но они научились обходить его. Островский рисует их объективно и явно не без сочувствия. Но масштаб личности их в пьесе установлен точно. Это обыкновенные, заурядные, не слишком разборчивые в средствах люди, которые больше уже тоже не хотят жить по-старому. Формально признавая над собой власть старших и власть обычаев, они поминутно на практике идут против них и тем тоже подтачивают и разрушают калиновский мир. Но именно на фоне их бессознательной и компромиссной позиции крупной и нравственно высокой выглядит страдающая героиня «Грозы».

«Гроза» не трагедия любви, а трагедия совести. Когда «грехопадение» Катерины совершилось, подхваченная вихрем освобожденной страсти, сливающейся для нее с понятием воли, она становится смелой до дерзости, решившись — не отступает, не жалеет себя, ничего не хочет скрывать. «Я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда!» Но это «греха не побоялась» как раз и предвещает дальнейшее развитие трагедии — гибель Катерины. Сознание греха сохраняется и в упоении счастьем и с огромной силой овладевает ею, как только кончилось это недолгое счастье, эта жизнь на воле. Оно тем мучительнее, что вера Катерины как-то исключает понятия прощения и милосердия.

Она не видит исхода своей муке, кроме смерти, и именно полное отсутствие надежды на прощение толкает ее на самоубийство — грех еще более тяжкий с христианской точки зрения. «Все равно уж душу свою я погубила», — роняет Катерина, когда ей приходит в голову мысль бежать с Борисом. Как это не похоже на мечту о счастье!

«Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» — в отчаянии кричит Тихон и в ответ на ее грозный окрик снова повторяет: «Вы ее погубили! Вы! Вы!» Но это обвинение — мера понимания Тихона, любящего и страдающего, над трупом жены решившегося на бунт против матери. Было бы ошибкой думать, что это — некий итог пьесы и что Тихону доверено выразить авторскую оценку событий и доли вины героев.

Катерина не жертва кого-либо из окружающих персонально, нет — она, если угодно, жертва истории. Мир патриархальных отношений и связей умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостеневшей, утратившей смысл формой житейских связей. Именно поэтому в центре «Грозы» рядом с Катериной стоит не кто-либо из участников любовного треугольника, не Борис

и не Тихон, персонажи совсем другого, житейского, бытового масштаба, а Кабаниха. Но это, конечно, контрастное противостояние.

Если Катерина чувствует по-новому, уже не по-калиновски, но не отдает себе в этом отчета, лишена рационалистического понимания исчерпанности и обреченности традиционных отношений и форм быта, то Кабаниха, напротив, чувствует еще вполне по-старому, но ясно видит, что ее мир гибнет. Конечно, это осознание облекается во вполне «калиновские» формы простонародного философствования, преимущественно ожидания конца света. Ее разговоры со странницей Феклушей не просто «комический момент», они очень важны для понимания умонастроения Кабанихи.

У Кабанихи (и в этом они с Катериной похожи) нет никаких сомнений в моральной правоте иерархических отношений патриархального быта. Но уверенности в их нерушимости также нет. Она несколько не считает себя самодуркой и насильницей. «Ведь от любви родители и строги-то к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить», — говорит она детям, и едва ли она лицемерит сознательно. Самодурство не порядок, а тоже признак разрушения патриархального мира. Настоящий самодур — Дикой, который бессмысленно буйствует, но не может добиться порядка в доме, за что его осуждает Кабаниха. Сама же она чувствует себя чуть ли не последней блюстительницей «правильного» миропорядка, и ожидание, что с ее смертью наступит хаос, придает трагизм ее фигуре.

Для Кабанихи публичное признание Катерины — страшный удар, к которому вскоре присоединяется опять-таки открытый, на людях бунт ее сына. В финале «Грозы» не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи.

Под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Здесь через любовно-бытовой конфликт был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказались в непримиримом противоречии не только с реальным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Частная судьба Катерины приобрела общественно-исторический смысл, поскольку выразила состояние народного сознания на переломе эпох.

Анализ комедии «ЛЕС»

Проблематика и композиционные особенности пьесы. «Лес» (1870) открывает десятилетие, когда создавались семейные романы, пронизанные мыслью о нерасторжимой связи семьи и общества. Как и Толстой, Щедрин, Островский замечательно почувствовал, что в поре-

форменной России «все переверотилось и только укладывается» (Лев Толстой). И именно семья отражает эти перемены в обществе в концентрированном виде.

Через семейный конфликт в комедии просвечивают огромные сдвиги, происходящие в русской жизни. В «Лесе» поистине чувствуется ветер истории, сдвинувший с привычных мест, из жестких и прочных ячеек вчерашнего иерархически организованного государства многих и многих людей. И вот они сталкиваются и спорят, воюют друг с другом в гостинной помещицы Гурмыжской, люди, которых раньше немыслимо было представить в каком бы то ни было диалогическом общении: уездная знать, неграмотный купчина, бедная (но вовсе не бессловесная) воспитанница, недоучившийся гимназист из разорившегося дворянского семейства, помещик Гурмыжский, ставший провинциальным трагиком Несчастливцевым, беспаспортный актер из мещан Счастливец.

«Лес» — одно из самых совершенных и самых сложных произведений Островского. Это отразилось в конструкции пьесы, проявилось в сложности ее сюжетного построения. Любовная линия Аксюши и Петра, разработанная в формах народной комедии и живо напоминающая начало пути драматурга, не выдвигается здесь на первый план, хотя развитие действия и драматическая борьба сосредоточены именно на судьбе этих героев. Можно сказать, что участь Аксюши становится поводом для развертывания другой линии действия — борьбы между сатирически обрисованным миром помещичьей усадьбы, центром которой, ее идеологом становится Гурмыжская, и «блудным сыном» дворянского рода Гурмыжских Несчастливцевым, свободным художником, «благородным артистом».

С образом Несчастливцева связана героическая, высокая линия, но во всей полноте эта линия раскрывается на фоне и в тесной связи с сатирической стихией комедии. Здесь в рамках семейного конфликта дается острая социальная (а отчасти и политическая) характеристика общества пореформенной эпохи. Именно в столкновении с такими антагонистами Несчастливцев выглядит подлинно высоким героем.

Театр в театре. В «Лесе» блистательно проявились существенные стороны театра Островского: тяготение к устойчивым типажам, черты каноничности, эпической устойчивости его мира, очень глубоко залегающие пласты культурных (прежде всего театрально-культурных) ассоциаций. Простые житейские истории, лежащие в основе фабулы, можно воспринять, опираясь исключительно на свой житейский опыт, но зритель, способный почувствовать литературно-театральный пласт пьес Островского, получит многократно большее художественное наслаждение. Вместе с тем в «Лесе» хорошо видно многообразие смеха Островского. Здесь и уничтожающий, презрительный смех, граничащий с сарказмом, и лукаво-добродушный, и смешанный с состраданием и жалостью. Но главное — ясно, что смеш-

ное и высокое в мире Островского не противопоставленные понятия, одно не исключает другого.

В мире Островского герои побеждают словом, и параллельно борьбе интересов, реализуемой в сюжетно-событийном ряду, идет и борьба слов. Всем героям присуще какое-то почти магическое понимание слова. Овладеть словом, назвать — значит овладеть обстоятельствами, одержать победу в жизненной битве. Слово для всех — важнейшее оружие. Но не все равны в отношении к слову: у одних слова — маски, у других — слово честное, такое, за которым стоит правда, которое поддержано и подтверждено поступком, выбором. Как во всей драматургии Островского, в «Лесе» тоже идет сражение слов. Но тут слово особенно сложно и многомерно. Дело в том, что вся эта баталия слов соотнесена, с одной стороны, с социальной реальностью современной России, отразившейся в этом «глухом помещичьем захолустье», в усадьбе Пеньки. Усадьба эта, однако, стоит на пути из Керчи в Вологду, то есть на географической оси, соединяющей юг и север России. Образ дороги — один из самых важных в комедии, он вообще тяготеет к символу пути, своего рода вечной метафоре русской истории. С другой же стороны, словесная битва соотнесена с миром искусства, самая суть которого в том, чтобы расширить границы опыта одной человеческой жизни, вооружить каждого мудростью и опытом, накопленным поколениями до него, и, следовательно, раздвинуть время. Но Островский не склонен патетически идеализировать даже глубоко любимый им театр, он и на него смотрит трезво и с усмешкой. Вся война идет на почве искусства и, если можно так выразиться, ведется средствами искусства. И путь к высоте и торжеству нелегок, не легче, чем пешее хождение из Керчи в Вологду.

«Лес» — театр в театре, потому что основные участники интриги стремятся достичь своих целей, задумывая и ставя каждый свой спектакль. Но прежде чем развернутся и придут в столкновение эти спектакли, драматург готовит сцену и зрителей. Помимо действующих лиц, «актеров» Гурмыжской и Несчастливцева, Улиты и Счастливецца, Островский вводит в пьесу и «зрителей» — соседей Гурмыжской. Не участвуя в интриге, они абсолютно необходимы не только для характеристики того мира, в котором развернутся события (это обычно в театре Островского), но еще нужны именно как те, для кого разыграны спектакли.

Система персонажей. Художественная речь. Сатирические цели комедии требуют точных социальных характеристик, и драматург, конечно, не пренебрегает ими. Каждый из обитателей «Леса», которым противостоит высокий герой, самораскрывается в своих социальных устремлениях, в собственных обезоруживающе откровенных, как бы наивных рассуждениях.

Особенно выразительны «богатые соседи Гурмыжской» (так сказано в ремарке) — бывший кавалерист Уар Кирилыч Бодаев, так ска-

зять, Скалозуб в отставке, кипящий ненавистью к земству; Евгений Аполлонович Милонов (имя-то словно взято из архаичных сентиментальных повестей эпигонов Карамзина), произносящий сладкие речи о добродетели и тоскующий об ушедших временах крепостничества. Монолог Милонова («...Уар Кирилыч, когда были счастливы люди?...»), рисуемый «нравственную идиллию» крепостной усадьбы, написан вполне в щедринских тонах.

В «Лесе» передана атмосфера взволнованного возбуждения переменами, все сдвинулось со своих мест, все чувствуют невозвратность прошлого. (Недаром в последних сценах по поводу чисто барских прожектов Буланова относительно чистки прудов и заведения конного завода Бодаев трезво бросает: «Врет! Все промотает!»)

Столь же тщательно, как «зрителей», рисует Островский и Буланова, которому на наших глазах суждено возвыситься от двусмысленной роли приживала богатой барыни до почтенного члена уездного дворянского общества. Характеристика Буланова завершается просто-душной репликой Гурмыжской, за которой так и чувствуется лукавая усмешка автора: «Ужасно! Он рожден повелевать, а его заставляли чему-то учиться в гимназии».

Мотив игры, двух спектаклей, собирает воедино все сюжетные линии пьесы. Завершается этот мотив предпринятого в «Лесе» испытания жизни театром, но в равной мере и театра жизнью, своеобразной «искусствоведческой формулой» Несчастливцева в его обращении к Гурмыжской и ее гостям: «Комедианты? Нет, мы артисты, а комедианты — вы... Вы комедианты, шуты, а не мы».

Перенесение театра в жизнь, использование игры как маски, скрывающей подлинное лицо и цели, — это, по Островскому, нравственно недоброкачественное комедиантство. Все так, но только к формуле этой и сам Несчастливцев пробивается с трудом, после того как он, актер-профессионал, потерпел поражение в комедиантстве от дилетантки Гурмыжской.

Герои-антагонисты вступают в борьбу, сочиняя и разыгрывая разные в жанровом отношении «пьесы»: Гурмыжская — комедию интриги, временами переходящую в фарс. Ее роль-маска — добродетель и благопристойность. При первом же появлении на сцене она, так сказать, подробно описывает свое амплуа, выбранную роль, которую играет вот уже шесть лет (о чем мы узнаем несколько позже из ее беседы с Улитой). Затем в беседе слуг с Аркашкой та же ее роль комментируется Улитой и Карпом. Улита дает «официальную версию»: деньги Гурмыжской идут на благотворительность, «всё родственникам». Карп говорит правду: барыня проматывает состояние с любовниками.

В речах Гурмыжской и в разговорах о ней все время мелькают слова «роль», «игра», «комедия» и т.п. Ее затея выдать Буланова за жениха Аксюши не вызывает доверия у хорошо знающей ее прислуги: и Карп и Улита предвидят, что роль, отведенная Буланову, переменит-

ся. Аксюша говорит: «Я ведь не выйду за него, так к чему же эта комедия?» — «Комедия! — подхватывает ее благодетельница. — Как ты смеешь? Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю, одеваю и заставляю играть комедию». Сама Гурмыжская постоянно говорит о своей жизни как о некоем спектакле. «С чего это я расчувствовалась! Играешь-играешь роль, да и заиграешься», — признается она Буланову. Решив судьбу Буланова, Гурмыжская оценивает свою прежнюю «игру» так: «Сколько я перенесла неприятностей за эту глупую комедию с родственниками!»

Но и Несчастливцев тоже, появляясь в Пеньках, надевает маску и ставит свой спектакль, сочиняя и разыгрывая мелодраму. Островский, в общем, не щадит героя: трагик постоянно попадает в нелепые положения. Театральные штампы мешают ему понять происходящее в усадьбе. Невозможно придумать что-нибудь более неподходящее к случаю, чем обратиться к Гурмыжской словами Гамлета, адресованными Офелии, но Несчастливцев совершает такую нелепость. Сочинив себе роль благородного офицера в отставке, герой на протяжении 3-го действия как будто вполне успешно обманывает обитателей Пеньков. Между тем его речи здесь, по существу, — монтаж из сыгранных ролей. Эта игра увенчивается отказом от наследственной тысячи рублей, которую задолжала ему Гурмыжская и которую она пытается ему вернуть после того как, можно считать, Несчастливцев все-таки победил Восмибратова своим актерским искусством и заставил его возвратить деньги тетке. И тем не менее зритель видит, что на самом деле герой становится невольным участником пьесы, которую разыгрывает в жизни его тетка. И в прошлом он покорно принял и выполнял предначертанную ею роль облагодетельствованного родственника, и сейчас как бы служит живым подтверждением ее репутации благотворительницы. Изображая из себя отставного офицера, рисуясь перед теткой и немного перед Аксюшей, слегка куражась над Булановым, благодушно беседуя с Карпом, Несчастливцев проявляет полную слепоту к тому, что происходит в усадьбе. Сочиненная им самим литературная, условная ситуация совершенно заслонила перед ним подлинную жизнь. В ответ на его великодушные жесты с деньгами Гурмыжская за глаза говорит о племяннике: «Он какой-то восторженный! Просто, мне кажется, он глупый человек». А Несчастливцев надеется, что поражает окружающих великодушием и широтой натуры!

Спектакли главных антагонистов — Гурмыжской и Несчастливцева — имеют свои пародийные варианты, своих снижающих двойников. Аристократ между актерами, трагик Несчастливцев изображает и между дворянами представителя элиты дворянского сословия — офицера, пусть и отставного. А его двойник Счастливцев, «маленький человек» театрального мира, изображает аристократа между слугами — лакея-иностранца. Стремящаяся к наслаждениям и на склоне

лет покупающая их Гурмыжская имеет зеркальное отражение в Улите, тоже платящей за свои женские радости — наушничеством барыне и настоечкой кавалерам.

Трагик гордится своим амплуа, третируя комедию и комиков («комики — шуты, а трагики — люди, братец...»), гордится прямо-таки сословной дворянской гордостью. Островский, считавший комедию основой национального репертуара своего общенародного, несословного театра, конечно понимает эту черту своего героя как комическую. И «наказывает» его тем, что именно презренный комик прекрасно видит истинное положение дел в усадьбе и раскрывает на него глаза и Несчастливцеву. Зато после этого герой оказывается вовсе уже не таким беспомощным романтическим идеалистом, а человеком умным и житейски опытным. Отбросив мелодраму, сняв маску и отказавшись от цитат и отстранившись от своего театрального режизита, используя его уже только по мере надобности, Несчастливцев действует четко, точно предугадывая все возможные психологические реакции тетки. Он развязывает все узлы интриги и приводит к счастливому концу любовную линию.

«Тайна» Несчастливцева раскрыта, все узнают о том, что «последний Гурмыжский» — провинциальный актер, и вот здесь-то в нем проявляются настоящее благородство артиста и гордость человека труда. Последний монолог Несчастливцева плавно переходит в монолог Карла Моора из «Разбойников» Шиллера — на помощь актеру приходит как бы само искусство театра, искусство драмы в самых авторитетных его образцах.

Широкое использование литературных реминисценций, прямых цитат, образных переключек и ассоциаций — одно из важных свойств театра Островского, весьма полно представленное в «Лесе». Мы видели, что в значительной мере оно проявилось и в построении фабулы.

На богатой литературной подпочве вырастает и характер героя. «Помесь Гамлета с Любимом Торцовым», — неплохо сострил враждебный критик. Но точнее было бы с героем знаменитой комедии «Бедность не порок» сопоставить не Гамлета, а Чацкого. Чацкий — Гамлет русской сцены, «единственное героическое лицо в нашей литературе», «одно из высоких вдохновений Островского», как сказал Аполлон Григорьев, до «Леса» не доживший. Лицо, которому дано выразить авторскую позицию, — вот суть высокого героя драмы. Первым классическим образцом такого героя и стал Чацкий. Островский создает свой вариант высокого героя, функционально сходного с грибоедовским, но с фактурой, прямо противоположной Чацкому. Классическую ясность «героя во фраке» сменяют великое шутовство и юродство. Любим Торцов глубоко отвечал духу времени — «неблагообразные» герои, открывающие некую истину, приходящие со своим проникновенным словом о мире, в 60-е гг. появляются у Некрасова, Достоевского и писателей меньшего масштаба. Открыватель же этого типа — Островский.

Цитатность речей Несчастливцева реалистически мотивирована сюжетно. Но характеристика героев с помощью литературных реминисценций используется в «Лесе» гораздо шире. Гурмыжскую не раз называли Тартюфом в юбке. Счастливцев сам именует себя Сганарелем, сразу вызывая в памяти зрителей целую группу комедий Мольера. Но, несомненно, среди всех западноевропейских наиболее значительны ассоциации с «Дон Кихотом» Сервантеса, что было замечено уже давно и театром и критиками.

Параллели с романом Сервантеса подкрепляются, конечно, не только известным сходством между Несчастливцевым и Дон Кихотом, но и самим наличием такой контрастной пары, какими являются Дон Кихот и Санчо Панса у Сервантеса, Несчастливцев и Счастливцев у Островского. Отметим, что «парность» театральных героев Островского подчеркнута почти цирковым приемом — смысловой парностью их сценических псевдонимов, почти как у клоунов. При этом она не имеет никакой реально-бытовой мотивировки: ведь герои Островского отнюдь не близкие друзья и не партнеры по какому-нибудь эстраднему номеру. Это чисто условная краска в комедии. Противоположность смысла этих фамилий тоже отнюдь не житейская. В этом отношении оба героя как минимум равны, а может быть, житейски Несчастливцев и благополучнее: ведь Счастливцев совсем уж неудачливый маленький актеришка, в отличие от пользующегося некоторой известностью трагика. Зато псевдонимы их контрастируют в соответствии с их сценическими амплуа, с излюбленными каждым из героев драматическими жанрами. Эти фамилии — знаки жанровой принадлежности и соответствующего этому поведения.

Вспомним еще раз характернейшую особенность Островского: он не чужд интриге, отнюдь, но силы этой интриги стремится передавать не через механические зубчики ясных причинно-следственных отношений и связей — игру секретами, потерянные и найденные записки, недоразумения и т.п., — а больше через нечто неосоздаваемое, порой и условное — какие-то словесные прения, разговоры, некие непосредственные моменты борьбы за личностное преобладание. Словом, через речь, речь и речь. Речь бывает и мерилом, и способом, и главным результатом. «Лес» — яркий пример речи как результата, вывода, доминирующего, пожалуй, и над сюжетом как таковым. И разве не видим мы в этом прямого продолжения грибоедовской традиции? Житейски и Чацкий потерпел поражение: потерял возлюбленную, изгнан из общества, к которому принадлежит по рождению. Но прямое слово Чацкого возобладало над ловкими и такими, казалось бы, основательными речами его противников.

Две великие пьесы русского театра в разрешении конфликта, в качестве и смысле финала выявляют саму суть и первооснову классической драмы как рода — выяснение истины через слово.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ От чего зависит жанровая природа пьесы «Гроза»? Как соотносятся в «Грозе» любовь, долг, воля, вина и возмездие?
- ❖ Определите, какие герои участвуют в действии «Грозы», а какие нужны для характеристики среды и обстоятельств жизни персонажей, непосредственно включенных в драматическое действие?
- ❖ Какова роль народно-поэтических элементов в построении образа Катерины?
- ❖ Перечислите комические сцены в «Грозе». В чем их художественная роль в пьесе?
- ❖ Чьи слова в последнем действии «Грозы» выражают позицию автора?
- ❖ Проследите, как воспринимают грозу разные герои пьесы. В чем состоит символика названия?
- ❖ Каковы композиционные особенности пьесы «Лес»? Какую роль играют в комедии «Лес» театральные мотивы?
- ❖ Перечислите героев, непосредственно не участвующих в развитии действия пьесы «Лес»? Какова художественная роль этих персонажей?
- ❖ Как проявляется социальный смысл в семейном конфликте, лежащем в основе действия пьесы «Лес»?
- ❖ В чем состоит реально-бытовой и символический смысл мотивов и образов природы в пьесе «Лес» (лес, Пеньки, пустоши Горелая, Паленая и Пылаева, пруд, ночь, дорога)?

ЛИТЕРАТУРА

- Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. М., 1997. Главы «Народная трагедия “Гроза”» (С. 35–55) и «Пореформенная Россия Островского. Комедия “Лес”» (С. 56–75).
- Лакшин В.Я. Театр А.Н. Островского. М., 1985. Главы «Размышление у памятника» и «Что такое “Самодур”?». (С. 3–13).
- Островский А.Н. Театр и жизнь. Избранные пьесы. М., 1995.
- Холодов Е.Г. Мастерство Островского. М., 1967. Глава «Человек и его имя». (С. 196–216).

И. А. ГОНЧАРОВ (1812—1891)

Иван Александрович Гончаров обратился к литературному творчеству в годы учебы в Московском университете, на филологическом («словесном») отделении. Но в литературу он вошел спустя тринадцать лет — как автор романа «Обыкновенная история», который был опубликован в журнале «Современник» в 1847 г. и имел «успех неслыханный» и всеобщий (В. Белинский). Тогда же писатель начал работу над романом «Обломов», напечатав из него в 1849 г. большой фрагмент под названием «Сон Обломова». С октября 1852 г. Гончаров участвует в кругосветном плавании на военном корабле, которое заканчивается для него в феврале 1855 г. Его творческим итогом стало двухтомное описание путешествия «Фрегат «Паллада» — своего рода географический роман на материале современной автору всемирной жизни. Завершив его, Гончаров вновь обратился к незаконченному «Обломову», и в 1859 г. в журнале «Отечественные записки» был опубликован его полный текст. Последний роман писателя — «Обрыв» — появился спустя еще десять лет, в 1869 г., вызвав огромный интерес публики, но неодобрительные отзывы радикальной и охранительной критики. В последующие годы Гончаров, оставив крупную эпическую форму, пишет очерки, воспоминания, литературно-критические этюды, в числе которых знаменитый анализ комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» — «Милльон терзаний», а также «Заметки о личности Белинского», очерковый цикл «Слуги старого века», «Необыкновенная история» (впервые опубликована в 1924 г.), в которой Гончаров рассказал о своих сложных творческих отношениях с И.С. Тургеневым. Первое прижизненное собрание сочинений И.А. Гончарова в восьми томах вышло в Петербурге в 1884 г.

Анализ романа «ОБЛОМОВ»

Критики о романе. «Обломов» — центральное звено романной «трилогии» Гончарова — увидел свет в первых четырех номерах журнала «Отечественные записки» за январь — апрель 1859 г. Новое, давно ожидаемое в публике произведение автора «Обыкновенной истории» и «Фрегата «Паллада» (1858) было практически единодушно признано выдающимся художественным явлением. Вместе с тем в понима-

нии основного пафоса романа и смысла созданных в нем образов современники сразу же разошлись едва ли не полярно.

Называя роман «Обломов» «капитальнойшей вещью, какой давно, давно не было», Л.Н. Толстой писал А.В. Дружинину: «Скажите Гончарову, что я в восторге от «Обломова» и перечитываю его еще раз. Но что приятнее ему будет — это то, что «Обломов» имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и *невременный* в настоящей публике». Как плод огромного творческого обобщения действительности оценили «Обломова» также И.С. Тургенев и В.П. Боткин. Разрешение прежде всего «обширной общечеловеческой психологической задачи» увидел в нем и молодой Д.И. Писарев.

Иным было мнение автора статьи «Что такое обломовщина?» («Современник». 1859. № 5), критика-революционера Н.А. Добролюбова. В новом произведении Гончарова, считал он, выведен «современный русский тип, отчеканенный с беспощадной строгостью и правильно-стью», а сам роман есть «знамение» настоящего общественно-политического состояния России.

Возникшие с появлением «Обломова» споры о нем не угасают и по сей день. Одни критики и исследователи объективно отстаивают при этом добролюбовскую точку зрения, другие — развивают толстовскую. Первые видят в характерах и конфликтах «Обломова» смысл по преимуществу социальный и временный, другие — прежде всего непреходящий, общечеловеческий. Кто же ближе к истине? Для ответа на этот вопрос необходимо присмотреться к композиции произведения, учесть его творческую историю, а также познакомиться с гончаровской философией любви и ее отражением в романе.

Композиция, типизация. Обломов и обломовщина. Ольга Ильинская и Штольц. Сюжетную основу «Обломова» составляет история драматической любви, а вместе с тем и судьбы заглавного героя — дворянского интеллигента и одновременно помещика — к Ольге Ильинской, девушке цельного и одухотворенного характера, пользующейся несомненной симпатией автора. Отношениям Ильи Ильича и Ольги в романе посвящены его центральные *вторая и третья* части из общих четырех. Им предшествует развернутая картина неподвижного петербургского быта Ильи Ильича и его воспитания в условиях родовой патриархальной Обломовки, составившая *первую* часть произведения.

Главным в романе стал вопрос о том, что сгубило его героя, наделенного от природы «пылкой головой, гуманным сердцем», не чуждой «высоких помыслов» и «всеобщих человеческих скорбей» душой. Почему ни дружба, ни сама любовь, на время преобразившая было Илью Ильича, не смогли победить его жизненную апатию, приведшую Обломова в конце концов на Выборгскую сторону Петербурга — эту столичную Обломовку, где он окончательно погружается в духовный, а в итоге и вечный сон? И что сыграло в этом

исходе решающую роль: воспитание и социальное положение Обломова или какие-то враждебные одухотворенной личности закономерности современной действительности? В какой, говоря иначе, части романа надо искать ответ на этот вопрос: в первой, с ее знаменитой картиной детства Ильи Ильича, или во второй и третьей, изображающих «поэму» и «драму» его любви?

На первый взгляд, объяснение характера и дальнейшего поведения Ильи Ильича заключено в воспитании и дворянско-помещичьих понятиях героя, с которыми читатель знакомится в первой части произведения. Следуя сразу же за словами Обломова: «Однако... любопытно бы знать... отчего я... такой?», картина его детства, казалось бы, и дает ясный и исчерпывающий ответ на него. «Увертюрой всего романа» назвал «Сон Обломова» в своей автокритической статье «Лучше поздно, чем никогда» и сам Гончаров. Однако у романиста есть и прямо противоположные оценки начального звена произведения. «Если кто будет интересоваться моим новым сочинением, — писал он в 1858 г. брату в Симбирск, — то посоветуй не читать первой части: она написана в 1849 году и очень вяла, слаба и не отвечает остальным двум, написанным в 1857 и 58, то есть нынешнем году». «Не читайте первой части «Обломова», — рекомендует Гончаров Л. Толстому, — а если удосужитесь, то прочитайте вторую и третью». Негодование писателя вызвал французский перевод «Обломова», в котором роман был произвольно «заменен» одной его первой частью. «Дело в том, — пояснял Гончаров в «Необыкновенной истории» (1875, 1878), — что в этой первой части заключается только введение, пролог к роману... и только, а романа нет! Ни Ольги, ни Штольца, ни *дальнейшего развития* характера Обломова!»

В самом деле: лежащий на диване или препирающийся с Захаром Илья Ильич еще далеко не тот человек, которого мы узнаем в его отношениях с Ольгой Ильинской. Есть все основания считать, что в ходе работы над романом Гончаров принципиально углубил образ его заглавного героя. Задуманный еще в год публикации «Обыкновенной истории», «Обломов» был тем не менее создан, по существу, в два относительно коротких периода, отделивших первоначальный замысел произведения от окончательного. Сначала писатель думал изобразить в романе, названном в ту пору не «Обломовым», а «Обломовщиной», историю русского дворянина-помещика — от колыбели до могилы, в его деревенском и городском быте, со свойственными последним понятиями и нравами. Очерковый набросок этого русского социально-бытового типа содержится в конце первой главы «Фрегата «Паллада». Заметим, что замысел «романа русского помещика» вынашивает в середине 50-х гг. и Л. Толстой. Восходящий к нравоописательным повестям натуральной школы, роман Гончарова вместе с тем выгодно отличался бы от них обстоятельностью и «монографичностью» картины, естественным началом которой было изображение вос-

питания героя в отчем доме и его обычного дня. Этим фрагментом начального «Обломова» и стала его первая часть, созданная еще в 1849 г.

Ни живописание дворянско-помещичьего быта, ни ограниченные им характеры не могли, однако, надолго увлечь Гончарова. Ученик Пушкина, Лермонтова, Гоголя, художник-христианин, Гончаров никогда не ограничивал личность современника окружающими его внешними условиями жизни, которые не заслоняли для него «самого человека» как явления, в такой же мере универсального, божественного, как и общественного. Идея «монографии» о русском патриархальном барине вскоре начинает вытесняться в плане «Обломова» мыслью о судьбе духовно развитой, идеально настроенной личности в современном мире. «Прочитавши внимательно написанное, — сообщал Гончаров после завершения первой части романа А.А. Краевскому, — я увидел, что все это до крайности пошло, *что я не так взялся за предмет*, что одно надо изменить, другое выпустить, что, словом, работа эта никуда не годится» (курсив мой. — В.Н.).

Вынашиваемая художником в течение нескольких лет новая концепция «Обломова» была наконец реализована в июле — августе 1857 г., когда Гончаров в немецком городе Мариенбаде невероятно быстро, «как будто по диктовке», создал вторую и третью части романа, заключившие в себе отношения Ильи Ильича с Ольгой Ильинской и Агафьей Пшеницыной.

Сюда же передвигается теперь и композиционно-смысловой центр произведения, его, по словам писателя, «главная задача». Ведь только с признанием Ильи Ильича в начале второй части «Обломова» в любви к Ольге возникает завязка, а затем и романное действие, отсутствовавшие в первом звене произведения. Здесь же появляется и совершенно иная, чем раньше, мотивировка жизненной апатии героя. Говоря Штольцу, что «его жизнь началась с погасания», Илья Ильич поясняет: «Начал гаснуть я над писанием бумаг в канцелярии; гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, гаснул с приятелями, слушая толки, сплетни, передразнивание, злую и холодную болтовню, пустоту...» По словам Обломова, в течение его двенадцатилетней жизни в Петербурге в его душе «был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас». Основная тяжесть вины за неподвижность и бездеятельность героя теперь, таким образом, перекладывается с самого Ильи Ильича на бездуховное общество.

Новый облик героя побуждает Гончарова предпринять в 1858 г. попытку хотя бы отчасти освободить начального Обломова от тех специфически барских понятий, которые звучали, например, в монологе Ильи Ильича о «других». Меняет писатель и название произведения: не «Обломовщина», а «Обломов».

С принципиальным углублением творческой задачи романа черты его начального замысла в окончательном тексте «Обломова» тем не

менее продолжают — вместе с первой частью — сохраняться. Осталась в нем и картина детства героя («Сон Обломова»), в которой Добролюбов увидел средоточие дворянско-помещичьей «обломовщины» как жизни за счет дарового труда крепостных крестьян. Привычкой к ней критик и объяснил в своей статье все последующее поведение и саму судьбу Ильи Ильича. Что такое, однако, «обломовщина» не в добролюбовском, а в гончаровском содержании этого художественного понятия? Вопрос этот ведет нас к своеобразию типизации в романе и непосредственно — при изображении жизни в Обломовке.

Казалось бы, Гончаров просто мастерски описал дворянскую усадьбу, одну из тысяч подобных в дореформенной России. В обстоятельных очерках воспроизведены природа этого «уголка», нравы и понятия обитателей, круговорот их обычного дня и всей жизни в целом. Все и всякие проявления обломовского житья-бытья (повседневные обычаи, воспитание и образование, верования и «идеалы») сразу же вместе с тем интегрируются писателем в «один образ» посредством пронизывающего всю картину главного мотива *тишины и неподвижности*, или *сна*, под «обаятельной властью» которого пребывают в Обломовке и баре, и крепостные мужики, и слуги, и, наконец, сама здешняя природа. «Как все тихо... сонно в деревеньках, составляющих этот участок», — замечает Гончаров в начале главы, повторяя затем: «Та же глубокая тишина и мир лежат и на полях...»; «... Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю». Своей кульминации этот мотив достигает в сцене послеобеденного «всепоглощающего, ничем непобедимого сна, истинного подобия смерти».

Проникнутые одной мыслью разные грани изображенного «чуждого края» благодаря этому не только объединяются, но и обобщаются, обретая уже сверхбытовой смысл одного из устойчивых — национальных и всемирных — *типов жизни*. Именно жизни патриархально-идиллической, отличительными свойствами которой являются сосредоточенность на физиологических потребностях (еда, сон, продолжение рода) при отсутствии духовных, цикличность жизненного круга в его главных биологических моментах «родин, свадеб, похорон», привязанность людей к одному месту и боязнь перемещения, замкнутость и равнодушие к остальному миру. Гончаровским идилическим обломовцам вместе с тем присущи мягкость и сердечность и в этом смысле человечность.

Не лишена гончаровская «обломовщина» и своих социально-бытовых примет (крепостная зависимость крестьян от помещиков). Однако у Гончарова они не то что приглушены, но подчинены *бытийно-типологическому* содержанию понятия. Примером своего рода всемирной «обломовщины» явится в творчестве романиста быт феодально-замкнутой, как бы остановившейся в своем развитии Японии, как она изображена на страницах «Фрегата «Паллада». Настоячивое стремление и умение акцентировать в «местных» и «частных»

обстоятельствах и типах какие-то *коренные* для всего человечества мотивы и характеры — вообще отличительная особенность гончаровского искусства типизации, в первую очередь обеспечившая произведениям художника непреходящий интерес. В полной мере проявилась она и при создании образа Обломова.

Проведший в лоне покойно-идиллического существования детство и отрочество, Илья Ильич и взрослым человеком будет в немалой мере зависеть от его влияния. Со ссылкой на свои духовные, неизвестные его предкам запросы («ноты, книги, рояль»), но в целом в патриархально-идиллическом духе, например, рисует он Штольцу свой идеал семейной жизни: они с женой в деревне, среди «сочувствующей» природы. После сытного завтрака («сухари, сливки, свежее масло...») и прогулки вдвоем в «бесконечной, темной аллее» они ждут друзей, с которыми ведут неспешную искреннюю беседу, сменяющуюся вечерним «десертом в березовой роще, а не то так в поле, на скошенной траве». Не забыта тут и «барская ласка», от которой только для виду обороняется красивая и довольная ею крестьянка.

И все же не этот идеал увлечет Обломова во второй части романа, но потребность, в глазах Гончарова, подлинно человеческая, захватившая душу героя с его глубоким и всепоглощающим чувством к Ольге Ильинской. Это потребность в такой гармонической «норме» поведения, при которой заветные мечты человека не противостоят его общественно-практическим заботам и обязанностям, но одухотворяют и гуманизируют их собой.

Как бы от природы близка к этой «норме», по мысли романиста, Ольга Ильинская, личность которой формировалась в условиях свободы от какой-то сословноограниченной среды. Ольга — характер в такой же мере возможный, чаемый художником, как и реальный. В цельном облике героини органично слились черты конкретно-исторические с вечным началом христианско-евангельских заветов. Христианским участием мотивирован интерес Ольги к Обломову при знакомстве героев, сопровождает оно чувство Ольги и в их дальнейших отношениях. Называя свою любовь к Илье Ильичу *долгом*, Ольга поясняет: «Мне как будто Бог послал ее... и велел любить». Роль Ольги в ее «романе» с Ильей Ильичем уподобляется «путеводной звезде, лучу света»; она сама — ангелу, то оскорбленному непониманием и готовому удалиться, то вновь приверженному своей миссии духовного воскресителя Обломова. «Он, — сказано о героине в конце второй части романа, — побежал отыскивать Ольгу. Видит, вдали она, *как ангел восходит на небеса*, идет на гору... Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает» (курсив мой. — В.Н.).

Высокая миссия Ольги на время вполне удалась. Сбросив с покойным халатом свою апатию, Илья Ильич ведет достаточно активный образ жизни, благоприятно отразившийся на его, прежде сонном, облике: «Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице

ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или по крайней мере самоуверенности».

Переживая вместе с Ольгой «поэму изящной любви», Обломов выявляет, по мысли романиста, лучшие начала как собственной, так и общеродовой природы человека: тонкий и верный инстинкт красоты (искусства, женщины, природы) как гармонии, верный в своей основе взгляд на «отношение... полов между собою», призванных завершиться гармоническим семейным союзом, глубокое уважение к женщине и поклонение ей.

Замечая в конце второй части, что Обломов «догнал жизнь, то есть усвоил опять все, от чего отстал давно», Гончаров вместе с тем уточняет: «Он усвоил только то, что вращалось в кругу ежедневных разговоров в доме Ольги, что читалось в получаемых там газетах, и довольно прилежно, благодаря настойчивости Ольги, следил за текущей иностранной литературой. Все остальное утопало в сфере чистой любви».

Практическая сторона жизни (постройка дома в Обломовке, проведение дороги из нее в большое село и т.п.) продолжает тяготить Илью Ильича. Сверх того, его начинает преследовать неверие в свои силы, а с ними и в чувство Ольги, наконец, в возможность реализовать в жизни подлинную «норму» любви и семьи. Как будто по воле случая оказавшись на Выборгской стороне Петербурга, напоминающей герою идиллическую Обломовку, он, однако же, все реже посещает Ольгу и в конце концов женится на своей квартирной хозяйке Агафье Пшеницыной.

Крайне тяжело перенесенный обоими героями (Ольга испытала глубокое потрясение; у Обломова «была горячка») крах их любви изображен тем не менее Гончаровым как не случайная, но уготованная человеку самой судьбой и поэтому общезначимая драма. И Илья Ильич навсегда сохранит в глубине души светлый образ Ольги и их любви, и героиня никогда не перестанет любить «честное, верное сердце» Обломова. В конце романа Ольга вполне согласится с характеристикой Ильи Ильича, которую даст здесь своему другу Штольц: «Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!» Нет сомнения, что мнение это разделяется и автором «Обломова».

В самом деле: только ли личная слабость Ильи Ильича не позволила ему реализовать ту подлинную «норму» жизни, которая открылась герою после знакомства с Ольгой Ильинской? И только ли идиллическая «обломовщина» была этому виной?

Ответить на эти вопросы можно лишь с учетом гончаровского понимания участи гармонического «образа жизни» в условиях современной действительности. К горькому выводу о несовместимости этого идеала с нынешним «веком» писатель пришел уже в «Обыкновенной истории». В глубокой враждебности к нему убеждается, знакомясь с господствующими в Петербурге понятиями и нравами, и герой «Об-

ломова». Столичное общество совокупно олицетворяют в романе визитеры Ильи Ильича в первой части, позднее — хозяева и гости тех гостиных и дач, куда привозит Обломова Штольц. Смысл жизни здесь сводится к карьере с казенной квартирой и выгодной женитьбой (чиновник Судьбинский) или к удовлетворению пустого светского тщеславия (Волков), к сочинительству в модном духе и на любую тему (Пенкин), накопительству и тому подобным «страстям» и целям. Объединенные в свою очередь обобщающим мотивом лжеактивности и суеты сцены и фигуры «петербургской жизни» в итоге создают образ существования, лишь на первый взгляд несхожий с бытом неподвижно-дремотной Обломовки. По существу, эта, в свой черед, совершенно бездуховная жизнь — та же «обломовщина», но лишь на столично-цивилизированный лад. «Где же тут человек? — восклицает при полном одобрении автора Илья Ильич. — Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?.. Все это мертвецы, спящие люди...»

Достижение подлинно человеческой «нормы» бытия затруднено, по мысли Гончарова, не только высотой этого идеала. Мощные преграды на пути к нему поставила сама современная действительность в лице основных наличных типов жизни: холодно-бездушной суетности, с одной стороны, и не лишенной известного очарования, особенно для усталой души, но зовущей лишь в прошлое идиллической неподвижности — с другой. И только успех или поражение идеала в его труднейшей борьбе с этими препятствиями в конечном счете определяет ту или иную судьбу духовной личности в нынешнем обществе.

Точно так же определяется и судьба ее любви. Здесь необходимо, оставив на время Обломова, пояснить гончаровскую философию любви и место любовных коллизий в его романе.

Подобно «Обыкновенной истории», «Обрыву», «Обломов» — роман не просто с любовным сюжетом, но о разных видах любви. Это оттого, что и сама любовь для Гончарова — главное начало бытия, причем не только индивидуального, но и семейно-общественного, даже природно-космического. Мысль о том, что «любовь, с силою Архимедова рычага, движет миром; что в ней столько всеобщей неопровержимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении», в «Обломове» вложена в уста Штольца. Это было «капитальное» убеждение и самого писателя. «...Вы правы, — писал Гончаров С.А. Никитенко, — подозревая меня... в вере во всеобщую, всеобъемлющую любовь и в то, что только эта сила может двигать миром, управлять волею людской и направлять ее к деятельности... Может быть, я и сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа...»

В «Обломове» Гончаров заявил себя даровитейшим аналитиком отношений любящих. «Она, — писал об Ольге Ильинской современник Гончарова критик Н.Д. Ахшарумов, — проходит с ним (Ильей Ильичем. — В.Н.) целую школу любви, по всем правилам и законам,

со всеми малейшими фазами этого чувства: тревогами, недоразумениями, признаниями, сомнениями, объяснениями, письмами, ссорами, примирениями, поцелуями и т.д.».

«Школа любви» для Гончарова — основная школа человека. Любовь завершает духовное формирование личности, особенно женской, открывает ей подлинный смысл и цель бытия. «Взгляд Ольги на жизнь... — сообщает писатель во второй части «Обломова», — сделался еще яснее, определеннее». С чувством к Илье Ильичу для Агафьи Пшеницыной «навсегда осмыслилась и жизнь ее». Сам Штольц, долгое время увлеченный деятельностью, восклицает, получив согласие Ольги стать его женой: «Дождался! Сколько лет жажды чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал — все награждено: вот оно, последнее счастье человека!»

Это всемогущество любви объясняется важнейшей способностью, которой наделял ее Гончаров. При верном ее понимании любовь не замыкается только счастьем любящих, но гуманизирует и иные отношения людей, вплоть до сословно-классовых. Так, в лице близкой к истине любви Ольги Ильинской писателю виделась не просто «страстно-любящая жена», верная подруга мужа, но «мать-созидательница и участница нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения».

Средоточие жизни, любовь в «Обломове» прямо характеризует собственно человеческую сущность того или иного типа существования. Для понимания идиллических обломовцев важнейшим оказывается замечание автора о полном отсутствии у них глубоких сердечных страстей, которых они «боялись, как огня»; бездуховно-суетный смысл «петербургской обломовщины» обнажают пошло понятые интимные интересы Судьбинских и Волковых.

Вернемся к главным причинам любовной, следовательно, и жизненной драмы центрального героя романа. Дано ли было Илье Ильичу реально обрести «норму» любви, семьи и жизни? Ведь, кажется, Штольц и Ольга сумели воплотить ее в семейном союзе. Но так ли это?

Начиная с Добролюбова, критики и исследователи относились к Штольцу в основном негативно. Героя упрекали в рассудочности, сухости, эгоизме. В образе Штольца необходимо, однако, различать замысел и его исполнение.

Друг Ильи Ильича — интересно и глубоко *задуманная* фигура. Штольц рос и воспитывался по соседству с Обломовкой, но формирующие его характер условия были совершенно иными. Отец героя — немец, управляющий в дворянском поместье, привил сыну навыки самостоятельного и упорного труда, умение полагаться на собственные силы. Мать — русская дворянка с нежным сердцем и поэтической душой — передала Андрею свою духовность. Воспринял Штольц и благотворные эстетические впечатления от богатой картинной галереи в соседнем княжеском «замке». Разные национально-культурные

и общественно-исторические элементы, от патриархальных до бюргерских, создали, объединившись в личности Штольца, характер, чуждый, по мысли романиста, всякой ограниченности и односторонности. Показателен ответ юного героя на совет отца избрать любую «карьеру»: «служить, торговать, хоть сочинять, пожалуй». «Да я посмотрю, нельзя ли вдруг по всем, — сказал Андрей».

Не ведающий разлада между умом и сердцем, сознанием и действованием, Штолец «беспрестанно в движении», и мотив этот чрезвычайно важен. Ведь только при безустальном движении вперед, а не духовном сне и покое в состоянии человек одолеть те «обманчивые надежды и мучительные преграды», которые ставит ему жизнь на пути к «свыше предназначенной цели». А Штолец, ищущий в своей жизни «равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа», стремится именно к ней, вполне отвечая тем самым авторскому идеалу.

Заслужив глубокое доверие, а затем и взаимное чувство Ольги, Штолец поселился с женой не в Петербурге и не в деревне, а в Крыму, в собственном доме на морском берегу. Выбор этого места далеко не случаен: удаленный в равной мере и от сурового Севера, и от тропического Юга Крым — своего рода «норма» в природе. Существенна и такая деталь: с галереи дома Штольцев «видно было море, с другой стороны — дорога в город». Жилище Штольца и Ольги с его «океаном книг и нот», присутствием везде «недремлющей мысли» и изящными вещами, среди которых, однако, нашла свое место «и высокая конторка, какая была у отца Андрея», как бы соединяет природу с ее «вечной красотой», с лучшими достижениями цивилизации. Быт Штольца совершенно лишен крайностей деревенской неподвижности и суетного городского делячества. Автор романа утверждает, что герои счастливы. Правда, Ольгу порой посещают грусть и неудовлетворенность. Но Штолец успокаивает жену ссылкой на естественные стремления «живого раздраженного ума... за житейские грани», тоску духовного человека по абсолюту.

Декларированное Гончаровым счастье Штольца и Ольги тем не менее не убеждает читателя. И не только потому, что романист скорее рассказывает о нем, чем показывает его. Важнее то, что союз героев на деле оказывается все-таки замкнутым собой, лишенным главного смысла истинной любви — ее гуманизирующих общественных результатов. Замысел гармонической, реально-поэтической личности в фигуре Штольца не получил в романе адекватного художественного воплощения.

Декларативность фигуры Штольца и его «последнего счастья», признанная в итоге и самим Гончаровым («не живой, а просто идея»), объясняется не каким-то творческим просчетом. Как выяснилось с развитием произведения, самая надежда Гончарова создать образ гармонического человека и такой же любви на материале современной действительности была утопией. В датированном годом окончания романа письме одному из своих корреспондентов Гончаров констатиро-

вал: «Между действительностью и идеалом лежит... бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построятся когда».

Сознанием этой печальной закономерности определен итоговый смысл образа и Ильи Ильича Обломова.

Задолго до финала произведения Илья Ильич в разговоре со Штольцем заметил: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится». По мысли Гончарова, Обломов действительно не понимает жизни, когда ведет себя в ней как наследник мягкосердечной, но инертно-покойной «обломовщины». Когда, угадывая заветную цель человека — нерушимую, одухотворенную и одухотворяющую все вокруг любовь и семью, — не проявляет той духовной и практической энергии, без которых достижение этой цели невозможно. Однако названная цель, по существу, не далась в «этой жизни» и неутомимо шедшему к ней волевому Штольцу, и самой Ольге Ильинской. Факт этот бросает иной свет и на Обломова. Личная вина героя все больше заслоняется его бедой. Главная причина изображенной в романе драмы переносится с Ильи Ильича, который в конце концов предпочел идиллический покой вечному движению, на бездуховную и бездушную общественную реальность, которая «никуда не годится».

Правильному пониманию созданного в лице Обломова типа помогают признания, сделанные Гончаровым в ряде писем 60-х гг. к горячей поклоннице его творчества, другу и помощнику Софье Александровне Никитенко. «Скажу Вам, — читаем в одном из них, — чего никому не говорил: с той самой минуты, когда я начал писать для печати... у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающего и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры».

Непосредственно в связи с этим идеалом здесь упомянут герой «Обрыва», «художник» Борис Райский. Однако едва ли не теми же словами будет охарактеризован в конце «Обломова» и Илья Ильич. «Это, — говорит здесь о «честном, верном сердце» героя Андрей Штольц, — его природное золото; он невинно пронес его сквозь жизнь. Он падал от толчков, охлаждался, заснул, наконец, убитый, разочарованный, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности».

Начало «в высшей степени идеалиста» действительно свойственно герою «Обломова», хотя и в сопряжении с чертами патриархально-идиллическими. Заявленное, в частности, и параллелями Ильи Ильича с Платоном, Гамлетом, Дон Кихотом, оно объясняет нам, почему дружит с Обломовым Штольц и за что полюбила его Ольга Ильинская. Намек на человека, *обломанного* жизнью, а не только *округлого* (от древнеславянского «обло») и *обломка* (то есть представителя архаического жизненного уклада), содержит сама фамилия гончаровского героя.

Сверхличная причина обломовской драмы придает неоднозначный смысл и идиллическим симпатиям Илья Ильича, приведшим его на столичную окраину. Не одна слабость и робость героя перед высшей задачей человека, но и протест — пусть пассивный — против суетного существования Судьбинских — Волковых — Пенкиных выразились в решении Илья Ильича остаться на Выборгской стороне Петербурга. И если «донкихотская борьба... с жизнью» — в ее активном проявлении — ограничилась у Обломова едва ли не единственным поступком — «громкой оплеухой» Тарантьеву, посмевавшему грязно исказить отношения героя с Ольгой Ильинской, то сама реакция Илья Ильича на эту низость («Вон, мерзавец! — закричал Обломов, бледный, трясаясь от ярости») действительно в духе Дон Кихота.

Все большая драматизация с развитием «Обломова» образа его заглавного героя стала прямым результатом переосмысления Гончаровым первоначального замысла произведения. Сквозь облик русского патриархально-идиллического барина в Илье Ильиче все явственнее проступали черты таких «коренных» человеческих типов, как классические герои Шекспира и Сервантеса. Гамлетовским «быть или не быть» звучит для Обломова вопрос: «Идти вперед или остаться» в состоянии покоя? С Дон Кихотом Илью Ильича объединяют не только чистота души и идеализм, но и отношения с его слугой Захаром. Преломляя через «местные» социально-бытовые приметы и своеобразно синтезируя в своей личности высокие устремления, а также комизм и трагизм этих великих «прототипов», герой «Обломова» в конечном счете приобретал смысл их современного, национально-неповторимого «преемника». Словом, характера, в такой же мере принадлежащего своей эпохе, как и вечного.

Женские образы в романе. Вобравшая в себя, по словам писателя, «мало-помалу элементарные свойства русского человека», фигура заглавного лица была не единственной творческой удачей «Обломова». «Превосходно обрисованным характером» современники называли Ольгу Ильинскую, подчеркивая единство в нем идеальности с психологической убедительностью. Вполне «живое лицо» (*Добролюбов*), Ольга действительно выгодно отличается в этом отношении от Штольца, хотя мы практически ничего не знаем ни о детстве, ни о юности героини. Больше того: Ольга дана в романе как бы вообще вне быта. Духовная сущность героини тем не менее вполне мотивирована — однако не внешними, но внутренними обстоятельствами. Освобожденная в доме тетки от «деспотического управления ее волей и умом», Ольга сначала «многое угадывает, понимает» благодаря своей «счастливой природе», которая «ее ничем не обидела», и окончательно складывается как личность под воздействием перипетий сердечной жизни — в отношениях с Обломовым, затем Штольцем.

Независимая в своем выборе и решениях, Ольга вместе с тем необычайно чутка к истине любви. Любовь для нее не страсть, как бы

сильна она ни была, но чувство-долг, симпатия, сопровождаемая нравственными обязанностями любящих пронести ее до конца жизни. «Да... у меня, — говорит она Обломову, — кажется, достанет сил прожить и пролюбить всю жизнь». Отсюда и требовательность героини к себе и возлюбленному: Ольга не смиряется с тягой Ильи Ильича к покою, так как знает: «норма» любви дается лишь движением «вперед, вперед».

Прямой противоположностью Ольге выглядит квартирная хозяйка, а затем и жена Ильи Ильича Агафья Пшеницына, как будто без остатка растворившаяся в круговороте будничных забот о еде, шитье, стирке, глаженье и т.д. Подчеркнуто духовному облику Ильинской, в чертах которой отражалось «присутствие говорящей мысли», богатство внутренней жизни, контрастен внешний портрет Пшеницыной с ее «полными, округлыми локтями», «крепкой, как подушка дивана, никогда не волнуемой грудью» и «простотой» душевных движений. Так же «просто», не подозревая о высоком общественном значении этого чувства и стоящих на его пути преградах, полюбила Агафья Матвеевна Обломова и «перешла под это сладостное иго безусловно, без сопротивлений и увлечений, без смутных предчувствий, томлений, без игры и музыки нерв».

Далекая от ее истины, но самоотверженная, проникнутая материнским началом любовь Агафьи Матвеевны овевана вместе с тем в «Обломове» глубоким авторским сочувствием. Ведь с ней и в этой рядовой женщине пробудилась живая душа, открылся человеческий смысл и свет в ее ранее почти автоматическом существовании. Отвечающий основному творческому принципу художника раскрыть и в самом простом «современнике» «самого человека», образ скромной «чиновницы» Агафьи Пшеницыной стал большим завоеванием Гончарова и русской прозы в целом.

Своеобразие стиля. Раскрытию итогового смысла «Обломова» служили, наряду с крупномасштабными характерами центральных лиц произведения, его яркий юмор, литературно-культурный контекст, «живопись» и «музыка», а также такой художественно-стилевой элемент, как «поэзия».

Особый интерес Гончарова к «поэтическим» моментам изображаемой картины был в связи с «Обыкновенной историей» отмечен еще Белинским. «В таланте Искандера (А.И. Герцена. — В.Н.), — писал критик, — поэзия — агент второстепенный... в таланте г. Гончарова — агент первый и единственный». «Соком романа» называл «поэзию» и сам автор «Обломова», считавший, что «романы... без поэзии — не произведения искусства», а их авторы — «не художники», а всего лишь более или менее даровитые бытописатели. Но что имел в виду писатель под романной «поэзией»?

Речь шла не только о высоких, собственно идеальных устремлениях современников, но и о тех «общечеловеческих... страстях... скор-

бях и радостях», которые духовно и эстетически («поэтически») обогащают нашу жизнь как ее лучшие, незабываемые проявления.

В «Обломове» важнейшим из «поэтических» и поэтизирующих начал произведения выступала сама «изящная любовь», «поэма» и «драма» которой, в глазах Гончарова, совпадали с основными моментами в судьбах людей. И даже с рубежами природы, главные состояния которой в «Обломове» параллельны зарождению, развитию, кульминации и, наконец, угасанию чувства Ильи Ильича и Ольги Ильинской. Любовь героев зарождалась в атмосфере весны с солнечным парком, ландышами и знаменитой веткой сирени, расцветала в знойный летний полдень, исполненный гроз и неги, потом гасла с осенними дождями, задымившими городскими трубами, наконец, оборвалась вместе с разведенными мостами над Невой и все-все засыпавшим снегом.

«Поэтическое одушевление» (А.В. Никитенко) «Обломову» придавал и одухотворенный образ Ольги Ильинской, отразивший представления писателя о высоком назначении женщины в нравственном и эстетическом совершенствовании человека. Восходящая в свою очередь к глубокой культурно-философской традиции гончаровская апология одухотворенной женственности может быть пояснена следующими словами «художника» Бориса Райского в «Обрыве»: «Мы не равны: вы выше нас, вы сила, мы ваше оружие. Не отнимайте у нас... ни сохи, ни заступа, ни меча из рук. Мы взроем вам землю, украсим ее, спустимся в ее бездны, переплывем моря, пересчитаем звезды, — а вы, рождая нас, берегите, как провидение, наше детство и юность, воспитывайте нас честными, учите труду, человечности, добру и той любви, какую творец вложил в ваши сердца, — и мы твердо вынесем битвы жизни и пойдем за вами вслед туда, где все совершенно, где — вечная красота».

В «Обломове» ярко проявилась способность Гончарова почти с живописной пластичностью и осязаемостью рисовать русский быт. Обломовка, Выборгская сторона, петербургский день Ильи Ильича напоминают собой полотна «малых фламандцев» или бытовые наброски русского художника П.А. Федотова. Не отклоняя похвалы своей «живописи», Гончаров вместе с тем глубоко огорчался, когда читатели не ощущали в его романе той особой «музыки», которая в конечном счете проникала собой и изобразительные грани произведения.

Глубоко родственной музыке оказывается у Гончарова сфера заветных человеческих «мечтаний, желаний и молитв», концентрирующихся прежде всего в любви и вокруг нее. Само любовное чувство, в его спадах и подъемах, лейтмотивах, унисонах и контрапунктах, развивается в «Обломове» по законам крупного музыкально-инструментального сочинения. Отношения главных героев романа не столько изображаются, сколько разыгрываются «музыкой нерв». Само признание Ильи Ильича: «Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь!», став-

шее завязкой «Обломова», спровоцировано пением Ольги и было произнесено прерывисто и «тихо», то есть не словами, а как бы душой героя. Музыкально-прихотливое развитие любви хорошо передано Гончаровым в послании Обломова к Ольге, о котором замечено, что оно писалось «быстро, с жаром, с лихорадочной поспешностью» и «одушевлением». Любовь героев возникла «в виде легкого, улыбающегося видения», однако скоро, говорит Обломов, «шалости прошли; я стал болен любовью, почувствовал симптомы страсти; вы стали задумчивы, серьезны; отдали мне ваши досуги; у вас заговорили нервы; вы начали волноваться...». Патетика («Люблю, люблю, люблю!») сменилась «диссонансом сомнений» героя, «сожалением, грустью» обоих, вновь обоюдным «душевым антоновым огнем», затем влекущими и одновременно пугающими «пропастями», «бурями». Наконец, все разрешилось «глубокой тоской» и сознанием общей «ошибки» и невозможности счастья.

Господствуя в центральных частях романа, его «музыка» помогла читателям способом от противного понять уже немзыкальную, бездуховную природу тех «образов жизни», в которых она подменялась всего лишь внешним ритмом — биологическим или деляческим.

Общий и вечный аспект лиц и ситуаций «Обломова» расширился благодаря обширному литературно-культурному контексту романа. Ранее говорилось о далеко не только иронических для Ильи Ильича параллелях его личности с героями Шекспира и Сервантеса. Но юный Обломов мечтал вместе со Штольцем увидеть картины Рафаэля, Тициана, Корреджо, росписи Микеланджело и статую Аполлона Бельведерского, зачитывался Руссо, Шиллером, Гете, Байроном. Каждое из этих имен и все они вместе весьма точно указывают на духовные возможности и идеалы героя «Обломова». Ведь Рафаэль — это прежде всего «Сикстинская мадонна», в которой современники Гончарова видели воплощение и символ вечной женственности; Шиллер был олицетворением идеализма и идеалистов; автор «Фауста» впервые выразил в этой философско-поэтической драме человеческую жажду абсолюта и вместе с тем сознание его невозможности, а Руссо идеализировал «естественную» жизнь среди природы и вдали от бездушной цивилизации. Илья Ильич, таким образом, еще до любви к Ольге был хорошо знаком как с надеждами, так и со «всеобщими человеческими скорбями» и разуверениями. И еще один факт говорит об этом: даже в своем полусонном петербургском существовании герой не мог, по его словам, «равнодушно вспомнить *Casta diva*», то есть ту самую женскую арию из «Нормы» В. Беллини, которая как бы сольется с обликом Ольги Ильинской, а также и с драматическим итогом любви Обломова к ней. Показательно, что своим толкованием *Casta diva* Илья Ильич фактически предугадывает еще до знакомства с Ольгой эту драму. «Какая грусть, — говорит он, — заложена в эти звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит ее...»

Не трагический, но комический свет проливает на обломовского слугу Захара его хорошо ощущаемая в романе параллель с оруженосцем Дон Кихота. Подобно Санчо Пансе, Захар искренно предан своему барину и в то же время едва ли не во всем перечит ему. В особенности отличается от понятий Ильи Ильича взгляд Захара на женщин, вполне выразившийся в его «гордо»-мрачном отношении к своей жене Анисье.

По существу пародирующая тот высокий союз мужчины и женщины, о котором мечтал Илья Ильич и который пытались создать в своей жизни Штольц и Ольга Ильинская, семейная пара Захара и его «востроносой» супруги стала в «Обломове» одним из основных ресурсов юмора. Обильный также в описании Обломовки (вспомним хотя бы хозяйственные «распоряжения» ее старшего хозяина Ильи Ивановича или реакцию обломовцев на пришедшее к ним письмо и т.д.), петербургского дня Ильи Ильича (вспомним рассуждения Захара о том, кто «выдумал» клопов и паутину, и т.п.), быта Выборгской стороны и квартирной хозяйки героя юмор «Обломова» вместе с тем практически лишен таких средств, как гневная ирония, сарказм, гротеск; он призван не казнить, но «смягчать и улучшать человека», подставляя ему «нелестное зеркало его глупостей, уродливостей, страстей, со всеми последствиями», чтобы с их сознанием явилось и «знание, как остерегаться». Его главный объект — любые крайности по отношению к «нормальной» личности и «образу жизни», будь то «всепоглощающий» сон обломовцев или «казенная» любовь Судьбинского, отвлеченность мечтаний и помыслов или их физиологичность.

Юмор «Обломова» окрашен добродушно-снисходительным отношением к человеку, что не мешает ему таить в себе и «незримые слезы», вызванные авторским сознанием «слабости своей и чужой» натуры.

По свидетельству Гончарова, И.С. Тургенев как-то сказал ему: «...пока останется хоть один русский — до тех пор будут помнить Обломова». Ныне заглавный герой центрального романа писателя стал близок множеству людей во всем мире. Таково обаяние книги, в творческом горниле которой жизнеописание русского барина преобразилось в высокохудожественное исследование судьбы лучших упований «самого человека».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Как в контексте романа «Обломов» следует понимать фамилию главного героя романа?
- ❖ В чем различие между добролюбовским пониманием «обломовщины» и содержанием этого художественного образа в романе?

- ◇ Раскройте: систему персонажей в «Обломове»; мотивы движения и покоя в романе; идеал любви и семьи в понимании Гончарова; конкретно-историческую и общечеловеческую проблематику романа «Обломов».

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Гейро Л. С. Роман И. А. Гончарова «Обломов»//Гончаров И. А. Обломов. Литературные памятники. Л., 1987.
- 📖 Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина?//Добролюбов Н. А. Литературная критика: В 2 т. Л., 1984. Т. 1.
- 📖 Дружинин А. В. «Обломов». Роман И. А. Гончарова//Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988.
- 📖 Лоциц Ю. Гончаров. М., 1977. (ЖЗЛ).
- 📖 Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова. М., 1996.
- 📖 Писарев Д. И. «Обломов». Роман И. А. Гончарова//Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1.

И. С. ТУРГЕНЕВ (1818—1883)

Творческий путь

Основные вехи. Иван Сергеевич Тургенев родился в 1818 г. в богатой дворянской семье. Детство провел в родовой усадьбе своей матери Спасское-Лутовиново. С 1827 г. живет в Москве и учится в различных частных пансионах. В 1833 г. поступает в Московский университет, в 1834 г. — переводится в Петербургский, который и заканчивает в 1837 г. по словесному отделению философского факультета. Первыми литературными опытами Тургенева были романтические стихотворения и драматическая поэма «Стено» (1834). В 1838 г. Тургенев едет в Берлин, где слушает лекции по классической филологии и философии. Там он знакомится со Н.В. Станкевичем и М.А. Бакуниным, чье мировоззрение оказало на него огромное влияние. После опубликования в 1843 г. поэмы «Параша» Тургенев сближается с В.Г. Белинским и со всем его петербургским кружком (Н.А. Некрасов, Д.В. Григорович, И.И. Панаев и др.), начавшим с 1847 г. издавать журнал «Современник».

Первым тургеневским опытом в прозе стала повесть «Андрей Колосов». Затем последовали повести «Бретер» (1847), «Петушков» (1846), «Три портрета» (1846).

В 1847 г. в «Современнике» появился первый тургеневский очерк из «Записок охотника» — «Хорь и Калиныч». «Записки охотника» (первые изданные отдельной книгой в 1852 г.) положили начало общероссийской известности Тургенева. В них Тургенев впервые ввел в русскую литературу крестьянскую тему. Образы крестьян предстали перед русским читателем как сложные и глубокие личности, с особым мировоззрением, типом мышления и духовностью. Тургенев увидел и открыл в крестьянах чувства, считавшиеся развитыми лишь в дворянском сословии, как-то: любовь к прекрасному, художественный талант, способность к возвышенной жертвенной любви, глубокую и своеобразную религиозность. Крестьян Тургенев показал на фоне природы, с которой они находятся в неразрывной связи и из которой черпают жизненные силы. В «Записках охотника» до конца раскрылся талант Тургенева-пейзажиста, тонкого и лирического художника.

В 1844 г. Тургенев знакомится с знаменитой французской певицей Полиной Виардо во время ее гастролей в Петербурге и влюбляется в нее

пламенно, на всю жизнь. Полина была замужем за директором Grand' Orega Луи Виардо, и Тургенев мог сделаться только ее бессменным поклонником и другом. Впоследствии Тургенев много раз сближался и расходился с Виардо, но сохранил дружбу с ней вплоть до своей кончины. Это самоотверженное и высокое чувство окрасило все творчество Тургенева пафосом рыцарского служения женщине и меланхолии.

Вскоре он уезжает вслед за Виардо в Европу, живет сначала в Париже, а затем у нее на даче в Буживале, где и пишет первые очерки «Записок охотника». В 1850 г. по возвращении из Европы Тургенев сближается с писателями «Современника», активно участвует в работе журнала и начинает искать пути к большим прозаическим жанрам. От рассказов и очерков он переходит к жанру повести («Муму», 1854, «Постоялый двор», 1855). Вместе с тем Тургенев заметно отходит от народной тематики и сосредоточивает свои писательские интересы на изображении русской дворянской интеллигенции, с ее мучительными поисками духовных и общественно-политических идеалов. Начало этой теме Тургенев положил еще в 1850 г. повестью «Дневник лишнего человека». С 1855 по 1862 г. Тургенев пишет, вслед за Диккенсом, Ж. Санд и Лермонтовым, целый ряд социально-психологических романов, где изображается типический «герой времени» и через него характеризуется современное состояние общества. По справедливому мнению Л.В. Пумпянского, ранние романы Тургенева — это прежде всего *романы лица* (в отличие от *романов поступка*, как «Преступление и наказание» или «Анна Каренина»), где главным предметом изображения является личность героя в ее социальном аспекте: как представляющая время, идеологическое или политическое движение, ту или иную общественную силу. Строится роман как суд над социальной значимостью героя — как развернутый ответ на вопрос: продуктивна ли та общественная сила, представителем которой выступает данный персонаж, способна ли она сыграть позитивную роль в дальнейшем развитии России. В «Рудине» (1855) главным героем оказывается типичный интеллигент 40-х гг., идеалист, воспитанный на философии Гегеля. В «Дворянском гнезде» (1859) на первый план выходит фигура славянофила Лаврецкого. В «Накануне» (1860) внимание Тургенева приковывает к себе болгарин Инсаров — борец за освобождение своей страны от турецкого ига. В «Отцах и детях» (1862) впервые главным героем становится не дворянин, а демократ-разночинец Базаров.

Будучи сам по своим политическим взглядам либералом-западником, Тургенев старался быть как можно более объективным и не впадать в тенденциозность, дабы его романы не проиграли в художественности и исторической ценности. В отличие от философских романов Толстого или Достоевского, требовавших долгого усвоения культурным сознанием нации, тургеневские романы в силу своей актуальности сразу получали всеобщее признание и вызывали бурные дискуссии в прессе.

По словам Г.Б. Курляндской, Тургенев обладал особой способностью «верно угадывать своеобразие поворотных моментов русской общественной истории, когда предельно обостряется борьба между старым и новым... Ему удалось передать идейно-нравственную атмосферу каждого десятилетия общественной жизни России 40–70-х годов, создать художественную летопись идейной жизни «культурного слоя» русского общества»¹. «В течение всего этого времени, — писал Тургенев уже в 1880 г., — я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изображать и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называл «the body and pressure of time», и ту быстро изменявшуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений»².

В промежутках между романами Тургенев пишет ряд замечательных любовных повестей, таких, как «Ася» (1858), «Фауст» (1856), «Первая любовь» (1860), статью «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), важную для уяснения философии писателя.

В 1867 г. появляется роман «Дым», где описывается жизнь русских помещиков за границей и их полная социальная несостоятельность и оторванность от русской действительности. Главный герой романа — Литвинов — слабо очерчен как индивидуальность и уже не претендует на какую-либо прогрессивность.

Последние 20 лет жизни Тургенев проводит преимущественно за границей вместе с семьей Полины Виардо — в Баден-Бадене и Париже, где он сближается с виднейшими классиками французской литературы: Г. Флобером, Э. Золя, братьями Гонкур, А. Доде. В своем творчестве он обращается в это время к прошлому — к семейной хронике («Бригадир», 1868, «Степной король Лир», 1870) или же к мотивам повестей 60-х гг. («Вешние воды», 1872, «Несчастливая», 1869). В 1877 г. Тургенев пишет свой последний роман «Новь», посвященный деятельности революционеров-народников. Но два последних романа Тургенева оказались значительно слабее ранних.

В конце творческого пути у Тургенева намечается тяготение к романтизму, и он пишет несколько фантастических вещей: «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (опубл. 1883), а также цикл символических миниатюр «Стихотворения в прозе» (1882). В 1883 г. Тургенев скончался в Буживале, недалеко от Парижа, на вилле П. Виардо.

Характеристика художественного метода и психологизм Тургенева. Тургенев справедливо считается лучшим стилистом русской прозы XIX в. и тончайшим психологом. Как писатель, Тургенев прежде всего «классичен» — в самых разнообразных смыслах этого слова. «Классич-

¹ Курляндская Г.Б. К вопросу о структуре романов Тургенева//Тургенев в школе: Пособие для учителей/Сост. Т.Ф. Курдюмова. М., 1981. С. 19.

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.-Л., 1962. Т. 12. С. 303.

ность» (неповторимое воплощение совершенства) соответствовала самому духу его творчества. Лучшие тургеневские вещи поражают законченностью и гармоничной соразмерностью всех деталей с целым. Художественными идеалами для Тургенева были «простота, спокойствие, ясность линий, добросовестность работы». При этом имелось в виду «спокойствие», проистекающее «из сильного убеждения или глубокого чувства», «сообщающее... ту чистоту очертаний, ту идеальную и действительную красоту, которая является истинной, единственной красотой в искусстве». Это спокойствие давало сосредоточенность созерцания, тонкость и безошибочность наблюдения.

Утонченный эстет, Тургенев считал главным в искусстве создание красоты. «Прекрасное — единственная бессмертная вещь, и пока продолжает еще существовать хоть малейший остаток его материального проявления, бессмертие его сохраняется. Прекрасное разлито повсюду, его влияние простирается даже над смертью. Но нигде оно не сияет с такой силой, как в человеческой индивидуальности; здесь оно более всего говорит разуму» (из письма Полине Виардо от 28 авг. 1850 г.). «Прекрасное разлито повсюду», но наиболее близки Тургеневу два его проявления: в природе и в человеческой душе. И то и другое Тургенев изображал с необыкновенным мастерством. И человеческая личность, и природа являлись предметом его неустанных философских размышлений — в основном в духе натурфилософии немецкого романтизма (Гегеля, Шеллинга и Шопенгауэра). Романтическое благоговение перед тайной жизни природы Тургенев распространял и на отношение к человеческой душе, изображая своих героев всегда спокойными и благородными в выражении своих чувств. Даже их страсти как бы введены в определенные берега. Если же герой суетится, излишне жестикулирует (наподобие Ситникова в «Отцах и детях»), значит Тургенев его презирает и стремится полностью дискредитировать.

Неразрывность для Тургенева личного и социального уровней проявлялась, в частности, в его мышлении конкретными образами: сначала он видел реального человека, а потом уже осознавал его социальное значение. По словам П.Г. Пустовойта, Тургенев всегда «шел от «живого лица» к художественному обобщению, поэтому для него чрезвычайно важным было наличие прототипов у героев (прототип Рудина — Бакунин, Инсарова — болгарин Катранов, Базарова — врач Дмитриев)³. Но от конкретного человека писателю необходимо еще проделать огромный путь — до художественного типа. Сам Тургенев писал, что нужно «стараться не только уловлять жизнь во всех ее проявлениях, но и понимать те законы, по которым она движется и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь игру случайностей добраться до типов — и со всем тем всегда оставаться верным правде, не довольствоваться поверхностным изучением, чуждаться эффектов и

³ Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова. М., 1980. С. 17.

фальши». Уже из этих слов мы видим, насколько сложным творческим процессом является типизация. Создать художественный тип — значит понять законы жизни общества, выявить у огромного числа людей те черты, которые определяют его современное духовное состояние, предопределяют его развитие (или, наоборот, — стагнацию). Можно сказать, к примеру, что Тургенев открыл тип «нигилиста». После выхода «Отцов и детей» это слово прочно вошло в культурный обиход и стало обозначением целого общественного явления, которое никто до него не мог с такой ясностью обрисовать и понять.

Основной принцип критического реализма состоит в том, что личность одновременно дается как производная от окружающего ее общества и в то же время как противопоставленная породившей ее среде, желающая самоопределиться в ней и как-то в свою очередь на нее повлиять. Тургенев всегда показывает характеры героев в динамике, в развитии, и чем сложнее персонаж, тем больше требуется автору сцен для его раскрытия. Так, в «Отцах и детях» мы видим не только эволюцию характера и взглядов Базарова, но и возвращение «на круги своя» Аркадия, с полным отходом от идеологии нигилизма. Даже такие «устоявшиеся» характеры, как братья Кирсановы, претерпевают на страницах романа ряд жизненных потрясений, меняющих отчасти их отношение если не к жизни, то к самим себе.

Тургенев раскрывает характер своего героя не прямо в его общественной деятельности, но в идеологических спорах и в личной, интимной сфере. Герой должен не только уметь обосновать свою общественную позицию (как правило, это удается легко всем тургеневским героям: Рудину, Лаврецкому, Базарову), но и доказать свою дееспособность, состояться как личность. Для этого он подвергается «испытанию любовью», ибо именно в ней, по мнению Тургенева, выявляется истинная сущность и ценность любого человека.

Психологизм Тургенева обыкновенно называют «скрытым», ибо писатель никогда не изображал прямо все чувства и мысли своих героев, но давал возможность читателю их угадывать по внешним проявлениям. (К примеру, по тому, как Одинцова «с принужденным смехом» говорит Базарову о предложении, сделанном Аркадием Кате, а затем по ходу разговора «опять смеется и быстро отворачивается», становятся ясны ее чувства: растерянность и досада, которые она старается скрыть за смехом.) Поэт «должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления — в их расцвете и увядании» (из письма К. Леонтьеву от 3 окт. 1860 г.).

Считая так, Тургенев видимо отстраняется от личной оценки героя, предоставляя ему возможность самому выразить себя в диалоге и действии. «Точно... воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственным мнением». Крайне редко прибегает он к прямо-

му изображению мыслей героя во внутреннем монологе или объясняет читателям его душевное состояние⁴. Не часты также прямые оценки автором сказанного героем (типа: « — Мой дед землю пахал, — с *надеждой гордостью* отвечал Базаров»). На протяжении всего романа герои ведут себя совершенно независимо от автора. Но эта внешняя независимость обманчива, ибо автор выражает свой взгляд на героя самим сюжетом — выбором ситуаций, в которые он его помещает. Проверая героя на значимость, автор исходит из своей собственной иерархии ценностей. Так, Базаров оказывается в чужой для него дворянской среде (он даже сравнивает себя с «летучими рыбами», которые лишь короткое время способны «поддержаться в воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду») и вынужден принимать участие в торжественных визитах, вечерах, балах, он влюбляется в аристократку Одинцову, принимает вызов на дуэль — и во всех этих дворянских контекстах обнаруживаются его достоинства и слабости, но опять-таки с точки зрения дворян, на позицию которых встает незаметно для себя и читатель.

Затем Тургенев приводит своего героя в соприкосновение с вечными сторонами человеческого бытия: природой, любовью и смертью, что всегда углубляет и изменяет человека, заставляет его пересмотреть свое мировоззрение. Из-за всеохватности и глобальности этих категорий у нас складывается впечатление, что героя судит «сама жизнь». Но на самом деле за ней скрывается сам автор, ловко «переменивший оружие», чтобы «атаковать» своего героя с его незащищенной стороны.

Четко выражается авторская позиция также в предыстории героя, где в очень метких и ироничных кратких формулировках перед нами предстает вся предшествующая его жизнь — всегда в субъективном авторском освещении. Герой и его поступки характеризуются прямо и однозначно, так что у читателя должен сразу сложиться устойчивый и определенный образ. То же происходит и в эпилоге, когда автор окончательно расставляет всех героев по предназначенным им жизнью местам и их судьба прямо воплощает авторский суд над ними.

Психологический портрет и речевая характеристика у Тургенева. Огромную роль при создании образа играет у Тургенева психологический портрет героя. Мы сразу можем составить себе представление о

⁴ Единственный случай, когда Тургенев прямо описывает внутреннее состояние Базарова — это при описании его чувства к Одинцовой, поскольку оно было необычным для героя и не могло быть объяснено из его поведения («В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в себе самом»). Тут же Тургенев во время разговора Базарова с Одинцовой позволяет нам коротко заглянуть в его мысли («Ты кокетничаешь, — подумал он, — ты скучаешь и дразнишь меня от нечего делать, а мне...» Сердце у него действительно так и рвалось»). Также автор изображает мысли Аркадия и Кати во время их любовного объяснения.

характере Базарова по его портрету. Одет он крайне непритязательно — в «длинный балахон с кистями». Лицо у него «длинное и худое, с широким лбом,верху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум». «Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа». Перед нами не только законченный и отчетливый внешний портрет, но уже и почти полное описание характера: плебейское происхождение и вместе с тем гордость и спокойная самоуверенность в себе, сила и резкость, необыкновенный ум и вместе с тем нечто звериное, хищническое, сказавшееся в заостренном книзу носе и зеленоватых глазах. Герой еще не произнес ни слова («Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал» — так нам сразу дается представление о его немногословности, идущей как от ума, так и от неизменного пренебрежения к собеседнику), но уже намечены все основные его черты.

Совсем иначе, но тоже через портрет обрисовывается Тургеневым характер Павла Петровича Кирсанова: «На вид ему было лет сорок пять: его коротко остриженные седые волосы отливали темным блеском, как новое серебро; лицо его, желчное, но без морщин, необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом, являло следы красоты замечательной: особенно хороши были глаза». Тургенев замечает даже такую неуловимую деталь: «Весь облик Аркадиева дяди, изящный и породистый, сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, которое большею частью исчезает после двадцатых годов».

Образ Кирсанова создается в первую очередь через описание его одежды, необыкновенно подробное и красноречивое, в чем ощущается легкая ирония автора по отношению к герою: «На нем был изящный утренний, в английском вкусе, костюм; на голове красовалась маленькая феска. Эта феска и небрежно повязанный галстучек намекали на свободу деревенской жизни; но тугие воротнички рубашки, правда, не белой, а пестренькой, как оно и следует для утреннего туалета, с обычной неумолимостью упирались в выбритый подбородок». Для характеристики героя Тургенев пользуется даже синтаксисом фразы, подчеркивая плавность и медлительность движений героя длинным, усложненным, но безукоризненно правильным периодом: «Павел Петрович вынул из кармана панталон свою красивую руку с длинными розовыми ногтями, руку, казавшуюся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким крупным опалом, и подал ее племяннику». Нетрудно заметить, что рука здесь описывается будто некое дорогое изделие тонкой работы. Вскоре Базаров прямо реализует это сравнение саркастическим замечанием: «...щегольство какое в деревне, подумаешь! Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай!»

Но ничто, пожалуй, так ярко не характеризует героев, как их язык. Различные интонационные оттенки воссоздают сложнейшую гамму переживаний героев, а выбор лексики характеризует их социальное положение, круг занятий и даже эпоху, к которой они принадлежат. К примеру, Павел Петрович употребляет, когда сердится, в своей речи «эфто» вместо «это», и «в этой причуде сказывался остаток преданий александровского времени. Тогдашние тузы, в редких случаях, когда говорили на родном языке, употребляли, одни — эфто, другие — эхто: мы, мол, коренные русаки, и в то же время мы вельможи, которым позволяется пренебрегать школьными правилами». Или другой пример: слово «принцип» Павел Петрович «выговаривал мягко, на французский манер», как «принсип», а «Аркадий, напротив, произносил «прынцип», налегая на первый слог», из чего становится ясно, что герои, принадлежа к различным поколениям, воспринимают это слово в совершенно разных культурных контекстах и потому вряд ли придут к взаимопониманию. Не случайно после спора с Базаровым Павел Петрович взволнованно говорит брату: «... мы с тобой гораздо правее этих господчиков, хотя выражаемся, может быть, несколько устарелым языком, *vieilli*...»

У каждого из героев своя неповторимая и легко узнаваемая манера выражаться, сразу раскрывающая его индивидуальность. Так, при первом же разговоре с Павлом Петровичем Базаров оскорбляет последнего даже не самым смыслом слов, вполне нейтральным, но отрывистостью интонации и «коротким зевком», с которыми они были произнесены: «он... отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое». Базаров говорит мало, но необычайно веско, поэтому его речь тяготеет к афористичности («Рафаэль гроша ломаного не стоит», «Я ничьих мнений не разделяю; я имею свои», «русский человек только тем и хорош, что о себе прескверного мнения» и т.д.). Для разгрома противника он любит ставить его фразы в сниженный контекст, как бы примеряя их к реальной жизни: «Вы, я надеюсь, не нуждаетесь в логике для того, чтобы положить себе кусок хлеба в рот, когда вы голодны. Куда нам до этих отвлеченностей!» Или: «Она так холодно и строго себя держит <...>. В этом-то самый вкус и есть. Ведь ты любишь мороженое?» (То есть он прибегает в споре к классической форме притчи, традиционной риторической фигуре, приближающейся по типу к евангельским. Это тоже не случайно, поскольку Базаров любит брать на себя роль мудреца и первооткрывателя нового жизненного учения.) Очень часто он прибегает также к народным выражениям: «Только бабушка еще надвое сказала», «От копейечной свечи... Москва сгорела», «Русский мужик Бога слопаёт», чем хочет подчеркнуть свою демократичность и близость к народу.

Павел Петрович выражается всегда изысканно вежливо, даже когда ненавидит собеседника: «Это совершенно другой вопрос. Мне вовсе

не приходится объяснять вам теперь, почему я сию сложу руки, как вы изволите выражаться». Или: «Вы продолжаете шутить... но после любезной готовности, оказанной вами, я не имею права быть на вас в претензии». Этой «леденящей вежливостью» он может уничтожить любого, кроме Базарова.

Отец Базарова, когда хочет блеснуть своей образованностью перед Аркадием, выражается напыщенно и неуклюже старомодно, впадая в стиль прозы начала века: «Вы, я знаю, привыкли к роскоши, к удовольствиям, но и великие мира сего не гнушались провести короткое время под кровом хижины».

Аркадий постоянно пытается попасть в тон Базарову, но Базаров только морщится от его псевдонигилистических фраз: от них для него веет «философией, то есть романтизмом». Действительно, в силу своей романтической, поэтической натуры Аркадий любит звонкую, красивую фразу; даже провозглашая «страшные» отрицания, он не в силах удержаться от наивного самолюбования. Но особенно он «распускает крылья», когда начинает говорить о поэзии или о природе: «Посмотри... сухой кленовый листок оторвался и падает на землю; его движения сходны с полетом бабочки. Не странно ли? Самое печальное и мертвое сходно с самым веселым и живым», — что подает Базарову, считающему всякую звонкую фразу пустой, повод для насмешливой пародии: «О друг мой, Аркадий Николаич! — воскликнул Базаров, — об одном прошу тебя: не говори красиво... Говорить красиво — неприлично». Этот спор о языке был первым серьезным разногласием, приведшим затем к разрыву двух приятелей.

Речь простых мужиков в романе нарочито грамматически неправильна и почти бессмысленна, что должно обличать полную неспособность народа сыграть позитивную роль в происходящем историческом переломе: «у первой избы стояли два мужика в шапках и бранились. «Большая ты свинья, — говорил один другому, — а хуже малого поросенка». — «А твоя жена — колдунья», — возражал другой». В другом месте в ответ на просьбу Базарова изложить свои воззрения на жизнь: «ведь в вас говорят, вся сила и будущность России... вы нам дадите и язык настоящий, и законы», — мужик отвечает: «А мы можем... тоже, потому, значит... какой положен у нас, примерно, предел». В общем, в ходе исторического спора между дворянами и разночинцами народ по-прежнему «безмолвствует».

Особо значимо также и употребление иноязычной лексики. Павел Петрович постоянно переходит на французский язык, на котором ему было бы явно легче изъясняться («общественному... *bien public*... общественному зданию») — и изредка на английский («Будьте счастливы, друзья мои! *Farewell!*»). Базаров же, несмотря на свое знание иностранных языков, никогда не прибегает к ним в разговоре, только однажды в ответ на французскую фразу Павла Петровича он с подчеркнутой иронией вставляет в речь латинское выражение («— ...я наме-

рен драться серьезно. *A bon entendeur, salut!* (Имеющий уши да слышит! — А.К.) — О, я не сомневаюсь, что мы решились истреблять друг друга; но почему же не посмеяться и не соединить *utile dulci*? (полезное с приятным. — А.К.) Так-то: вы мне по-французски, а я вам по-латыни»). Отец Базарова тоже пытается вставлять в речь иностранные слова, немилосердно их при этом коверкая из-за незнания языков: «волату», «анаматёр», «оммфе», «вертестер герр коллега» и т.д.⁵. Зато латынью и отец и сын владеют, будучи медиками, одинаково хорошо, но под конец этот «мертвый» язык начинает звучать поистине зловеще, когда умирающий Базаров хладнокровно просит вести консилиум «не по-латыни»; «я ведь понимаю, что значит: *jam moritur*» (уже умирает. — А.К.).

В речи дворян вообще в изобилии встречаются такие «европейские» слова, как «аристократизм, либерализм, прогресс, принципы», в чем Базаров видит признак не их просвещенности, а их бесполезности: «Подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны». Кроме того, само произношение этих модных «новых» слов может служить разграничением между «дворянами образованными, говорящими то с шиком, то с меланхолией о *мандипации* (произнося *ан* в нос)», и «дворянами необразованными, бесцеремонно бранящих «евту *мундипацию*». Таким образом, и на уровне языка героев мы видим у Тургенева блестящее и органичное сопряжение личного с социальным, на котором построены все его романы.

Анализ романа «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Исторический фон романа «Отцы и дети». Действие романа «Отцы и дети» было датировано Тургеневым с чрезвычайной точностью: Базаров и Кирсанов приезжают в Марьино 20 мая 1859 г. Мы знаем при этом, что сам роман писался Тургеневым в 1861 г. (был закончен 30 июля 1861 г.), а печатался в «Русском вестнике» за 1862 г. При сопоставлении этих дат сразу угадывается замысел Тургенева показать момент становления общественных сил, вышедших на политическую арену России уже после реформы, показать начало того спора, который уже через два года привел к расколу общественных сил страны на два лагеря: либералов-дворян и демократов-разночинцев. После реформы 1861 г. этот конфликт перешел в иную, куда более острую стадию, когда диалог на равных за одним столом сторонников двух враждебных партий был уже невозможен. Поэтому Тургенев для объяснения конфликта возвращается к его началу. Как раз в 1859 г. впервые зародилась вражда между демократическим «Современником» Чернышевского и Добролюбова и заграничным «Колоколом» Герцена, сохранившим либеральные пози-

⁵ Подобные неправильно употребленные слова, как иностранные так и русские, которые разом характеризуют героя, обличая его фальшивую позу, всегда выделяются в романе курсивом.

ции. При «Современнике» создается сатирический отдел «Свисток», где осмеиваются в том числе и половинчатые «обличения» либералов. Герцен ответил на это статьей «Очень опасно», и отношения между журналами напряглись. В июне 1859 г. (когда Базаров должен был дискутировать с Павлом Кирсановым) Чернышевский едет в Лондон на свидание с Герценом, которое закончилось неудачей: «отцы» и «дети» русского демократического движения оказались на непримиримо разных позициях и еще сильнее оттолкнулись друг от друга. В это же самое время рвет свои старые связи с «Современником» и Тургенев, некогда (в 1847 г.) начинавший издавать этот журнал вместе с Некрасовым и Белинским.

В эти годы еще не было до конца понятно, что за явление представляет собой новое поколение — шестидесятников, и потому в романе оказалась совсем не выраженной позитивная программа Базарова, вышедшего чистым отрицателем, какими шестидесятники никогда не были. «Я чувствовал, что народилось что-то новое; я видел новых людей, но представить, как они будут действовать, что из них выйдет, я не мог. Мне оставалось или совсем молчать, или написать только то, что я знаю»⁶.

В «Отцах и детях» широко обрисовано кризисное состояние общества, охваченного горячкой преобразований. В романе стараются показаться «передовыми» и отрекшимися от старого герои из всех слоев, каждый на свой лад. Восторженно объявляют себя нигилистами и новыми людьми Аркадий Кирсанов и Ситников (не замечая, что одному эта роль совершенно чужда, а другого просто превращает в никчемного шута), старательно следит за новыми веяниями Николай Петрович Кирсанов, который общается в Петербурге исключительно с молодыми друзьями сына и заводит всевозможные хозяйственные новшества у себя в усадьбе (и все-таки слышит от Базарова, что «он человек отставной» и «его песенка спета»), пытаются казаться «прогрессистами» тайный советник «из молодых» Колязин, равно как и ревизуемый им губернатор, даже лакей Петр держит себя как слуга «нового, усовершенствованного поколения» и коверкает русские слова на французский манер: «тюпюр, обюспючюн». Нет ничего обиднее и страшнее для всех героев, чем обвинение в отсталости, в узости мысли и кругозора. Только такие аристократы, как Павел Петрович и Одинцова, остаются сторонниками старых «принципов», уверенные в их неизменности. Но по-настоящему новое слово и новый дух мы ощущаем только в Базарове, у остальных же стремление казаться «передовыми» остается чисто внешним, карикатурным или временным следованием моде, бесплодной попыткой изменить свою уже сложившуюся личность. Тургенев хочет указать на опасность такой бездумной погони за новизной и в то же время указать, что обновление действительно необходимо.

⁶ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 70.

Еще самые первые картины России, видимые Аркадием при возвращении домой из Петербурга, носят социальный характер, свидетельствуют о нищете, разрухе и хозяйственном кризисе, царящих в стране:

«...деревеньки с низкими избенками под темными, часто до половины разметанными крышами, и покривившиеся молотильные сарайчики с плетеными из хвороста стенами и зевающими воротниками возле опустелых гумен... Как нарочно, мужички встречались все обтерханные, на плохих клячонках; как нищие в лохмотьях, стояли придорожные ракиты с ободранною корой и обломанными ветвями; исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам... казалось, они только что вырвались из чьих-то грозных, смертоносных когтей... «Нет, — подумал Аркадий, — небогатый край этот, не поражает он ни довольством, ни трудолюбием; нельзя, нельзя ему так остаться, преобразования необходимы... но как их исполнить, как приступить?»

Затем в последующих главах мы узнаем о бесконечных хозяйственных неудачах Кирсановых («Недавно заведенное на новый лад, хозяйство скрипело, как намазанное колесо, трещало, как домоделанная мебель из сырого дерева»), о полной неспособности губернатора-прогрессиста управлять губернией, о произволе чиновников.

Какие же общественные силы и какими средствами могут вывести страну из кризиса? Вместо ответа Тургенев указывает на лучших представителей двух сословий («Если таковы сливки, то каково же молоко?»), предоставляя им выдвинуть и обосновать свои позиции, избегая при этом открытой демонстрации своих собственных политических взглядов. Показательно, что в первой редакции роман открывался эпиграфом, откуда четко выводилась авторская позиция:

«Молодой человек (человеку средних лет): В вас было содержание, но не было силы.

Человек средних лет: А в вас — сила без содержания».

Под «человеком средних лет» понимался дворянин, а под «молодым» — разночинец. Таким образом, при осуждении существенных недостатков обеих спорящих сторон последнее слово оставалось все-таки за дворянином. Но в конце концов Тургенев снимает этот эпиграф, чувствуя, что он ведет к несколько упрощенной трактовке романских образов. При своей несомненной принадлежности к лагерю дворян автор искренне считает, что их историческая роль уже сыграна («Вся моя повесть направлена против дворянства, как передового класса», — писал Тургенев К.К. Случевскому в апреле 1862 г.). Но Тургенев не находил ничего позитивного и в нигилистах (какими он их себе представлял), боялся их бессодержательной «грубой монгольской силы», не видел за ними дальнейшей исторической перспективы и потому несколько искусственно устранил Базарова из романа.

Основной конфликт романа. За частным конфликтом между братьями Кирсановыми и Базаровым стоит глобальный конфликт двух сословий. Вот почему даже разница в одежде, в воспитании, манере держать себя оказывается здесь социально значимой и обуславливаю-

шей идеологические и культурные расхождения. Этот общий конфликт имеет два аспекта: мы имеем противостояние одновременно двух сословий и двух поколений внутри каждого сословия. При этом нельзя забывать, что Тургенев показывает семьи Базаровых и Кирсановых на широком фоне второстепенных персонажей: из дворянского мира изображены также Одинцова, ее сестра Катя, Колязин, Кукшина (у которой есть собственное имение), разночинцев — Ситников.

Сопоставляя эти два сословия по поколениям, легко заметить, что в старшем поколении пальма первенства принадлежит дворянам (родители Базарова явно проигрывают при сравнении с братьями Кирсановыми), однако среди «детей» Базаров безусловно преобладает над Аркадием, превосходя его мужественностью, умом и силой характера. Разночинцы, выработавшие собственную идеологию, явно претендуют на то, чтобы задавать тон в современном обществе, и на их сторону уже переходят многие из нового поколения дворян (Аркадий, который «чуть не молится» на Базарова, увлеченная новой модой Кукшина и даже аристократка Одинцова на какое-то время увлекается Базаровым). Не может дать достойного отпора Базарову и старшее поколение дворян.

Теперь участь России зависит от выбора младшего поколения: если оно пойдет за разночинцами, то они окажутся ведущей общественной силой и в судьбе России наступит решительный перелом — в лучшую или худшую сторону — пока неизвестно. Но этого не происходит. Сословные, кровные связи оказываются прочнее возрастных связей, создающих духовное родство внутри нового поколения, и жизнь в России возвращается «на круги своя». Заканчивается увлечение Аркадия Базаровым, и выявляется их изначальная чуждость друг другу («Он хищный, а мы с вами ручные», — окончательно отграничит его от Базарова Катя). Отпрянет в страхе от Базарова Одинцова, увидев в любви к нему «...даже не бездну, а пустоту... или безобразие». Кукшина и Ситников способны лишь скомпрометировать новые взгляды.

Задача «уловить» на глазах меняющийся тип «героя времени» общала романам Тургенева известную эскизность и сближала их с повестью по таким признакам, как концентрированность содержания, выделение кульминационных моментов сюжета, сосредоточение действия вокруг одного героя. Для композиции «Отцов и детей» также характерна предельная сжатость событий во времени. Тургенев умело раскрывает сложнейшую проблематику в очень немногих эпизодах. От начала действия романа до смерти Базарова проходит всего два месяца. Из этих двух месяцев реально описаны лишь некоторые дни, в которые сосредоточиваются события или происходят решающие диалоги героев. При этом писатель искусно соединяет в одной сцене несколько сюжетных линий и показывает одновременно значительное число персонажей. (Так, в споре между Павлом Петровичем и Базаровым участвуют и проявляются как характеры также Аркадий и

его отец. В городе, при встрече друзей с Одинцовой, одновременно показываются Ситников, Кукшина, губернатор и Колязин. В саду у Одинцовой параллельно изображаются объяснения Аркадия с Катей и Анны Сергеевны с Базаровым и т.д.)

В сюжетно-композиционном плане роман четко делится на три части, которые прямо соотносимы с пространственным передвижением героев. Сперва в Марьине, усадьбе Кирсановых, происходит первое знакомство будущих главных антагонистов и изложение ими своих взглядов. Это — любимое сюжетное построение ранних романов Тургенева: неожиданный приезд в некую локальную, но типичную и давно сложившуюся среду нового человека — выразителя последних веяний времени, что позволяет, с одной стороны, оценить устоявшуюся среду с позиций современности, а с другой — досконально изучить новую фигуру, сразу приковывающую к себе всеобщее внимание.

Затем начинается вторая часть — проверка героев и их идей жизнью. Аркадий и Базаров отправляются в город, где показываются уже на фоне целого губернского общества, там же знакомятся с Одинцовой и вскоре отправляются к ней в Никольское, где происходит испытание их любовью. Оттуда они приезжают в деревню Базарова, где читатели имеют возможность сопоставить Евгения с его родителями и оценить его дальнейшие перспективы жизни после университета.

С отъездом Базарова от родителей начинается заключительная композиционная часть — «подведение итогов». Друзья возвращаются в Марьино, где Базаров уже отдаляется от Аркадия и в дальнейшем показывается на страницах романа один. Сначала он подводит дуэлью черту в своих отношениях с Павлом Петровичем, затем по второму кругу отправляется в Никольское, чтобы распрощаться с Одинцовой, и к родителям, где и «сводит счеты» с жизнью вообще.

Семья Кирсановых. Если такой герой, как Базаров, впервые появляется в романе Тургенева, то Кирсановы — герои из привычной для автора дворянской среды. У Аркадия, к примеру, есть множество родственных черт с героем «Аси» и отчасти с Рудиным, а Николай Петрович Кирсанов схож по характеру с Лаврецким из «Дворянского гнезда» и Берсеновым из «Накануне». Тургенев пишет о Кирсановых с легкой иронией, но они близки ему по духу, он любит их, знает все об их чувствах и мировосприятии. В письмах по поводу «Отцов и детей» Тургенев много раз подчеркивал, что описал в Кирсановых именно *лучших* дворян. Особенно близок автору лиричный Николай Петрович Кирсанов — утонченный эстет, ценящий Шиллера, Гете, Пушкина, играющий на виолончели Шуберта и восторгающийся красотой природы. (Не случайно на новом месте, где Николай Петрович решил построить свой дом, из всей растительности при общем запустении прижились и буйно разрослись лишь сирень и акации — самые романтические, «дворянские» растения.) У него мягкий ха-

актер и любвеобильное сердце. Даже в сорок с лишним лет его до слез волнует «волшебный мир», «возникающий из туманных волн прошлого»:

«Он ходил много, почти до усталости, а тревога в нем, какая-то ищущая, неопределенная, печальная тревога, все не унималась. О, как Базаров посмеялся бы над ним, если б он узнал, что в нем тогда происходило!.. У него, у сорокачетырехлетнего человека, агронома и хозяина, навертывались слезы, беспричинные слезы; это было во сто раз хуже виолончели».

После смерти жены он не мог долго оставаться один и сошелся с Фенечкой, внутренне мучаясь изменой памяти покойной жены. Но с появлением ребенка у него складывается новая, счастливая семейная жизнь, впоследствии скрепляющаяся женитьбой.

Очень похож на него его сын Аркадий — восторженный и романтический, тонко чувствующий красоту природы и искусства, быстро увлекающийся людьми и легко поддающийся их влиянию. У него не сильный характер, но зато счастливый и гармоничный. Он не глуп, быстро разбирается в людях, но ум его лишен смелости и оригинальности. В нем нет ни базаровской «дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор». «Дальше благородного смирения или благородного кипения» он не пойдет.

Совсем иной тип представляет дядя Аркадия — Павел Петрович Кирсанов. Это — надменный аристократ, в прошлом «светский лев», обладающий, в отличие от мягкого брата, твердой и решительной натурой (недаром он с самого начала избрал для себя военную карьеру). «Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...» Аристократизм его проявляется в неуклонном соблюдении раз и навсегда принятых им к исполнению принципов: безвыездно проживая в деревне, он одевается так, что в любую минуту дня мог бы появиться в великосветской гостиной, и разговаривает с любым собеседником с той же изысканной вежливостью, с какой говорил бы с английским лордом. (В этом он прямой антипод Базарову, у которого не меньшая сила характера проявляется как раз в освобождении себя от всевозможных принципов и ограничений.) Павел Петрович безукоризненно честен со всеми и сам с собой. Никогда бы он не уронил свое достоинство связью с женщиной из низшего сословия, так что брат Николай боится даже заикнуться ему о своем браке с Фенечкой. К искусству Павел равнодушен, но уважает в нем освященность традициями и элитарность.

Если Николай является носителем дворянской культуры, то Павел, с его интересом к политике и увлечением английским парламентаризмом, — носителем европейской цивилизации. Привнесение двух этих феноменов с европейской на русскую почву и есть, с точки зрения Тургенева, главная заслуга и историческая миссия русского дворянства, которое было до недавнего времени единственным про-

свещенным сословием, вершившим пути духовного и общественного развития России. Характерно при этом, что Николай гораздо более приближен к русской почве, чем его брат, что должно по замыслу автора указывать на то, что национальная русская культура уже существует, в то время как до цивилизации в русской жизни еще далеко. Показательно, что Николай все время зачитывается Пушкиным, поэтическое наследие которого символизирует в романе высшие достижения дворянской культуры XIX в. Именно Николай занимается и хозяйством в имении (в основном земледелием), тем самым постоянно вступая в контакт с «русским народом». Но дело у него не идет, что для автора является свидетельством недееспособности дворянства в новых условиях экономического перелома. Павел же, «всю жизнь свою устроивший на английский вкус», вообще абстрагируется от русской действительности, не касается хозяйства и, говоря с крестьянами, «морщится и нюхает одеколон».

Объединяет братьев одно: оба они, безусловно, живут миром чувств. Конечно, объективно они видят смысл своей жизни в служении обществу и следовании непреложным для них нравственным идеалам (это вовсе не завышенный тон: вспомним, слова Павла Петровича о том, что он следит за своим туалетом в деревне из чувства общественного долга, «да-с, да-с, долга», а также его торжественное обращение к брату с призывом «исполнить обязанность честного и благородного человека» — жениться на Фенечке). Однако в реальности одна лишь любовь способна наполнить их существование и дать им настоящее счастье. Страстность, бывшая в характере Павла Петровича, сыграла в его жизни роковую роль: вся его жизнь оказалась разбита несчастной любовью к княгине Р., ради которой он пожертвовал карьерой и положением в свете. После окончательного разрыва, а затем и смерти своей возлюбленной он почувствовал себя полностью опустошенным, разбитым и «уже не мог попасть в прежнюю колею». «Потеряв свое прошедшее, он все потерял» и поселился окончательно в деревне у брата. Автор пишет о жизненной драме Павла Петровича сочувственно, но не скидывает со счетов и мнение Базарова, утверждающего, что Павел Петрович прожил свою жизнь зря: «Человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви, и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, этаким человек — не мужчина, не седец».

Образ Базарова. Проблема нигилизма. Базаров отличается от Кирсановых прежде всего исключительной энергией и мужественностью, твердостью характера и самостоятельностью, выработанными в борьбе с житейскими трудностями. «В основание главной фигуры, Базарова, — писал впоследствии Тургенев, — легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер незадолго до 1860-го г.) В этом замечательном человеке воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, еще бродившее начало, которое по-

том получило название нигилизма. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно...»/ «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель — потому, что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, мне мечтался какой-то странный pendant с Пугачевым».

Знаменательно, что у Базарова, единственного из всех героев, нет предыстории, в которой Тургенев обычно дает ключ к характеру персонажа, чего он явно не хочет делать в случае с Базаровым (может быть, вообще достоверно не зная, как складываются подобные характеры); В отличие от всех дворян Базаров обладает натурой деятеля и борца. Неустанным трудом приобрел он фундаментальные знания в естественных науках. Привыкший полагаться лишь на собственный ум и энергию, Базаров выработал спокойную уверенность в себе. Ощущение его силы невольно передается окружающим, даже если она никак не проявляется внешне. Он сразу ставит себя в оппозицию ко всем людям: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, тогда я изменю свое мнение о самом себе». Его совершенно не беспокоит, что думают о нем другие: «Настоящий человек не должен об этом заботиться; настоящий человек тот, о котором думать нечего, а которого надобно слушаться или ненавидеть». Никакие сердечные связи не связывают его с людьми (характерны в этом плане его отношения с родителями, для которых у него не находится ни жалости, ни ласки, хотя он и говорит Аркадию, что их «любит»). От этого и проистекает базаровская «резкость и бесцеремонность тона». Отношения между мужчиной и женщиной он сводит к физиологии, искусство — к «искусству делать деньги или нет более геморроя», то есть ему совершенно чужд весь мир прекрасного, равно как и дворянская утонченная культура чувств, которую он вкупе с религией и философией обзывает «романтизмом, чепухой, гнилью, художеством» (чего стоит один только этот синонимический ряд!).

Из подобного отношения к жизни, а также из «безмерной гордости» и берет свое начало его жизненная философия, смелая, страшная и парадоксальная, заключающаяся в тотальном отрицании всех устоев, на которых зиждется общество, равно как и вообще всех верований, идеалов и норм человеческой жизни, когда за истину принимаются только голые научные факты. «Нигилист, это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип» — формулирует в романе Аркадий, очевидно, со слов своего учителя. Такая философия — закономерное порождение кризисного состояния общества. По точному определению В.М. Марковича, «для Базарова бесспорно, что нет ни одного «постановления» в современном нашем быту, в семейном или обществен-

ном, которое не вызывало бы полного и беспощадного отрицания». Для Базарова бесспорна возможность неограниченной свободы личности: «нигилист» убежден, что в своих решениях, направленных на переделку жизни, человек нравственно ничем не связан. Логика истории, «мнение народное», традиции, верования, авторитеты — все это не должно иметь никакой власти над индивидуальным сознанием и индивидуальной волей⁷.

Таким образом, базаровский нигилизм распространяется на общественную, личную и философскую сферы.

Общественный нигилизм Базарова находит свое наиболее полное выражение в споре с Павлом Петровичем. Эти двое достойных борцов, убежденные приверженцы каждой своей идеологии, не могли не столкнуться, подобно двум противоположным зарядам. Характерно при этом, что Павел Петрович нервничает и сам вызывает на спор Базарова, в то время как последний, полный сознания собственной силы и превосходства, спорит как бы нехотя, чтобы «зря не болтать».

В вопросе о *характере преобразований в России* Базаров стоит за решительную ломку всей государственной и экономической системы. «В России нет ни одного гражданского постановления, которое не заслуживало бы критики», — считает он. Однако взамен он ничего не предлагает. Кроме того, Базаров никак не показан в общественной деятельности, и мы не знаем, есть ли у него реальные планы проведения своих взглядов в жизнь. Павел Петрович Кирсанов, как настоящий либерал, тоже убежден в необходимости преобразований, но против бессмысленного разрушения всего. Он стоит за «цивилизацию» и «прогресс», то есть за путь реформ.

При споре о *ведущей общественной силе* Павел Петрович указывает на аристократию, потому что только в ней развито в высшей степени чувство собственного достоинства, без которого не может быть настоящего гражданина, уважающего права других. «Аристократия дала свободу Англии и поддерживает ее». А новые люди, «нигилисты» (при этом слове Павлу Петровичу всякий раз «изменяет чувство собственного достоинства» и он срывается на брань) — невежественные «болваны», не имеющие поддержки в народе, носители «грубой монгольской силы», число коих, к счастью, всего «четыре человека с половиною». Базаров в ответ обзывает дворян отсталыми людьми, все заслуги которых в прошлом. Теперь же они «сидят сложа руки», наподобие Павла Петровича, у которого все «принципы» и «чувство собственного достоинства» свелись к демонстративной занятости своим туалетом, от чего не много приходится ждать пользы для *bien public* (общественного блага).

⁷ Маркович В. М. О проблематике романа «Отцы и дети» // Изв. АН СССР, 1971. Вып. 6. С. 495.

В вопросе о *народности и отношении к народу* Павел Петрович неожиданно оказывается истовым славянофилом и провозглашает, что русский народ «патриархален», «свято чтит предания» и «не может жить без веры» и что поэтому нигилисты не выражают его потребностей и совершенно ему чужды. Базаров в ответ преспокойно соглашается с утверждением о патриархальности народа, но для него это вовсе не священная основа национальной русской жизни, а, наоборот, свидетельство об отсталости и невежестве народа, его несостоятельности ни как общественной силы, ни даже как двигателя хозяйства: «Самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке». Насчет того, что он чужд народу, Базаров с «надменной гордостью» замечает, что его «дед землю пахал». Он считает себя во всяком случае ближе к народу, чем Павел Петрович: «Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым русским духом, во имя которого вы так ратуете?» — что не мешает в то же время ему презирать народ, «коли он заслуживает презрения».

На законное возражение Николая Петровича: «Вы все отрицаете или, выражаясь точнее, все разрушаете. Да ведь надобно же и строить,» — Базаров хладнокровно замечает: «Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить». Эта фраза разводит Базарова с народниками 60-х гг., у которых была и позитивная программа, и делает его политическую позицию крайне неопределенной и странной. «Его ум противится любым окончательным решениям... Поэтому, отвергая старые теории, Базаров не намерен доверяться новым: не обернутся ли они догмами, которые потребуют повиновения?»⁸ Не видно также, чтобы Базаров, подобно народникам, думал привлекать на свою сторону народ: похоже, ему достаточно «ругаться». Итак, он мало походит на революционера, и тем не менее Тургенев запечатлел в нем сам дух революционного народничества тех лет, с его ненавистью к существующему порядку вещей и отречением от всех общественных и гражданских благ. Базаров предстает перед нами неким воплощением самой отрицательной энергии, которой движется и питается всякое революционное движение.

В личной сфере нигилизм Базарова заключается в отрицании им всей культуры чувств и всех идеалов. «Базаров отвергает... не только те или иные социальные установления и культурные традиции, но именно все — все, чем сегодня живут люди, все, что их связывает и сближает, все, что ими движет, что придает их жизни оправдание и смысл. Базарову нужны другая жизнь и другие люди — на этот счет Тургенев не оставляет никаких сомнений»⁹. Базаровым отрицается вообще духов-

⁸ Маркович В. М. О проблематике романа «Отцы и дети». С. 496.

⁹ Там же. С. 499.

ное начало в человеке. К человеку он относится как к биологическому организму:

«Все люди похожи друг на друга как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой».

Как по лягушке Базаров судит об устройстве человеческих органов, так же по данным естественных наук он думает судить о человеке вообще, и более того, о человеческом обществе в целом: при правильном устройстве общества будет все равно, зол человек или добр, глуп или умен. Это все лишь «нравственные болезни», подобные «болезням телесным» и вызванные «безобразным состоянием общества». «Исправьте общество, и болезней не будет».

Эволюция взглядов Базарова в ходе романного сюжета. После того как Базаров достаточно основательно изложил свои взгляды, начинается проверка их жизнью. Когда друзья приезжают в город, становится прежде всего отчетливо видно, что до сих пор мы имели дело с лучшими и из дворян и из разночинцев, каких еще очень мало в обществе — инертном и не подающем никаких надежд на изменение к лучшему. Все попытки самых разных людей казаться новыми смешны или совершенно несостоятельны. Родственник Кирсановых тайный советник Колязин — только ловкий чиновник и ничто как государственный деятель. С другой стороны, новоявленные нигилисты Кукушина и Ситников способны только окарикатурить идеи Базарова, который тем не менее вынужден их терпеть, чтобы не лишиться сторонников. К ним как нельзя более подходят слова Павла Петровича:

«Прежде молодым людям приходилось учиться; не хотелось прослыть за невежд, так они поневоле трудились. А теперь им стоит сказать: все на свете вздор! — и дело в шляпе. И в самом деле, прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты».

Становится ясно, что «всамделишний» нигилист Базаров был бы крайне одинок на общественном поприще.

В городе происходит также встреча Базарова и Аркадия с Одинцовой, которая является поворотным пунктом в романном действии. Анна Сергеевна Одинцова не похожа на традиционных тургеневских героинь, потому что такой тип никогда бы не смог увлечь Базарова. Она удивительно совмещает в себе аристократическое происхождение и воспитание с суровым жизненным опытом, («В переделе была... хлеба нашего покушала»), равно как и совершенную внешнюю красоту с ясным и неженски пытливым умом.

Своим величавым спокойствием, граничащим с бесстрашием, и блестящей выделанностью своего каждого движения и даже чувства Одинцова являет полный контраст Базарову («Вишь как она себя за-

морозила!» «Герцогиня, владетельная особа. Ей бы только шлейф сзаци носить и корону на голове!»), но именно эта иноприродность, столь отталкивающая Базарова в Павле Петровиче, наоборот, привлекает его в Одинцовой. «Она поразила его достоинством своей осанки», «спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза из-под немного нависшего лба, и губы улыбались едва заметной улыбкою. *Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица*» (курсив мой. — А.К.).

Это — та самая таинственная сила, которую Базаров отрицал в природе. В отличие от мужчин, женщины по своей натуре связаны с природным, стихийным животворящим началом. Буквальным олицетворением таинственной женской натуры предстает в романе княгиня Р., роковая возлюбленная Павла Петровича: «Что гнездилося в этой душе — бог весть! Казалось, она находилась во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил; они играли ею, как хотели; ее небольшой ум не мог сладить с их прихотью». С той или иной силой те же неосознаваемые энергии действуют в каждой женщине, и их внешним проявлением служит женская красота. Поэтому каждая женщина — загадка, скрывающая тайны жизни. (Вот почему Павел Петрович смог много лет спустя увидеть отражение своей возлюбленной в Фенечке.)

Павел Петрович подарил некогда княгине Р. перстень с вырезанном на камне сфинксом со словами: «Сфинкс — это вы». «— Знаете ли, что это очень лестно?» — ответила она, медленно подняв на него «свой загадочный взгляд». Базаров смеется в начале романа над подобными измышлениями: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду?» Но месяц спустя он уже говорит Одинцовой: «Может быть, вы правы; может быть, точно, всякий человек — загадка. Да хотя вы, например...»

Он оказывается покорен необычайным сочетанием равного ему по силе характера и утонченной женской прелести. Базаров страстно влюбляется и тем самым приобщается к тому духовному миру, который только что отрицал. Жизнь оказывается значительно сложнее его построений. Базаров видит, что его чувство отнюдь не исчерпывается «физиологией», и с негодованием находит в себе тот самый «романтизм», проявления которого он так осмеивал в других, расценивая как «дурь» или слабость. «До встречи с Одинцовой Базаров был убежден в своей свободе от всего, что связывает человека с другими людьми. Это убеждение придавало ему несокрушимую уверенность в себе. Любовь опровергла это убеждение просто и неотразимо. Никто и ничто не принуждает Базарова любить, свобода как будто бы полнейшая. И при всем том очевидна постоянная и мучительная зависимость от чувств, решений и поступков другого человека. Оказывается, что...

чувство связывает не менее крепко, чем насилие и диктат»¹⁰. Базаров осознает невозможность полного отрыва от людей, и в нем неожиданно просыпается яростная жажда выйти из одиночества, до конца «отдаться» в любви — «без сожаления и возврата», «жизнь за жизнь», и таким образом соединиться со всем миром.

В любви окончательно раскрывается перед нами личность Базарова. Он разительно отличается от того типа «тургеневского мужчины» — нерешительного, не умеющего бороться за свою любовь, какой предстает перед нами в «Рудине», «Асе» или «Вешних водах». Любовь перерастает у него в страсть — «сильную, тяжелую», «похожую на злобу и, может быть, сродни ей». Но цинизм, покоровивший вначале Анну Сергеевну, оказывается наносным. Меняется сам тон его речей, оставаясь резким и грубым, но приобретая серьезность и трагичность. Вместе с тем Базаров ни разу не роняет себя и после неудачного признания сразу уезжает, не унижаясь до положения отвергнутого влюбленного и не принимая «милостыни» в виде жалости Одинцовой.

Разрыв был обусловлен не только тем, что Одинцова в силу своей аристократической холодности не смогла ответить на чувство Базарова, но коренился и в нем самом. Отказ от «полного и беспощадного отрицания» грозил бы иссякновением той «отрицательной» энергии, которой питалась и двигалась его личность. Базаров осознает окончательно, что «создан для горькой, терпкой, бобыльной жизни».

Неразделенная любовь разрушает Базарова: он впадает в тоску, нигде не может найти себе места и начинает заниматься самокопательством, что до сих пор считал признаком слабости. Так он исследует себя до самых сокровенных глубин и доводит до последних выводов свое мировоззрение («Решился все косить — валяя и себя по ногам!»). Это уже следующая ступень его духовной эволюции: теперь он философствует и осознает безысходность своей позиции в мире:

«Я вот лежу здесь под стогом... узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня нет и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки!»

Нигилистическая философия не допускает никакой сверхличностной ценности, на которую личность могла бы опереться, чтобы оправдать свое существование (вспоминается ироническое напутствие Павла Петровича нигилистам: «Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве...»). Вместе с уничтожением смысла жизни теряют всякую подоснову категории человечности, сострадания, гражданского долга и альтруистического служения людям:

¹⁰ Маркович В. М. Указ. соч. С. 500.

«...ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, — она такая славная, белая, вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же поместье, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?»

С таким строем мыслей уже трудно стать революционером или даже просто общественным деятелем. Но Базаров идет еще дальше и отвергает саму значительность, всеобщность и правоту подобного способа мышления:

«Принципов вообще нет... — а есть ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен — и баста! Отчего мне нравится химия? Отчего ты любишь яблоки? Тоже в силу ощущения. Это все едино. Глубже этого люди никогда не проникнут. Не всякий тебе это скажет, да и я в другой раз тебе этого не скажу» (курсив мой. — А.К.).

Здесь отрицание уже не оправдывается полезностью для общества, как это было в первой части («В теперешнее время полезнее всего отрицать — мы отрицаем»). Теперь это — субъективное свойство мозга Базарова, не находящее никакого обоснования вне его личности. «Непримиримый базаровский максимализм с такой же беспощадностью обращается на самого Базарова, то и дело побуждая его восставать против собственных чувств, желаний, поступков. В итоге Базаров так же мало способен примириться с самим собой, как и с тем, что его окружает, <...> даже когда эта всеобъемлющая неудовлетворенность начинает приобретать разрушительный и даже катастрофический для него характер. В такие моменты неспособность к примирению с несовершенством явственно обнаруживает признаки чего-то фатального. Это делает Базарова (по выражению самого Тургенева) «трагическим лицом»: в конечном счете для него оказывается непримлемым все сущее»¹¹.

После этих выводов начинается третий событийный круг романа — подведение итогов. Уже совсем по-другому разговаривает Базаров с Павлом Петровичем по своему возвращении в Марьино: теперь он лучше понимает трагедию его жизни и не может втайне не уважать его, хотя между ними сохраняются сдержанно-враждебные отношения. Поводом к заключительному их столкновению оказывается поцелуй, вырванный Базаровым у Фенечки и подсмотренный Павлом Петровичем. Стыдясь признаться даже самому себе, Павел Петрович любил «это пустое существо», найдя в нем разительное сходство с умершей княгиней Р. Поэтому поступок Базарова он воспринял как двойное оскорбление: чести брата и лично себя. Вызвав Базарова на дуэль, он тем самым признал его за равного себе. Базаров принял

¹¹ Там же. С. 503.

вызов и обошелся с Павлом Петровичем благородно, одновременно не устывая иронизировать над «рыцарским турниром», в котором был вынужден принять участие. Сцена действительно становится все более и более комичной, особенно из-за участия в ней вместо секундантов глупого и перепуганного лакея Петра. Смехотворным оказывается и ее исход: Павел Петрович получает пустячную рану в ногу, но падает в обморок от «изнеженных нервов». Очнувшись и увидя над собой круглые от ужаса глаза Петра, шепчущего «Кончается!», «раненый джентльмен» впервые за весь роман «с насильственной улыбкой» соглашается с Базаровым: «Вы правы... Экая глупая физиономия!» Неудача и комичность затеянного им дела окончательно убеждают его, что век дуэлей (то есть век дворянства) прошел, а его хваленые «принципы» заметно устаревают. Тут же он и отказывается от одного из них, сам уговаривая брата жениться на Фенечке, что раньше представлялось ему недопустимым мезальянсом («Полно нам ломаться и думать о свете!» «Я начинаю думать, что Базаров был прав, обвиняя меня в аристократизме»). При этом сам Павел Петрович больше не видит для себя места в жизни и отправляется за границу «доживать». Его отъезд из России равносителен для автора его социальной смерти, подтверждения своей окончательной чуждости и бесполезности для нее. Как насмешка над его славянофильством смотрится на его столе в Дрездене «серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя». Таким образом, Павел Петрович оказался убит на дуэли с Базаровым, и автор, отступая от своего принципа не давать героям прямых оценок, «приканчивает» его безжалостным символическим штрихом: «Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец».

Смерть Базарова и эпилог романа. И Базарова Тургенев тоже заставляет внезапно уйти из жизни. Но еще ранее выясняется его несостоятельность как социальной фигуры. Хотя Базаров еще в последнем разговоре с Павлом Петровичем отказывается от своего прежнего сугубо негативного взгляда на народ и признает непознаваемость народной души («Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Радклиф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает»), он все равно остается ему глубоко чужд («Увы! Презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового»). Отвратившись от общественного поприща, оставшись без сторонников, порвав без сожаления с Аркадием («Ты славный малый, но ты все-таки мякенький, либеральный барич»), получив отказ любимой женщины и, наконец, разуверившись в правоте своего мировоззрения, давшего неисправимую трещину, Базаров теряет свое место в жизни и перестает

ею дорожить. «Лихорадка работы с него *соскочила* и заменилась тоскливой скукой и глухим беспокойством. Странная усталость замечалась во всех его движениях». Ни примирение с действительностью, ни борьба за ее изменение, ни ее безоговорочное отрицание видятся ему теперь равно невозможными. Поэтому его смерть предстает перед нами и как результат совпадения роковых случайностей, и как логическое следствие его духовного кризиса.

Перед лицом смерти выявляется до конца вся сила базаровской натуры. «Смотреть в глаза смерти, предвидеть ее приближение, не стараясь себя обмануть, оставаться верным себе до последней минуты, не ослабеть и не струсить — это дело сильного характера. Умереть так, как умер Базаров, — все равно что сделать великий подвиг». «Нигилист остается верен себе до конца»¹². Оставаясь медиком, он хладнокровно отмечает этапы своей болезни, злясь на смерть как на нелепую случайность и презирая себя за беспомощность («Что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще топорщится»). «В критическую минуту [он] не меняет своего мрачного мирозерцания на другое, более отрадное»¹³ («Да, поди попробуй отрицать смерть! Она тебя отрицает, и баста!»). Но перед концом он все-таки посылает за Одинцовой, чтобы проститься со всем дорогим, что оставалось у него в жизни, — проститься с жизнью как таковой. Прося у нее последний поцелуй, он неожиданно говорит с такой же «красивостью», за которую так негодовал на Аркадия: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...», что означает его невольную капитуляцию перед прежде столь презрительно третируемым им романтизмом.

Одной из последних фраз Базарова Тургенев сделал слова о его ненужности для России: «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен...» Это должно означать, что России не нужен нигилизм, не нужно разрушение, а надобны созидатели, труженики, мастера и просто честные люди. Таким образом, Базаров не нужен России как нигилист, но, несомненно, нужен как выдающаяся личность. Будучи нигилистом, отрицателем по мировоззрению, Базаров нигде в романе не выступает собственно разрушителем, посягнувшим на какие-либо сокровенные жизненные ценности. От этого его удерживает всякий раз здравый смысл, природные нравственность, благородство и чувство справедливости, так как Базаров не сомневается признать правоту и хорошие качества даже совершенно чуждых ему по духу людей. Он великолепно знает свое дело, образован и трудолюбив, ненавидит слабость во всех ее видах, ненавидит русскую расслабленность воли и душевную нечистоплотность. Он способен к упорному созидательному труду — и этим он нужен России. Он умнее, сильнее и «больше», чем исповедуемая

¹² Писарев Д. И. Базаров // Соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 45–46.

¹³ Там же. С. 47.

им теория, которая становится глупой и вредной, как только попадает на вооружение к бездарным Ситниковым.

Возвеличив нигилиста, сделав его почти титанической фигурой, равной которой по силе нет в романе, Тургенев поступил очень смело, фактически пойдя против своих единомышленников. И его друг П. В. Анненков, и издатель «Русского вестника» М. Н. Катков уговаривали его переделать роман, снизив образ Базарова, чтобы не дать нигилистам утвердиться в общественном мнении. Но сам Тургенев был явно увлечен своим героем, и именно в силу его новизны, яркости и предельной чуждости миру самого писателя — миру дворянской культуры и искусству. «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю я его или ненавижу», — писал Тургенев Фету в апреле 1862 г. «Если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной чужостью и резкостью... — я виноват и не достиг своей цели».

Так оказывается в конце концов снятым основной конфликт романа — вместе с устранением из жизни обоих антагонистов. Но жизнь продолжается дальше, оказываясь бесконечно сложнее, чем то представлялось героям, а противоречия между поколениями, казавшиеся столь острыми в начале романа, сглаживаются и уходят. В один день совершаются две счастливые свадьбы — Аркадия и его отца, на свет появляется следующее поколение, а Аркадий тем временем берется за хозяйство, не дававшееся его отцу, и понемногу исправляет положение. Последняя же картина романа — изображение могилы Базарова с безмятежно растущими на ней цветами соотносит все действие романа с вечностью, перед лицом которой растворяется конфликт двух исторических сословий. Торжествуют те самые силы природы, которые действовали в Базарове даже помимо его сознания и воли и продолжают властвовать в мире и после его исчезновения. Те же герои, которые любили природу, понимали ее красоту, покорялись таинственным, неодолимым силам, действующим в ней, обретают истинное счастье в любви, и жизнь продолжается именно ими. (По свидетельству самого автора, истинное счастье в романе достается все-таки мягкому Аркадию: «Кто не видал таких слез в глазах любимого существа, тот еще не испытал, до какой степени, замирая весь от благодарности и стыда, может быть счастлив на земле человек».) Природа как мать всего живого, источник «всякого дыхания», божественная мудрость которой проявляется в ее совершенной красоте, — не просто величаво «равнодушна» к судьбам своих детей, как писал Пушкин в своем знаменитом философском стихотворении¹⁴, но примиряет их в своей любви и «жизни бесконечной».

¹⁴ В словах Тургенева о «равнодушной» природе в последней фразе «Отцов и детей» скрывается цитата из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «...И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Какое место занимают «Отцы и дети» в контексте тургеневского творчества?
- ❖ Какой была жанровая специфика ранних романов Тургенева?
- ❖ Назовите типичные черты тургеневского стиля.
- ❖ Как и для чего Тургенев изображал природу в своих романах?
- ❖ В чем своеобразие психологизма Тургенева?
- ❖ Охарактеризуйте основной конфликт романа.
- ❖ Какова композиция сюжета «Отцов и детей»?
- ❖ В чем отличие Базарова от главных героев предыдущих романов Тургенева? Какие основные черты этого образа вы можете выделить?
- ❖ Каково отношение Тургенева к семье Кирсановых?
- ❖ Расскажите о нигилизме как о целостном мировоззрении.
- ❖ Какую эволюцию претерпевают взгляды Базарова на протяжении романа?
- ❖ Какова роль в романе женских образов?
- ❖ Какие «последние черты» кладет на фигуру Базарова его смерть?
- ❖ Какова роль эпилога в идейно-философской системе романа?

ЛИТЕРАТУРА

- Курляндская Г.Б. К вопросу о структуре романов Тургенева. Тургенев в школе: Пособие для учителей/Сост. Т.Ф. Курдюмова. М., 1981.
- Лебедев Ю.В. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982.
- Маркович В.М. О проблематике романа «Отцы и дети»//Изв. АН СССР, 1971. Вып. 6.
- Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975.
- Писарев Д.И. Базаров//Соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2.
- Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова. М., 1980.
- Троицкий В.Ю. О романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1979.

Тургенев 20.01.19, 19.01.19, 19.01.19

Н. С. ЛЕСКОВ (1831—1895)

Творческий путь

Николай Семенович Лесков известен прежде всего как прозаик, автор множества романов, повестей, рассказов. Однако свой творческий путь он начал с публицистики. Будучи выходцем из семьи небогатого орловского чиновника, Лесков рано поступил на службу в Орловскую палату уголовного суда, а через два года, в 1849 г., перешел в Киевскую казенную палату. Переезд в Киев сыграл важную роль в жизни Лескова. Он познакомился с молодыми профессорами Киевского университета, приходившими в дом его дяди, профессора медицины Киевского университета С.П. Алферьева. Молодой Лесков попал в среду университетской молодежи, стал посещать лекции, много читал, выучил украинский и польский языки.

В 1857 г. Лесков отказался от государственной службы и перешел в частную коммерческую компанию. Дела фирмы требовали многочисленных поездок по стране, и Лесков, по его собственным словам, «изъездил Россию в самых разнообразных направлениях». Накопленные впечатления послужили основой первых публицистических опытов писателя, опубликованных в 1860 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» и других изданиях.

В 1861 г. Лесков переехал в Петербург, а вскоре в Москву, где стал сотрудником газеты «Русская речь» и одновременно публиковал свои статьи в «Отечественных записках», «Книжном вестнике» и других журналах. В Москве, он сотрудничал с газетой «Северная пчела», в которой печатались П.И. Мельников (Печерский), В.И. Даль, писатели-демократы В.А. Слепцов, А.И. Левитов. Именно в это время к Лескову стали настороженно относиться официальные власти, и записка канцелярии санкт-петербургского полицмейстера «О литераторах и разnochинцах» констатировала: «Елисеев, Слепцов, Лесков. Крайние социалисты. Сочувствуют всему антиправительственному».

В 1862 г. журнал «Век» опубликовал первое беллетристическое произведение Лескова — рассказ «Погасшее дело» (впоследствии названный «Засуха»). В этом же году в разных изданиях были напечатаны рассказы «Разбойник» и «В тарантасе», а в 1863 г. — «Житие одной бабы» и «Язвительный». На первых этапах творчества Лесков

отдавал предпочтение жанру очерка, что сближало его с литераторами демократического лагеря. Однако сразу же обнаружились и принципиальные различия между ними в подходах к изображению народной жизни.

В отличие от писателей-шестидесятников, призывавших изучать жизнь народа, Лесков воспринимал ее как нечто понятное и близкое, «изучению» противопоставлял «знание». Не будучи консерватором, еще в юности возненавидев крепостное право, писатель в то же время не принимал идеи революционного переустройства жизни. Свое неприятие он с присущей ему категоричностью и полемической страстностью выразил не только в публицистике, но и в романе «Некуда» (1864).

Демократический лагерь русской литературы расценил появление романа как открытый вызов и объявил писателю войну. Против него выступили Д.И. Писарев, В.А. Зайцев, а позднее и М.Е. Салтыков-Щедрин. Доступ во многие журналы для Лескова был закрыт. Порыв, побудивший писателя создать антиреволюционный роман, был искренним, и хотя позднее он отчасти сожалел о своем прежнем стремлении противостоять «бурному порыву», который называл «естественным явлением», все же Лесков утверждал (в письме И.С. Аксакову от 9 декабря 1881 г.), что в «Некуда» — «есть пророчества—все целиком исполнившиеся».

Свое отлучение от демократической прессы писатель переживал достаточно остро, однако он осознавал, что Россия не должна была идти революционным путем, и последовательно воплощал эту мысль в других произведениях — рассказе «Овцебык», романе «Обойденные» (1865). Обвинение в реакционности впоследствии будет брошено Лескову еще не раз. Ситуацию ухудшит и появление в 1872 г. его нового антинигилистического романа «На ножах». Цель писателя заключалась не в отрицании необходимости демократических перемен, а в неприятии форм их достижения, той схоластической картины будущего, которую упорно рисовали некоторые революционеры-демократы. Драма Лескова состояла в том, что он так же, как и шестидесятники, уважал народ, его трудолюбие, терпение, мудрость, талант и хотел для него лучшей доли, но в отличие от представителей демократического лагеря не имел готовых решений и мучительно искал источники и пути преобразования и укрепления Отечества.

Верой в неистощимые силы, скрытые в русском народе, в его национальном характере, проникнуты многие произведения Лескова. Он искал наиболее яркие проявления национального духа в разных сферах русской жизни и социальных слоях русского общества, среди крестьян, мастеровых, дворян и т.д. Его рассказы «Однодум» (1879), «Несмертельный Голован» (1880), «Человек на часах» (1887), «Инженеры-бессребреники» (1887) и другие отразили представления писателя не только о русском национальном характере, но и о нравствен-

ном потенциале личности, об истоках ее внутренней силы, искренности и чистоте душевных порывов.

М. Горький писал о том, что Лесков создал «для России иконостас ее святых и праведников». Это не означало стремления писателя идеализировать русского человека. Лесков раскрывал сложность и противоречивость характеров своих героев, взаимодействие в них разнородных начал. Еще в 1865 г. в рассказе «Леди Макбет Мценского уезда» он показал страшный исход бунта героини, в которой трагически смешались, с одной стороны, желание любить и быть свободной, искренность порывов, пробуждение потребности постичь другого человека, а с другой — отсутствие четких нравственных ориентиров, слепое подчинение законам среды, эгоизм и жестокость.

И в более поздних произведениях Лесков изображает драматизм внутренней борьбы героев, подчеркивая, что ее итог зависит от способности человека осознать свое предназначение, найти свой путь в жизни. Герой повести «Очарованный странник» (1873) пережил много испытаний, прежде чем почувствовал в себе желание «отстрадать» за другого человека, а позже и «за народ помереть».

Одним из наиболее значительных произведений Лескова стал роман-хроника «Соборяне» (1872), где он с большой симпатией воссоздал самобытный и гармоничный мир людей, силу которым давала вера. Но писатель не идеализировал церковный быт (позднее он опубликует «Мелочи архиерейской жизни» (1878) и другие произведения, осмеивающие нравы церковной верхушки), он лишь хотел подчеркнуть необходимость существования идеала, веры, отсутствие которых, по словам главного героя хроники — протопопа Туберозова, «сгубит Россию». Идея «почтения к деяниям предков великих» выражена и в других романах-хрониках Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» (1869) и «Захудалый род» (1874).

Жанр хроники стал одним из основных в прозе писателя, сознательно стремившегося реформировать традиционную форму романа, не отвечающую, по его мнению, потребностям изображения реальной жизни. Кроме того, писатель отдавал предпочтение малым эпическим жанрам (рассказам, очеркам), которые в большей мере отвечали его стремлению к изображению «мелочей жизни».

Отличительной особенностью авторской манеры Лескова явилась способность соединять в творчестве утверждение высоких нравственных идеалов, изображение лучших черт национального характера и критику негативных сторон русской жизни (содержавшуюся как в «Соборянах», так и в ряде других произведений). Сатирические тенденции в произведениях Лескова с годами усилились и даже открыли ему путь на страницы демократической печати. Не случайно в 1883 г. Лескова (из-за материальных затруднений в 1874 г. вернувшегося на государственную службу) вновь вынуждают ее покинуть из-за «несовместимости» литературных занятий со службой. С 1883 по 1894 г. Лес-

ков много писал, работал в самых разных жанрах (очерк, святочный рассказ, притча, легенда и т.п.). Последний год жизни (1895) был омрачен отказом в публикации рассказа «Заячий ремиз». В феврале 1895 г. писатель умер от отека легких.

Творчество Лескова, не только отражавшего противоречия русской жизни, но и раскрывавшего истоки ее возрождения, показавшего самобытность национального характера и духовный потенциал народа, стало важным этапом в формировании национального своеобразия русской литературы.

Анализ рассказа «ЛЕВША»

История создания. Замысел рассказа «Левша (Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе)» возник у Лескова, вероятно, к 1878 г. По свидетельству его сына, А. Н. Лескова, отец лето этого года провел в Сестрорецке, в доме оружейного мастера. Будучи знакомым с помощником начальника местного оружейного завода полковником Н.Е. Болониным, Лесков обсуждал с ним вопрос об источниках происхождения прибаутки о том, как «англичане из стали блоху делали, а наши туляки ее подковали, да им назад отослали». Так и не узнав ничего о возникновении этой присказки, Лесков в мае 1881 г. написал рассказ «Левша», сюжет которого построен на привлекавшем его внимание «присловьи».

Первоначально писатель задумал объединить три «уже готовых маленьких очерка» под общим названием «Исторические характеры в баснословных сказаниях нового сложения», которые бы, по определению самого писателя, представляли собой «картины народного творчества об императорах: Николае I, Александре II и Александре III (хозяйственном)» (из письма И.С. Аксакову, май 1881 г.).

Однако в октябре 1881 г. Лесков опубликовал в журнале «Русь» один рассказ под названием «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе (цеховая легенда)». В следующем году рассказ вышел отдельным изданием, в которое писатель внес некоторые изменения. Они были направлены на усиление сатирического звучания рассказа (например, в 7-й главе писатель добавил, что деньги на нужды церкви собирают «даже там, где взять нечего»). Кроме того, в тексте издания 1882 г. сняты кавычки с ряда специфических слов и выражений, характерных для народной речи.

Появление «Левши» почти сразу же вызвало отклики в прессе. В октябре 1881 г. Лесков в письме к Аксакову подчеркнул, что «“Блоху” здесь очень заметили даже литературщики». Однако критика не поняла художественной ценности рассказа, жанровые искания Лескова оказались ей чужды. Его обвиняли и в «славянофильском шовинизме», и в стремлении приписать народу не присущие ему качества,

показать, как «русский человек затыкает за пояс иностранца», и в принижении русского народа.

Жанровое своеобразие. Критика, будучи практически единодушной в своей уверенности, что Лесков всего лишь художественно обработал бытовавшую в народе легенду, называла рассказ «простым стенографированием», «пересказом». Такая оценка объяснялась слишком буквальным пониманием предисловия, которым Лесков предварил первые издания рассказа. Введя в название подзаголовок «цеховая легенда», писатель продолжал «обманывать» читателя и в самом предисловии, утверждая, что записал эту легенду в Сестрорецке со слов «старого оружейника, тульского выходца» и она «выражает собою гордость русских мастеров ружейного дела».

Лесков, вероятно, не ожидал, что критика, основываясь на его собственном утверждении о существовании легенды, будет столь язвительно отзываться о его литературных способностях. В итоге писатель был вынужден себя «разоблачить» и в июне 1882 г. в газете «Новое время» опубликовать заметку «О русском Левше (Литературное объяснение)». В ней Лесков называет это произведение рассказом, настаивает на своем авторстве, Левшу именует «лицом... вымышленным». Позднее, в 1889 г. при подготовке собрания сочинений писатель изъясил предисловие из текста рассказа.

Почему Лесков дает «Левше» жанровое определение «рассказ»? Ведь, строго говоря, это произведение скорее напоминает повесть. У него достаточно большой объем (что не свойственно рассказу), оно разделено на 20 глав, охватывает длительный промежуток времени (примерно 10–12 лет). Кроме того, для него характерно последовательное развертывание действия с введением новых персонажей, изображением странствий героев и новых впечатлений (все это тоже в большой степени свойственно повести). Однако «рассказом» писатель называет «Левшу» не случайно. Во-первых, само слово «рассказ» в значительной мере связано с корневым словом «сказ», подчеркивающим устный характер повествования. Во-вторых, главным героем и основным объектом изображения является Левша. Описание пребывания Александра I в Англии, разговора Николая I и Платова, поездки последнего в Тулу и даже работы тульских мастеров лишь подготавливает читателя к истории путешествия Левши (в письме Аксакову в октябре 1881 г. Лесков говорил, что «лучшая часть все-таки в конце — Левша в Англии и его трагическая кончина»).

Таким образом, в центре рассказа оказывается лишь один этап из жизни героя — пребывание в Англии, которое Левша искренне пытался использовать во благо Отечеству. Соединяя в своем произведении черты рассказа и повести, сосредоточивая внимание читателя на нескольких эпизодах из жизни героя и в то же время рассматривая их в контексте русской жизни и в целом соотнося поступки простого человека Левши и поведение «отцов Отечества», Лесков выражает свое

отношение к происходящему. Соединение черт разных жанров помогает автору решить определенные творческие задачи (связанные с утверждением одного героя и развенчанием других), становится одной из форм выявления авторской позиции.

Но «Левша» соединяет в себе и черты фольклорных жанров: бывальщины, предания, легенды. Бывальщина, или быль, представляет собой небольшой устный рассказ о необычном случае, имевшем место в действительности, при этом главным героем часто становится человек простой. Предание же повествует о реальных лицах и событиях, происходивших в прошлом. Но рассказы очевидцев в предании перерабатываются и впоследствии видоизменяются. В данном случае мы имеем сочетание черт бывальщины, рассказывающей о трех тульских мастерах и излагающей историю Левши (о реальности существования которого знает лишь рассказчик), и предания, повествующего о действительно существовавших людях: Александре I, Николае I, атамане Платове и т.д.

Рассказчик стремится все время подчеркнуть достоверность происходящего, приводя исторические реалии и перечисляя фамилии исторических деятелей. Это создает ощущение документальности повествования, а следовательно, серьезности тех оценок, которые автор дает поступкам императоров и их приближенных. Гиперболизация (описание чудес, показанных англичанами, изображение необыкновенного труда мастеров, а затем и подкованной блохи) напоминает нам и о жанре легенды, в основе которой всегда лежит чудо, а сила и ум главных героев нередко преувеличиваются. Легендарным в своей основе является и изображение путешествия Левши, и его пребывание в Англии. Таким образом, синтез элементов бывальщины и легенды позволяет показать Левшу не только как простого человека, в жизни которого произошел необыкновенный случай, но и как героя, которому приписываются особенные способности.

Однако ни один из трех названных фольклорных жанров не предполагает выражения личного отношения рассказчика к героям, их поступкам, к самим событиям. Лесков же сознательно стремится выразить авторскую позицию, присущее ему ироническое отношение к представителям власти. Именно поэтому он использует и возможности, которые дает сказка с ее снисходительным отношением к царям и вельможам. Чтобы усилить эффект нереальности, сказочности происходящего, Лесков сознательно искажает хронологию, пряча в тексте ошибки, которые читатель должен обнаружить. Так, например, известно, что Александр I был в Лондоне в июне 1814 г., Венский конгресс же (в тексте «Левши» он именуется «Советом») начался в августе 1814 г. После окончания конгресса император по Англии не путешествовал.

Еще более фантастическим кажется использование образа Платова. Делая его собеседником Николая I, вступившего на престол в кон-

це 1825 г., Лесков словно «забывает» о том, что Платов умер в 1818 г. Следовательно, все дальнейшие действия Платова являются не более, чем фантастикой.

Эффект сказочности усиливается и самим характером повествования. Например, описывая, как Александр прячет блоху, автор замечает, что он «опустил блошку в орешек... а чтобы не потерять самый орех, опустил его в свою золотую табакерку, а табакерку велел положить в свою дорожную шкатулку». (Вспомните сказочные описания спрятанной кашеевой смерти: игла в яйце, яйцо в утке, утка в сундуке и т.д.) Именно сказочный характер повествования позволяет объяснить появление в императорском дворце «химика из противной аптеки от Аничкова моста», который ведет себя запросто и по-соседски, и самого Левши. Свойственное сказке ироничное описание царей и их приближенных помогает Лескову решить ряд художественных задач.

Проблематика, сюжет и композиция. В рассказе «Левша» одной из центральных является проблема творческой одаренности русского человека, не раз становившаяся предметом художественного осмысления в произведениях Лескова (рассказы «Тупейный художник», «Запечатленный ангел»). Талант, в представлении писателя, не может существовать, если он не подкреплён духовной силой человека, его нравственным стержнем. Левша — неказистый мужичок с выдранными «при ученье» волосами, одетый как нищий — не боится идти к государю, так как уверен в своей правоте, в качестве своей работы. Оказавшись в Англии, он стремится понять военные хитрости англичан и послужить Отечеству.

Образ Левши продолжает собой галерею образов праведников, созданную Лесковым. Левша, который едет в Англию без документов, наспех одетый, голодный, чтобы продемонстрировать русскую смекалку и умение, является для писателя воплощением идеи самоотречения во имя Дела, самопожертвования во славу Отечества. Не случайно повествователь передает его разговоры с англичанами, упорно пытающимися склонить Левшу к тому, чтобы остаться в Англии. Непреклонность героя вызывает уважение англичан.

Левша вобрал в себя многие качества, присущие лесковским праведникам: патриотизм, наличие четких нравственных ориентиров, стойкость характера, природную одаренность, живой интерес к окружающей жизни («очарованность»), основы христианской нравственности. (Вспомните, что Левша говорит англичанам о вере и куда оправились тульские мастера перед тем, как приступить к работе.)

На долю Левши выпадает немало испытаний, но даже в предсмертный час герой помнит лишь об одном — о военном секрете, незнание которого губительно для русской армии. Лесков показывает трагический парадокс русской жизни. Простой тульский мастер Левша в большей степени озабочен проблемой военной мощи России, чем военный министр граф Чернышев или сам император.

Критическое отношение Лескова к представителям власти во многом определяет проблематику рассказа. Именно в изображении Александра, Николая, Платова лесковская ирония становится наиболее очевидной. Попытка Платова убедить Александра в превосходстве русского оружия «огорчила императора», а напоминание об особом сахаре Бобринского завода и вовсе расстроило государя («Пожалуйста, не порть мне политики», — просит он Платова).

Сам Платов патриотом становится лишь за пределами Отечества. В России же он ведет себя как типичный крепостник, грубый и жестокий. Тульским мастерам он не верит, требует, чтобы английской работы не портили и бриллиант не подменили. Именно он виноват в том, что Левша покинул страну без «тугамента» (впоследствии это сыграло роковую роль в его судьбе). Николай, дав распоряжение отправить Левшу в Англию, вскоре о нем забывает. Не случайно повествователь горько замечает, что в дороге голодному Левше «на каждой станции пояса на один значок еще перетягивали, чтобы кишки с легкими не перепутались». Если Александр уверен в превосходстве английских мастеров, то Николай верит в возможности русских талантов. Однако для него это вопрос личного престижа, а люди — лишь средство достижения победы в споре с другой державой.

По свидетельству критики, в основе сюжета рассказа лежит характерный для народного творчества мотив борьбы, состязания представителей двух народов (не случайно тульские мастера просят Божьего благословения). Антитеза является основным композиционным приемом в рассказе. Однако противопоставляются не столько русское и английское мастерство, сколько сами мастера и власть, презирующая их. Вспомните, что английского «полшкипера», который попытался «пробиться» к графу Клейнмихелю с напоминаниями о Левше, выгнали, чтобы «не смел поминать душу человечкину».

Причины культурной и экономической отсталости России (эта проблема тоже затрагивается Лесковым) следует, по мысли писателя, искать в необразованности русского народа, в невнимании власти к судьбе национальных талантов, которые развиваются не благодаря, а вопреки ее деятельности. В рассказе композиционно противопоставлены эпизоды беседы Николая с Левшой, до которого император милостиво снисходит, и встреча героя с англичанами, для которых он просто одаренный от природы человек, мастер. Кульминационный эпизод диалога императора с Левшой и следующее за ним описание сборов заранее предопределяют развязку. Доставленный в английский дом «полшкипер» и брошенный на полу в «простонародной» больнице Левша — вот та антитеза, которая определяет своеобразие отношения к личности со стороны царской власти. В этом видит Лесков и одну из причин общественной неустроенности в России.

Своеобразие повествования. Особенности языка. Рассуждая о жанровом своеобразии рассказа, мы ничего не сказали о таком определе-

нии жанра, как «сказ». И это не случайно. Сказ как жанр устной прозы подразумевает установку на устную речь, повествование от лица участника события. В этом смысле «Левша» традиционным сказом не является. Вместе с тем сказом может именоваться и такой способ повествования, который предполагает «отделение» повествования от самого участника событий. В «Левше» происходит именно такой процесс, тем более что в рассказе используется слово «баснословие» (глава 20), предполагающее сказовый характер повествования. Рассказчик, не являясь ни свидетелем, ни участником событий, активно в разных формах выражает свое отношение к происходящему. При этом в самом сказе можно обнаружить своеобразие позиции как повествователя, так и автора.

- На протяжении рассказа манера повествования меняется. Если в начале первой главы повествователь внешне бесхитростно излагает обстоятельства приезда императора в Англию, затем последовательно рассказывает о происходящих событиях, используя просторечия, устаревшие и искаженные формы слов, разные типы неологизмов и т.д., то уже в шестой главе (в рассказе о тульских мастерах) повествование становится иным. Оно полностью не лишается разговорного характера, однако делается более нейтральным, практически не используются искаженные формы слов, неологизмы. Сменой повествовательной манеры автор хочет показать и серьезность описанной ситуации. Не случайно встречается даже высокая лексика, когда повествователь характеризует «искусных людей, на которых теперь почивала надежда нации». Такого же рода повествование можно обнаружить в последней, 20-й главе, которая, очевидно, подводя итоги, содержит точку зрения автора, поэтому ее стиль отличается от стиля большей части глав.

- В спокойную и внешне бесстрастную речь повествователя нередко вводятся экспрессивно окрашенные слова (например, Александр Павлович решил по Европе «проездиться»), что становится одной из форм выражения авторской позиции, глубоко скрытой в тексте.

- В самом повествовании умело подчеркиваются интонационные особенности речи персонажей (ср., например, высказывания Александра I и Платова).

- По словам И.В. Столяровой, Лесков «направляет интерес читателей на сами события», чему способствует особая логическая структура текста: большая часть глав имеет концовку, а некоторые — и своеобразный зачин, что позволяет четко отделить одно событие от другого. Этот принцип создает эффект сказовой манеры. Можно также заметить, что в ряде глав именно в концовке рассказчик выражает авторскую позицию: «А царедворцы, которые на ступенях стоят, все от него отворачиваются, думают: „Попался Платов и сейчас его из дворца вон погонят, потому они его терпеть не могут за храбрость”» (конец 12-й главы).

• Нельзя не отметить использование различных приемов, характеризующих особенности не только устной речи, но и народно-поэтического творчества в целом: тавтологий («подковы подковали» и др.), своеобразных форм глаголов с приставкой («залюбовался», «спосылай», «охлопывать» и др.), слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами («ладошечка», «пузичка» и т.д.). Интересно обратить внимание на вводимые в текст поговорки («утро ночи мудрее», «снег на голову»). Иногда Лесков может их видоизменять.

• О смешении различных манер повествования свидетельствует и характер неологизмов. Они могут более подробно описывать предмет и его функцию (*двухсестная карета*), место действия (*бюстры* — объединяя слова *бюсты* и *люстры*, писатель одним словом дает более полное описание помещения), действие (*свистовые* — свист и вестовые, сопровождающие Платова), обозначать иностранные диковинки (*мерблюзы мантоны* — верблюжьи манто и т.п.), состояние героев (*ожидация* — ожидание и ажитация, *досадная укушетка*, на которой долгие годы лежал Платов, характеризующая не только бездействие героя, но и его уязвленное самолюбие). Появление неологизмов у Лескова во многих случаях обусловлено литературной игрой.

«Таким образом, сказ Лескова как тип повествования не только трансформировался, обогатился, но и послужил созданию новой жанровой разновидности: сказовой повести. Сказовая повесть отличается большой глубиной охвата действительности, приближаясь в этом смысле к романной форме. Именно сказовая повесть Лескова способствовала появлению нового типа правдоискателя, которого можно поставить в один ряд с героями Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского» (*Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* С. 115). Художественное своеобразие «Левши» обусловлено задачей поиска особых форм выражения авторской позиции для утверждения силы национального характера.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ♦ В чем своеобразие творческого пути Лескова?
- ♦ Каковы особенности жанра «Левши»?
- ♦ Какие черты русского национального характера воплотились в образе главного героя рассказа?
- ♦ Какие проблемы ставил Лесков в своем произведении?
- ♦ Почему рассказ «Левша» был включен в цикл произведений о праведниках?
- ♦ Каковы особенности авторского повествования в рассказе?

- ◇ Какие художественные средства использовал Лесков, создавая образы Левши, Александра I, Николая I, Платова? Отвечая на этот вопрос, приведите примеры из текста.
- ◇ Какие языковые средства использует Лесков? Найдите неологизмы, не упомянутые в данной статье, и объясните их происхождение.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 В мире Лескова: Сб. статей. М., 1983.
- 📖 Лесков и русская литература: Сб. статей. М., 1988.
- 📖 *Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 90–115.
- 📖 *Пустовойт П.Г.* Созвездие неповторимых: Мастерство русских классиков. М., 1997. С. 85–86.
- 📖 *Столярова И.В.* В поисках идеала. Л., 1978.

Н. А. НЕКРАСОВ

(1821—1877/78)

Творческий путь

Основные вехи. Николай Алексеевич Некрасов пришел в литературу вскоре после гибели Пушкина и еще при жизни Лермонтова (первая журнальная публикация — 1838 г., первый сборник стихов «Мечты и звуки» — 1840 г.). Раннюю лирику поэта, впоследствии ставшего великим, принято считать ученической, подражательной, перепеваящей мотивы русских романтиков. Но уже в середине 40-х гг. им созданы поэтические шедевры, к числу которых относится и «Тройка» (с нее далее начнем обзор отдельных произведений). Тогда же он стал литератором «натуральной школы» 40-х гг., организованной Белинским и призванной развивать гоголевские традиции в русле реалистического направления. Он не только поэт, но и прозаик-романист, очеркист, драматург, и журналист, критик, издатель, организатор литературных дел (ближайший сотрудник Белинского). Но главным делом его жизни стала и осталась поэзия. А главным ее содержанием и пафосом — народ, народность и все, что с этим связано.

Лирика — прекрасная вещь, но редкий большой поэт (Батюшков и Тютчев едва ли не исключения) согласен ограничиться ролью миниатюриста и не мечтает попробовать свои силы в более крупном — лиро-эпическом — жанре: поэме! В 50-х гг. Некрасов этот жанр освоил. Из написанных тогда поэм наиболее значительны «Саша» [проверьте себя: знакомы ли, памятли ли вам строки: «Плакала Саша, как лес вырубали»; «Из перерубленной старой березы / Градом лилися прощальные слезы»] и «Несчастные» [о сибирской каторге]. Центральное событие в отечественной истории тех лет — Крымская война, оставившая глубокий след и в душе Некрасова, что отозвалось в его поэме «Тишина» (1856—1857) и отзовется в более позднем творчестве («Кому на Руси жить хорошо»).

И все-таки наиболее убедительные опыты подлинно «народной» поэмы удались Некрасову не в 50-е, а в начале 60-х гг.: «Коробейники» [вспомните песню: «Ой, полна, полна коробушка»] и особенно «Мороз, Красный нос» [вспомните: «Коня на скаку остановит» и «Не ветер бушует над бором»]. Это был путь к самому монументальному эпическому творению поэта «Кому на Руси жить хорошо». Над этим произ-

ведением, начатым через два года после освобождения крестьян от крепостничества (1861 г.), Некрасов работал до конца своей жизни и не успел закончить. В эти же — 60-е и 70-е — годы созданы другие крупные вещи. Наиболее заметны историко-революционные поэмы, посвященные подвигу декабристов и их жен: «Дедушка» (1870), «Русские женщины. Княгиня Трубецкая. Княгиня М. Н. Волконская» (1871–1872). Лебединой же песней поэта стала поэма «Современники» (1875) — о начинающемся русском капитализме, хищном и циничном.

Во всех некрасовских стихотворениях, которые будут рассмотрены, на первом плане — тема народных страданий. Поэт сострадает крестьянам и особенно крестьянкам: женская доля еще тяжелее, чем мужская. Судьбы трудящегося люда глубоко волнуют его. При всем том, что Некрасов откликался на самые разные явления и проблемы русской жизни и мир его поэтических переживаний, конечно, далеко не исчерпывался сострадательной обращенностью к народному горю, все же именно ему посвящено то, что сам поэт воспринимал как нечто главное в своем творчестве.

Анализ лирики поэта

Первый поэтический успех Некрасова связан со стихотворением **«Тройка» (1846)**. Вопросы, которыми начинается это стихотворение, останутся без ответов. Та, к кому они обращены, не скажет ни слова...

Что ты жадно глядишь на дорогу...?

Поэт обращается на «ты» к героине своего стихотворения; она же не слышит и не услышит его — то ли потому, что обращение — мысленное, то ли в силу того, что «песнь» его вообще «бесследно пролетела и до народа не дошла», как жаловался он впоследствии («Умру я скоро. Жалкое наследство...», «Элегия»).

И зачем ты бежишь торопливо...?

Первоначальный вариант — не «бежишь», а «глядишь торопливо»: какое-то невнятное словосочетание, к тому же «глядишь» уже было в первом четверостишии, так что получился бы неловкий повтор, а образ девушки оказался бы статичным, Некрасову же важно передать его динамичность. Героиня бежит за управляемой ямщиком тройкой лошадей, на которой едет красивый корнет — младшего чина офицер-кавалерист. Ему бы, красивому молодцу, не на тройке, а верхом мчаться! Он загляделся на девушку:

На тебя заглядеться не диво...

В этой строфе рифмы нечетных строк перекликаются с рифмами нечетных строк в строфе предыдущей: четверное созвучие *торопливо — красиво — диво — игриво*. Красота девушки словно бы созвучна

красоте юноши, славная вышла бы пара. У героини черные волосы и, как далее выяснится, брови. Цвет печали. Едва ли это случайно: речь пойдет о ее темном и безрадостном будущем. Но пока она беззаботна и оживлена.

Поживешь и попразднуешь вволю,
Будет жизнь и полна и легка...
Да не то тебе пало на долю:
За неряху пойдешь мужика.

Это переломный момент в лирическом сюжете стихотворения — от хорошего к плохому. Если героиня не слышала поэта до сих пор, то дальше ей и подавно не стоило бы его слушать: ничего отрадного в ее жизни не предвидится после замужества, одни только заботы и тяготы. О таком лучше не знать заранее.

Завязавши под мышки передник,
Перетянешь уродливо грудь,
Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть.

Жену неряхи-мужика, привередника никак уже не назовешь красавицей. Более того, в описании ее внешности появляется слово «уродливо». Выражение «в три погибели гнуть» исключает представление о стройной фигуре. Мужнины побои и тиранство свекрови погубили былую красоту.

От работы и черной и трудной
Отвечешь, не успевши расцвести,
Погрузишься ты в сон непробудный,
Будешь нянчить, работать и есть.

Здесь во второй строке слышен отзвук из стихотворения А.И. Полежаева, который писал о своей страшной судьбе: «Не расцвел — и отцвел / В утре пасмурных дней...» Жизнь похожа на тяжкий беспробудный сон (народ спит — и проснется ли? — вопрос, к которому неоднократно возвращался Некрасов). Героиня нянчит, по-видимому, своих детей, но и дети не скрашивают ее горького существования.

И в лице твоём, полном движенья,
Полном жизни, появится вдруг
Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный, вечный испуг.

Ранее отмечалась тенденция к динамичности образа, теперь, наоборот, — от динамики к статике. Лицо героини когда-то было исполнено движения и жизни, теперь же оно застыло и похоже на вечную маску тупого терпения и бессмысленного испуга (мотив народного долготерпения — один из сквозных, устойчивых в некрасовской поэзии).

И схоронят в сырую могилу...

Сырая могила, мать-сыра земля — устойчивое словосочетание в народном речевом обиходе. Ср. у Пушкина в «Евгении Онегине»: «В могиле, в мать-земле сырой». «Похоронив» героиню, поэт возвращается из безотрадного будущего в настоящее — к тому, с чего начал:

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши...

«Не гляди», «не спеши» — но отчего же? Пока не настала столь тяжелая жизнь, героиня еще имеет возможность порадоваться, «попраздновать вволю», о чем речь шла ранее. Однако прозрение будущего настолько удручает поэта, что ему не кажется уместным недолгое и непрочное веселье, да и того в настоящий момент не удалось обрести:

Не нагнать тебе бешеной тройки,
Кони крепки, и сыты, и бойки,
И ямщик под хмельком, и к другой
Мчится вихрем корнет молодой...

Во всех предыдущих строфах рифмовка была перекрестная: АБАБ, а в последней — две смежные рифмы: ААБб, *тройки — бойки, к другой — молодой*, причем женские рифмы созвучны мужским, так что вся строфа пронизана четырехкратным возгласом-стоном: *ой... — ой... — ой... — ой...*, придающим особую надрывность некрасовскому трехстопному анапесту (стихотворный размер, в котором выдержан весь текст «Тройки»).

Стихотворение написано в 1846 г. (к этому времени Некрасов, преодолев «ученический» период, стал самобытным и заметным поэтом), вскоре напечатано и обратило на себя всеобщее внимание. Его пробовали и пародировать («Что так жадно глядишь на настойку...»), но гораздо больше было восторгов, что, в частности, сказалось в многочисленности музыкальных интерпретаций текста: на эти стихи сочинялись песни, романсы. Это первый блистательный поэтический успех Некрасова.

При жизни поэта стихотворение «**Вчерашний день, часу в шестом...**» не публиковалось. В 70-х гг. Некрасов будто бы нашел лоскуток бумаги, исписанный карандашом, и смог разобрать лишь два четверостишия. Он по памяти датировал свой текст 1848 г. Получается, что перед нами отрывок, хотя выглядит он как законченное, связное целое. Нет ли здесь какой-то путаницы или дезинформации?

У этого крайне загадочного, как мы убедимся, стихотворения нет названия, поэтому его называют по первой строке. Так что же случилось вчера в предвечерний час?

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

Сенная площадь в Петербурге — торговая. Там торговали сеном (отсюда название) и подвергали публичным телесным наказаниям обвиненных в воровстве, мошенничестве и пр. Это называлось торговыми казнями. Но такое продолжалось до 1845 г., а потом кнут был запрещен как слишком жестокая мера: кнутом человека, а тем более женщину, можно было убить с третьего удара, переломив хребет! Так что в 1848 г. Некрасов едва ли мог видеть описанное им: скорее всего это фантазия, а не конкретная зарисовка реального эпизода. Образность стихотворения — символическая, это касается и кнута, и избираемой страдальцы.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Кнут — символ самодержавно-крепостнической России, если смотреть на нее с позиций свободолюбия и революционности. Карамзинскую «Историю государства Российского» и гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями» Пушкин и Белинский критиковали соответственно за то, что в этих сочинениях, проникнутых духом монархизма и православия, авторы выступили как поборники кнута. Полежаеву принадлежат следующие стихи: «В России чтут / Царя и кнут. / В ней царь с кнутом, / Как поп с крестом». К этому образу-символу нередко обращалась вольная русская поэзия. И только ли русская? Немецкий поэт Гейне в одном из своих стихотворений размышляет, в какую бы страну ему, эмигранту, податься. Поехал бы, пожалуй, в Россию, но там лютые морозы и кнут (die Knute, совсем как по-русски!), так что кнут остается символом России и в глазах поэта-европейца.

Истязаемая крестьянка — родная сестра Музы. Если понять эти слова буквально, то она тоже Муза, принявшая образ русской крестьянки. Согласно древнегреческой мифологии, Музы — родные сестры, дочери Зевса, покровительницы поэзии, искусств и наук. В русской поэзии издавна сложилась традиция обращения к Музе, которая является поэту, вдохновляет его, побуждает к творчеству. Некрасовская Муза молчит под бичом. Молчит и ее родная сестра. В этом есть нечто необычное. Ведь не поэт ей, а она ему должна была бы показать и объяснить происходящее, и тогда стихотворение могло бы закончиться так: «И Муза мне рекла: “Гляди — Сестра моя родная”...».

Но нет, Муза безмолвствует. А ее мученица-сестра молча умрет под кнутом. Почему мы так уверены, что умрет? Потому что в другом некрасовском стихотворении об этом прямо сказано: «...свой венец терновый приняла, / Не дрогнув, обесславленная Муза / И под кнутом без звука умерла». И перед самой смертью поэт еще раз вспомнит свою «кнутом иссеченную Музу». Это последняя написанная умираю-

щим строка. Образ, как видите, вполне узнаваемый. Он взят из анализируемого стихотворения, написанного якобы в 1848 г. Потому и необходимо именно буквальное прочтение: родная сестра Музы — значит, тоже Муза. Такова, в сущности, предсмертная воля поэта, и она выражена со всей определенностью.

Сестра погибшей продолжала посещать Некрасова — «присмирившая», молчаливая, один раз «прибрела на костылях». Он ее «неохотно ласкал» (посвящение к поэме «Мороз, Красный нос»), когда же она все-таки оживлялась и раззадоривалась, осаживал: «Замолкни, Муза мести и печали!», «Угомонись, моя Муза задорная!»

Столь непростые и необычные отношения сложились у поэта с Музой. Но здесь стоило бы уточнить: не у поэта Некрасова, а у его лирического героя. В самом деле, «зашел я на Сенную» — кто это «я»? Реальный Николай Алексеевич не мог зайти на Сенную в сопровождении мифологического персонажа — Музы, да и на Сенной не могли бить кнутом Музу. Все выдуманно, в том числе и «я».

Некрасовское стихотворение написано ямбом, нечетные строки четырехстопные мужские, четные — трехстопные женские. Это один из стихотворных размеров, к которым охотно прибегают сочинители романтических баллад; в частности, данный размер использован в балладах Жуковского «Громобой» и «Вадим». Вот две строфы из «Громобоя»: «Чудовищ адских грозный сонм; / Бегут, гремят цепями, / И стали грешника кругом / С разверстыми когтями. / Сошлись... призывный слышу клич... / Их челюсти зияют: / Смола клокочет, свищет бич... / Оковы разжигают».

Знакомый ритм, и также свищет бич, и вершится страшная казнь. Настоящая романтическая баллада призвана поугубить читателя чем-то небывалым, фантастическим, жутким. Но неужели некрасовское стихотворение — тоже баллада? Не похоже, слишком мал объем. Однако если поверить Некрасову, что оно лишь отрывок из более крупного целого, до нас не дошедшего, то легко себе представить, что это была баллада о казненной на Сенной площади Музе, казненной на глазах своей безмолвной сестры и не проронившей ни звука перед мучительной смертью. К тому же балладная традиция в некрасовской поэзии не исчерпывается данным стихотворением (см. далее анализ «Железной дороги»).

В стихотворении «**Забитая деревня**» представлена крестьянская тема. Первоначальное название — «**Барин**». В тексте отсутствуют слова «забитая» и «деревня». В.И. Даль определяет слово «деревня» так: «крестьянское селение, в котором нет церкви». Церковь, тем не менее, имеется (см. последнюю строфу), из чего можно заключить, что более точным названием было бы «Забитое село».

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.

Бурмистр — староста из крестьян, назначаемый помещиком. Получив власть над равными себе, он мог и злоупотреблять ею (см., например, рассказ Тургенева «Бурмистр» из цикла «Записки охотника»). Бурмистр по имени Влас появится на страницах «Кому на Руси жить хорошо» и окажется добросовестным и заботливым старостой. Бабушка Ненила (и далее в этом же стихотворении Наташа) — продолжение темы тяжелой женской доли, намеченной в рассмотренных выше стихотворениях. Первое полустилише четвертой строки — «Вот приедет барин» — сквозной мотив, который возобновится точно в тех же позициях второй и третьей строф.

Во второй строфе обидчик крестьян — «лихоимец», то есть здесь скорее всего взяточник, подкупивший чиновников, которые незаконно оформили его право владения участком земли, принадлежавшей крестьянам «забытой деревни». Тем ничего не остается, как надеяться на своего помещика: «Вот приедет барин» — и справедливость должна быть восстановлена, виновных накажут. Эти ключевые слова пока не произнесены вслух: и Ненила, и крестьяне только «думают» об этом как о единственном шансе поправить свое положение.

Полюбил Наташу хлебопашец вольный,
Да перечит девке немец сердобольный,
Главный управитель. «Погодим, Игнаша,
Вот приедет барин!» — говорит Наташа.
Малые, большие — дело чуть за спором —
«Вот приедет барин!» — повторяют хором...

Вольными или свободными хлебопашцами называли государственных крестьян, то есть таких, которые жили на казенных землях, не были крепостными, работали не на помещика, а на государство — и ему же выплачивали налоги. Это все же лучше, чем зависеть от барина: соблазнительно «выйти из крепостного состояния в свободные хлебопашцы» (Герцен. «Былое и думы»). А Наташа, судя по всему, крепостная и не может выйти замуж по своей воле. Ей перечит управитель-немец (как бы предшественник Фогеля из «Кому на Руси жить хорошо»). Он назван «сердобольным», конечно, иронически, поскольку «сердобольный» — это сострадательный, отзывчивый. Самое вероятное, у немца собственные виды на Наташу, поэтому он препятствует ее замужеству. И опять: «Вот приедет барин» — эти слова впервые произносятся вслух Наташей, а в шестой строке повторяются хором. Мотив усиливается, с тем чтобы, достигнув высшей точки, снизиться в следующей строфе.

Четвертая строфа свидетельствует о том, что если бы долгожданный барин приехал и вознамерился облагодетельствовать крестьян, то немного ему удалось бы сделать на этом поприще: бабушка Ненила умерла, хлебопашец отдан в солдаты — этого уже не исправить. Прежнего «вот приедет барин» не слышно, надежда потеряна. На незаконно отобранной у крестьян земле вырос хороший урожай — чужой урожай, которым они не воспользуются. А «барин все не едет».

Наконец однажды среди дороги
Шестернею цугом показались дроги:
На дрогах высоких гроб стоит дубовый,
А в гробу-то барин; а за гробом — новый.
Старого отпели, новый слезы вытер,
Сел в свою карету — и уехал в Питер.

«Шестернею цугом» — в упряжке с шестью лошадьми попарно. Дроги — длинная телега без кузова. В том месте строфы, где поначалу повторялось «Вот приедет барин», — сообщение о том, что наконец-то приехал: «А в гробу-то барин». Новый барин — сын покойного, приехавший похоронить отца в родном имении. Поплакал, но что толку? — слезы вытер и уехал в Питер. Чудесная рифма *вытер — Питер* фольклорна, пословична: «беднякам Питер бока вытер», «Москва бьет с носка, а Питер бока повытер», ср. также у Ахматовой в «Поэме без героя»: «А вокруг старый город Питер, / Что народу бока повытер / (Как тогда народ говорил)...»

Разоренное, запустевшее дворянское гнездо — туда разве что на собственные похороны выбраться, а жить невыносимо. Это печальная тема, и русская литература, касаясь ее, лирически и ностальгически грустила. Гончаровская Обломовка, чеховский вишневый сад — в прошлом подобия земного рая, но то в прошлом, а наступают новые времена, похуже, и хозяева, а подчас бывшие хозяева, покидают свои владения. Впрочем, о «хозяевах» Некрасов не грустил, более того, иногда злорадствовал, что «идиллия» крепостничества закончилась, родной дом опустел, лес вырублен, нива выжжена (см. стихотворение «Родина»). Но и крестьянам лучше не стало. Об этом автор «Забывтой деревни» наверняка сожалеет, хотя открыто чувств своих не выражает и не изливает. Стихотворение это как бы и не лирическое вовсе, нет лирического героя, этого навязчивого «я» с его скорбью, негодованием, исповедальностью. Вместо всего этого — рассказ, причем интонация у рассказчика слегка ироническая, как если бы он вообще никому не сочувствовал. А ведь о том же самом можно было бы поведать с пафосом сострадания, как в очерке Салтыкова-Щедрина «Скрежет зубовный»: «Вот и ты, бедная, сгорбленная нуждой, бабушка Ненила. Спокойно сидишь ты у ворот покосившейся избушки твоей...»

Но если Некрасов проявил известную сдержанность в описании самых обыденных, казалось бы, событий, то это не помешало читате-

для увидеть между строк нечто грандиозное: забытая деревня — вся Россия! Стихотворение напечатано в 1856 г., а годом раньше умер Николай I — старый барин, от которого никто не дождался ничего хорошего. Едва ли будет лучше при новом барине — Александре II. Можно понять и так.

Характеризуя ритмический строй стихотворения, мало сказать, что написано оно шестистопным хореем с женскими рифмами; что каждая строка четко делится на полустишия и потому текст легко было бы представить трехстопнохореическим: «У бурмистра Власа / Бабушка Ненила / Починить избенку / Лесу попросила» и пр. Все это так и есть, но в данном случае хотелось бы обратить внимание и на ритм иного, сюжетосложенческого порядка, на смену темпов и силы звучания от строфы к строфе: 1. Вот приедет барин (просьба, отказ, молчание). 2. Вот приедет барин (молчание). 3. Вот приедет барин (голос). Вот приедет барин! (хор). 4. Барин все не едет (молчание). 5. А в гробу-то барин (заупокойный хор). Своеобразное композиционное решение: центральная третья строфа — с голосом и хором! — самая «громкая» в окружении тишины, глухого ропота и панихидного пения.

Стихотворение **«Размышления у парадного подъезда»**, написанное в 1858 г., — одно из самых значительных поэтических произведений Некрасова. За пять лет до начала работы над эпопеей «Кому на Руси жить хорошо» поэт создал стихи, во многом предвосхищающие «любимую мысль» будущего произведения, хотя и явно отличные от него стилистически. Если бы не это несходство, «Размышления...» было бы легко представить частью некрасовской эпопеи, герои которой ищут счастливого человека на Руси. Ведь один из них считает, что хорошо живется «вельможному боярину, министру государеву». Чтобы проверить это, мужики должны были бы отправиться в столицу, подойти к одному из пышных парадных подъездов... То есть возникла бы ситуация, близкая к той, которая описана в «Размышлениях...».

Даже при беглом чтении «Размышлений...» становится ясно, что основной «нерв» стихотворения — разительный контраст двух миров (с одной стороны, «владелец роскошных палат», с другой — обездоленные бедняки). Причем речь должна идти именно о контрасте, а не о столкновении этих антимиров, так как им не довелось по-настоящему соприкоснуться — крестьянам не удалось попасть на прием к высокопоставленному чиновнику. Ср. с «Забытой деревней»: обманутые надежды крестьян на встречу с баринком и привезенный на родину прах барина (в «Размышлениях...»: «Привезут к нам останки твои...»). Противопоставленные темы чередуются в тексте стихотворения следующим образом: описание пышного парадного подъезда предваряет сцену с мужиками, подошедшими к нему, не допущенными швейцаром и ушедшими обратно; далее сообщается о вельможе, его жизни и вероятной дальнейшей судьбе, и в это сообщение вклиниваются (и раз-

бывают его на две части) две строчки, напоминающие об ушедших мужиках; затем поэт возвращается к теме народных страданий и ею заканчивает стихотворение. Итак, налицо шесть компонентов: трижды автор переходит от богатства к миру нищеты. Мысли о нищете проскальзывают подчас и в описаниях роскоши, в которой утопают сильные мира сего, но эти мысли не оформляются в виде самостоятельных тем-компонентов и, следовательно, не меняют общего композиционного плана.

В начале стихотворения сказано, что к некоему парадному подъезду приходят разные люди — со званиями и без званий, неудачники и удачливые, так что нет ничего странного в том, что «раз... сюда мужики подошли...».

От этих слов и до стиха «с непокрытыми шли головами» расположен второй композиционно-тематический участок текста. Переход от него к третьему тоже прост — достаточно односложного противительного союза, чтобы связать эти части. Так, крестьяне шли с непокрытыми головами,

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким объят.

Мужики уходят, «солнцем палимы», — значит, давно взошло солнце (второй тематический компонент), а вельможа еще объят сном (третий). Тем самым дополнительно закреплена связь между соседними компонентами.

Мотивировка следующего перехода несколько иного свойства. Этот переход от вельможи к крестьянам кажется неожиданным, резким, и хотя такая внезапность является безусловно оправданной, все же она ощущается как внезапность. Смягчить ее Некрасов, по-видимому, не хотел, скорее наоборот:

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах.

Последние два стиха — как раз те, которые, как уже сказано, вклиниваются в рассказ о вельможе, рассекая его на две части. Эти два стиха резко контрастируют с двумя предшествующими. Вся приведенная четверостишная строфа рассчитана на особый прием декламации — смену силы и тембра голоса. Первая половина строфы требует громогласного, патетического чтения вслух — поистине должны слышаться громы небесные и земные; вторая половина строфы тихая, произносится упавшим, обессиленным голосом. Впрочем, эта тишина неисходного горя кажущаяся, иллюзорная: уже следующий стих, обращенный снова к преуспевающему богачу, «вопиет» (имеется в виду заключительное слово строки — «вопиющая»):

Что тебе эта скорбь *вопиющая*?

И наконец, заключительный композиционный ход возвращает нас к теме народного горя. В отличие от предыдущих четких и определенных стыков здесь трудно указать пограничный стих: слишком плавным и постепенным кажется этот переход от одной темы к другой. Такой эффект достигнут благодаря весьма сложной синтаксической конструкции:

Впрочем, что ж мы такую особу
Беспокоим для мелких людей?
Не на них ли нам выместить злобу? —
Безопасней... Еще веселей
В чем-нибудь приискать утешенье...
Не беда, что потерпит мужик...

Возможны три смысловых толкования этой конструкции: 1) в поисках утешения больше веселья, чем в вымещении злобы на мелких людях — безопасности; 2) приискать утешения веселей, чем беспокоить «такую особу»; 3) утешать себя, вымещая злобу на мелких людях, тем более весело, что это совершенно безопасно. В любом случае слово *веселей* звучит иронично: Некрасов-обличитель иной раз делает вид, что пугается собственных обличений: не повредят ли они ему, в сущности человеку якобы благонамеренному и осторожному? (В этой связи см. стихотворение «Как празднуют трусу».)

Кроме вельможи и крестьян в «Размышлениях...» присутствует сам автор: «Раз я видел...», «Впрочем, что ж мы...». Скрытое присутствие автора можно обнаружить в самом центре стихотворения (стихи 57-й и 58-й в тексте, насчитывающем 117 строк), и именно в этом месте он позволяет себе быть особенно уязвимым:

...шелкоперов забавою
Ты народное благо зовешь...

Этот штрих, столь важный в воссоздании образа автора, необходимо рассмотреть подробнее. Оказывается, вельможа, исхлестанный Ювеналовым бичом сатиры, отнюдь не безответная жертва некрасовского гражданского гнева, как это может показаться вначале. Его безмолвие мнимое. Он не только отвечает на страстные упреки поэта, но и оскорбляет его с тем высокомерием, какое в устах Некрасова по отношению к вельможе было бы неоправданным. Ведь вельможа для Некрасова все-таки определенное, конкретное лицо, поэт обращается к нему на «ты» (кстати, на «ты» ведется в «Размышлениях...» и авторский разговор с мужиками, с русским народом), причем обращается с пафосом. Напротив, сам Некрасов для вельможи — один из многих, один из безликой армии «шелкоперов», которые, дескать, кричат вразнобой о путях к народному благу, суетятся, фрондируют; мужикам от этого не легче, а «шелкоперы», спекулируя на теме народных страданий, зарабатывают себе славу неплохих поэтов, журналис-

ов, публицистов и репутацию пламенных, неподкупных граждан. Такова снисходительно-ироническая точка зрения вельможи на «Некрасовых», и Некрасов ее не утаивает. Таким образом, автор не только говорит о себе сам, в первом лице, но и на мгновение появляется таким, каким его может видеть вельможа.

Стержневой мотив, пронизывающий описание вельможи, — мотив сна. Он реализуется посредством целого ряда слов с близкими и смежными значениями, главное место в котором занимает само слово *сон*. Здесь интересно сочетание прямого и переносных значений. Все начинается с прямого: вельможа спит, он «объят» сном в тот момент, когда к парадному подъезду подошли крестьяне. Призыв поэта: «*Пробудись!*» Есть еще наслаждение» — имеет в виду пробуждение от сна в прямом смысле.

Второе значение переносное. Вся жизнь вельможи, наполненная праздностью, обжорством, волокитством, — сон. Человек спит наяву. Потому-то в тексте и появляется глагол *очнуться*, синонимичный глаголу *пробудиться*: «Вечным праздником быстро бегущая / Жизнь *очнуться* тебе не дает».

Третье значение тоже переносное и, хотя связанное с той же темой сна, антонимичное второму. На этот раз со сном ассоциируется уже не жизнь вельможи, а его будущая смерть: «Ты *уснешь*, окружен попечением / Дорогой и любимой семьи / (Ждущей смерти твоей с нетерпением)». Строки, предшествующие этим словам, воссоздают картину сицилийской природы — роскошной усыпальницы, в которой обретает покой постаревший русский аристократ; при этом некрасовские анапесты на время освобождаются от присущих им интонаций скорби, гнева и сарказма, звучат безмятежно-идиллически: «Под пленительным небом Сицилии, / В благовонной древесной тени...» и т.д. Это удивительно «ненекрасовская» стилистика, и лишь инерция стихотворного размера (типично некрасовского) сохраняет впечатление стилистической целостности, единства «Размышлений...», не нарушенного обращением автора к инородному стилю.

Мотив сна звучит и на другом композиционном полюсе стихотворения — в связи с народной темой. Он по-разному варьируется в разных редакциях текста. В первоначальной редакции были слова: «...Всюду стон, надрывающий грудь, / Словно тяжкие древние муки / Не успели в народе *заснуть*». Здесь — новое переносное значение: *заснуть* — то есть утихнуть, успокоиться (о боли). Слова эти не попали в окончательную редакцию, зато в ней прозвучали другие строки, в которых по-иному воплощается тема сна. Это — обращение к народу:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил,
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

Заканчивая жизнеописание вельможи, автор предсказывает: «Ты уснешь...» Закljučая же свое обращение к народу, поэт вопрошает: «Ты проснешься ль?..» Такое симметрично-контрастное варьирование мотива сна способствует более резкому противопоставлению двух основных тем-компонентов в «Размышлениях...».

Мотив сна, многократно возобновляющийся в пределах описания и характеристики «владельца роскошных палат», не является столь же подчеркнуто-постоянным в авторском обращении к народу. Развитию народной темы сопутствует другой устойчивый мотив — стон. В самом деле, *стон*, *стонать*, а также слова близких и смежных значений (*мука*, *скорбь*) образуют заметную лексическую группу, в которой концентрируется главная мысль автора о народе: «где народ, там и стон». Кстати, форма *стонет* выступает в качестве пятикратной анафоры (см. отрывок текста, начиная стихом «Стонет он по полям, по дорогам» и кончая двустилием «Стонет в каждом глухом городишке у подъезда судов и палат»). Вот формула, передающая конфигурацию этих анафор: *аавава-вав* (где *а* — стих с анафорой, *в* — стих без анафоры). Итак, «Размышления...» завершаются протяжным стоном обездоленного народа.

Картина народной жизни представлена в стихотворении «**Железная дорога**». Этому стихотворению предпослан не вполне обычный эпиграф: не литературная цитата, не народная поговорка, а вопрос какого-то мальчика, заданный отцу, и ответ отца. Оформлено это как миниатюрная пьеска — указаны действующие лица, имеются авторские ремарки:

Ваня (*в кучерском армячке*)
Папаша! кто строил эту дорогу?
Папаша (*в пальто на красной подкладке*)
Граф Петр Андреевич Клейнмихель, душенька!

Разговор в вагоне

Этот своеобразный эпиграф выполняет роль экспозиции, введения: и с Ваней, и с папашей у автора состоится разговор. Нетрудно догадаться, о чем он будет: о том, кто же на самом деле строил железную дорогу. Ее, соединившую в 1852 г. Москву и Петербург, прокладывали 10 лет под руководством главного управляющего путями сообщения графа П. А. Клейнмихеля. Осенью 1864 г. Некрасов в поезде, услышав или будто бы услышав приведенный в эпиграфе разговор отца с сыном, счел или будто бы счел нужным вмешаться в этот разговор. Но сначала — в первой части стихотворения — он поведал о том, как хороша лунная ночь, видная из окна вагона.

Славная осень! Здоровый, ядреный
Воздух усталые силы бодрит.

В этих звучных стихах (*ядреным*, *бодрит*) побеждена усталость, крепнут силы. Природа необыкновенно прекрасна. А как же болота с

кочками, пни (обрубки бывших деревьев)? Ими едва ли принято любоваться. Говорят: «глуп, как пень», а болотом именуют обывательщину, застой. Но подлинный поэт найдет всему этому место в мире красоты. Некрасов — подлинный.

Нет безобразья в природе! И кочи,
И моховые болота, и пни —
Всё хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...

Красота хороша не только сама по себе, но и тем, что она национально родная: Русь... Хорошо путешествовать по России, наслаждаясь новообретенным комфортом железнодорожной вояжировки, это чувство удовольствия охотно выражали разные поэты некрасовской эпохи, не чуждо оно и нашему автору: «Быстро лечу я по рельсам чугунным, / Думаю думу свою...»

Вторая часть начинается с авторского обращения к «папаше» — как отклик на его ответ Ване (см. эпиграф):

Добрый папаша! К чему в обаянии
Умного Ваню держать?
Вы мне позвольте при лунном сиянии
Правду ему показать.

В нашем языковом сознании слово «обаяние» — приятное. Никто не откажется от того, чтобы выглядеть обаятельным человеком. Но в этих стихах Некрасова данное слово имеет несколько иной оттенок значения. Обаяние — нечто близкое к заблуждению, хотя, впрочем, тоже приятному. «Он в каком-то обаянии, ничего не видит» (пример из «Толкового словаря» Даля). Казалось, что «все хорошо под сиянием лунным», однако при том же «лунном сиянии» предстоит разглядеть весьма жестокую «правду», которая будет показана Ване:

Труд этот, Ваня, был страшно громаден, —
Не по плечу одному!
В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод название ему.

Строка «Не по плечу одному» прямо отсылает к эпиграфу, опровергая ответ «папаши», сказавшего, что железную дорогу строил Клейнмихель. На самом деле ее строили, как выяснится, «массы народные», а подвиг их на это царь Голод. Грандиозная символическая фигура: Голод правит миром. Как у Шиллера: «Любовь и Голод правят миром» (по словам Горького, «это самый правдивый и уместный эпиграф к бесконечной истории страданий человека»). Понуждаемые Голодом, люди нанимались строить железную дорогу в нечеловечески тяжелых условиях, и многие «гроб обрели здесь себе»; «дороженька», сейчас такая красивая («насыпи узкие, столбики, рельсы, мосты»), построена на русских костях, им же нет счету.

Чу! Восклицанья слышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стекла морозные...
Что там? Толпа мертвецов!

«Чу!» — междометие, по значению близкое к призыву «слушай!». Начинается страшное. Как в балладах (например, Жуковского, Катенина, Лермонтова) — мертвецы встают из могил. О своеобразной балладности уже шла речь в связи со стихотворением «Вчерашний день, часу в шестом...». Выходцы из могил преследуют мчащийся поезд; мертвецы не просто бегут, но поют песню, в которой опять-таки упоминается лунная ночь — время, самое подходящее для контакта живых с призраками, которые, по обыкновению, должны исчезнуть перед рассветом. Они поют о том, как им при жизни было холодно и голодно, как они болели, как их обижали десятичники, то есть старшие над группой рабочих. Один из этой толпы мертвецов — «высокорослый, больной белорус», русоволосый и изможденный лихорадкой, — обрисован особенно подробно, упоминается даже колтун в его волосах (болезнь, при которой слипаются и склеиваются волосы на голове; возникает в антисанитарных условиях, может быть следствием инфекции).

Одна многозначительная странность: написано, что белорус стоит. А ведь толпа мертвецов, представителем которой он является, бежит. Как будто это маленькое противоречие (белорус должен был бы бежать вместе со всеми), но оно пришлось очень кстати. Статическая фигура, выхваченная из общего потока и застывшая на одном месте, легче поддается детальному описанию. В отличие от мертвецов, поющих на бегу свою песню, белорус молчит. Это еще более обособливает его от остальных. В результате как-то забываешь, что он мертвый, и начинаешь относиться к нему как к живому. Тем более что детали его портрета (бескровные губы, упавшие веки, опухшие ноги и пр.) могут обозначать не только смерть, но и болезненность живого человека. И далее: «Эту привычку к труду благородную нам бы не худо с тобой перенять». Это прозвучало бы странно, если помнить, что белорус мертвый: не у мертвеца же брать уроки труда! К тому же пафос труда перебивается зловещими мотивами смерти: в поведении белоруса поэт усматривает нечто тупое и механическое, нечто похожее на неживую заведенную куклу, однообразно повторяющую какое-то заданное движение.

Благослови же работу народную
И научись мужика уважать.

Словосочетание «мужика уважать» стало расхожим. В балладе А.К. Толстого «Поток-богатырь» герой попадает из Древней Руси в Россию XIX в. и его строго спрашивают: «Уважаешь ли ты мужи-

ка?» — «Какого?» — «Мужика вообще, что терпением велик!» Но Поток говорит: «Есть мужик и мужик. Если он не пропьет урожаю, я тогда мужика уважаю».

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ.

В первоначальном варианте текста вместо слова «достаточно» было: «татаршину», то есть монголо-татарское иго (1243—1480). Замененное слово удивительно созвучно заменившему. Можно догадываться о причинах такой замены: «татарщина» — дела далекого исторического прошлого, между тем как в строительстве железной дороги наверняка участвовали и татары «с матушки Волги, с Оки», страдавшие вместе с русскими, так зачем же их задевать этим словом, как бы способствуя тем самым национальной розни?

В начале третьей части балладные мертвецы исчезают:

В эту минуту свисток оглушительный
Взвизгнул — исчезла толпа мертвецов.

Здесь паровозный свисток сыграл традиционную роль петушьего крика, предвещающего утреннюю зарю и разгоняющего призраков, которые теперь спешат скрыться из мира живых. Таковы славянские, и не только славянские представления на этот счет. У Шекспира именно так исчезает призрак отца Гамлета: «Он вдруг исчез при крике петуха» (цит. по современному Некрасову переводу А. Кронеберга). Ване кажется, что все это привиделось ему со сны: появились тысячи мужиков (рассказывает он «папаше»), и некто—*он*— сказал: «Вот они — нашей дороги строители!..» Может быть, этот *он* тоже был в Ванином сне — и рассказывал о строителях железной дороги, и показывал их? Но нет, отец мальчика, оказавшийся генералом, воспринимает рассказчика как реальное лицо и вступает с ним в спор. Он говорит, что побывал недавно в Риме, в Вене, видел чудесные памятники старинной архитектуры. Неужели «все это народ сотворил» — такую красоту? И неужели собеседник генерала, говоривший так красноречиво о нуждах низкой жизни, ставит их превыше вечных идеалов прекрасного:

— Или для вас Аполлон Бельведерский
Хуже печного горшка?

Имеется в виду стихотворение Пушкина «Поэт и толпа», в котором резко осуждается своекорыстная «чернь»: «...на вес / Кумир ты ценишь Бельведерский, / Ты пользы, пользы в нем не зришь... / Печной горшок тебе дороже...» Что важнее: красота или польза? Шекспир или сапоги? Рафаэль или керосин? Аполлон Бельведерский или печной горшок? — об этом на все лады спорили в некрасовскую эпоху, литература и публицистика бились над этими «проклятыми» воп-

росами. С одной стороны, эстеты, жрецы чистого искусства, с другой — утилитаристы, материалисты. Некрасовский генерал эстетствует, презирает черный и грубый народ:

Вот ваш народ — эти термы и бани,
Чудо искусства — он всё растаскал!

Восклицание «Вот ваш народ!» вошло в изустный обиход. В повести Короленко «Проخور и студенты» два студента проходят мимо жалкого, опустившегося мужичка, и, указывая на него, один говорит другому: «Вот ваш народ!», а тот недоумевает: где же народ, ведь я тут один! Термы — древнеримские общественные бани, когда-то роскошные, ныне развалины, свидетельствующие о погибшем величии античной культуры. Ее разрушили варвары, то есть народы, не причастные к римской цивилизации: славяне (по-видимому, южные, нерусские), германцы... разрушители, а не созидатели:

Ваш славянин, англосакс и германец
Не создавать —разрушать мастера,
Варвары! дикое скопище пьяниц!..

Точно так же, по мнению генерала, нельзя и русских варваров-мужиков считать созидателями железной дороги: «дикое скопище пьяниц» на это не способно. Но ведь есть же и «светлая сторона» народной жизни! Так пусть же собеседник генерала покажет Ване и ее, вместо того чтобы травмировать ребенка «зрелищем смерти, печали»! И в четвертой части стихотворения показана эта «светлая сторона».

Строительство железной дороги закончено, мертвые в земле, больные в землянках, рабочие собрались у конторы: каков-то будет заработок? Но плуты-десятники (по-современному бригадиры) рассчитали их так лихо, что, оказалось, рабочие не только ничего не должны получить, но еще и должны выплатить недоимку (не уплаченную в срок часть налога) подрядчику (здесь — богатому купцу, ответственному за данный участок работы). Положение скверное, но вот появляется сам подрядчик, «проздравляет» (поздравляет) собравшихся и готов их угостить и вообще осчастливить: «Недоимку дарю!»

Реакция народа — всеобщее ликование. Кричат «ура!». Десятники с песней катят обещанную бочку вина. По-видимому, в словах генерала — «дикое скопище пьяниц!..» — есть известная доля правды. Вот вам и «светлая сторона» народной жизни — замученные люди искренне радуются:

Выпряг народ лошадей — и купчину
С криком «ура!» по дороге помчал...
Кажется, трудно отрадней картину
Нарисовать, генерал?..

Позднее стихотворение «Элегия» (А. Н. Е<раков>у) (1874) кажется нарочито старомодным, подчеркнуто традиционалистским. Оно написано александрийским стихом (6-стопные ямбы с парной рифмовкой), выдержано в высоком, торжественном стиле, дидактически-назидательно, насыщено мотивами, восходящими к поэзии прошлых времен. Некрасов отказался от мысли начать его следующим остроумным двестишием: «Старо, не правда ли, печь хлеба из муки? / Однако ж из песку попробуй, испеки!» Это двестишие удачно предваряло бы последующие строки, однако его некоторая смешливость не была бы вполне уместной в скорбном и величественном контексте всего остального. В результате начата «Элегия» так:

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая «страдания народа»
И что поэзия забыть ее должна,
Не верьте, юноши! не стареет она.

Это непосредственный отклик на лекцию известного филолога О.Ф. Миллера, в которой он утверждал, что Некрасов повторяется, продолжая варьировать исчерпанную им уже тему «страданий народа». Поэт возражает: нет, эта тема неисчерпаема, «не стареет». Уже Пушкин употреблял глагол «старéет» с ударением на втором слоге, Некрасов же в данном случае предпочитает архаическую форму. Здесь он несколько похож на старца, поучающего «юношей» и отвергающего всякую новомодность.

... Увы! пока народы
Влачатся в нищете, покорствуя бичам,
Как тощие стада по скошенным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет Муза...

О некрасовской Музе см. в разделе этой главы, посвященном стихотворению «Вчерашний день, часу в шестом...». «Влачатся», «тощие», «покорствуя бичам» — явственные отзвуки пушкинской «Деревни» (1819), нескрываемая цитата. Антикрепостнический пафос Пушкина, как видно, не устарел и тогда, когда уже отменено крепостное право.

К народу возбуждать вниманье сильных мира —
Чему достойнее служить могла бы лира?..

Где Муза, там, конечно, и лира, опять-таки как и в пушкинских стихах; и следующая строка некрасовской «Элегии» стала хрестоматийной — как бы эпиграфом ко всему творчеству поэта, произносимым с лирико-завещательной интонацией:

Я лиру посвятил народу своему.

Но это отнюдь не гарантия того, что народ возблагодарит посвященную ему лиру. У Некрасова есть стихи, в которых выражено горь-

кое сомнение в этом («Я настолько же чуждым народу / Умираю, как жить начинал», «И песнь моя бесследно пролетела, / И до народа не дошла она»). В «Элегии» поэт тоже сомневается в признании народа: «Быть может, я умру неведомый ему...» Далее мысль поэта обращается к последствиям крестьянской реформы 1861 г. Решила ли отмена крепостного права большие проблемы крестьянской жизни? В «Кому на Руси жить хорошо» сказано, что распавшаяся «цепь великая», одним концом ударив по барину, другим ударила по мужику. В стихотворении «Как празднуют трусу» Некрасов с горечью замечает: «В жизни крестьянина, ныне свободного, / Бедность, невежество, мрак». Сходный мотив прозвучал и в «Элегии»:

Я видел красный день: в России нет раба!
И слезы сладкие я пролил в умиление...
«Довольно ликовать в наивном увлеченье, —
Шепнула Муза мне. — Пора идти вперед:
Народ освобожден, но счастлив ли народ?...»

Следующая строфа начинается риторико-стилистической фигурой, суть которой такова: что бы я ни делал, я занят одним. «Внимаю ль песни жниц...» и пр. (ср. у Пушкина: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Слово «песни» — либо винительный падеж множественного числа от «песня» (и тогда глагол «внимаю» — переходный), либо дательный единственного от «песнь». Скорее первое, хотя есть возможность двоякого понимания. Так вот, что бы ни делал поэт, он все время ищет ответ на вопрос о том, осчастливила ли свобода крестьян, внесла ли она перемену «В народные судьбы? в напевы сельских дев? / Иль так же горестен нестройный их напев?» Пушкин в авторских примечаниях к «Евгению Онегину» комментировал свой стих из IV главы «В избушке распевая, дева...»: «В журналах удивлялись, как можно было назвать девою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками». Некрасовские слова «напевы сельских дев» как бы солидарны с мнением Пушкина о том, что о поющей крестьянской девушке можно писать в высоком слоге.

Заключительная строфа «Элегии» начинается словами «Уж вечер настает». Они отсылают нас к строке из элегии Жуковского «Вечер»: «Уж вечер... Облаков померкнули края...» В XIX в. не забывали эту элегию старого мастера. Отрывок из нее, как раз начиная с указанной строки, вошел в либретто оперы Чайковского «Пиковая дама» (1890). Жанр элегии, то есть задумчиво-грустного стихотворения, привлекал Некрасова, автора стихотворных циклов «Последние элегии» и «Три элегии (А.Н. Плещееву)», последний создан в год написания рассматриваемого стихотворения, в котором слышен элегический отзвук из Жуковского.

В последней строфе лирический герой бродит в «прохладной полутьме», благословляет «сельские труды», шлет проклятия «народному

врагу», молится за «друга» и поет. Громкой песни внимлет и вторит природа — доли, нивы, горы, лес.

Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта, —
Увы! не внимлет он — и не дает ответа...

У разных поэтов варьируется сходный мотив: пророк, проповедник, певец, поэт заворожил природу, которая благодарно прислушивается к нему, а вот живые люди, к которым он обращается, глухи, невосприимчивы к его вдохновенному слову. См. «Пророк» Лермонтова, «Бэда-проповедник» Полонского, «Слепой» А.К. Толстого. Некрасов, как видно, подключается к этой прочно сложившейся традиции. А заключительная строка прямо отсылает нас к концовке 1-го тома «Мертвых душ» Гоголя: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа». Это одно из многих обращений Некрасова к гоголевскому творческому опыту.

Анализ поэмы «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» (1863—1877)

Это произведение называли и называют поэмой (чаще всего), эпической поэмой, поэмой-эпопеей, эпопеей. Вместе с тем Некрасов написал много произведений, которые не назовешь иначе, как просто поэмами: «Саша», «Несчастные», «Коробейники», «Мороз, Красный нос» и др. Взятые вместе, они образуют известный ряд, в который никак не поместится, не втиснется «Кому на Руси...» — здесь совершенно иная масштабность, иное жанровое качество. Это не поэма в обычном смысле слова и даже не роман в стихах, а эпопея нового времени («главный герой» — народ), сохранившая связь с древнерусским эпосом, — произведение, в котором воплощены исконные, «вечные» черты русского национального характера, начала народного горя и народного счастья.

Эта эпопея создавалась в одну из переломных эпох нашей истории: отмена крепостного права, экономические реформы, брожение в умах. Изменения — то коренные, то внешние — происходили на глазах; от планов и надежд — реальных и несбыточных — кружились головы. Волновалась, бурлила литература. Но именно в атмосфере перестроек зримо выступают стабильные, неизменные начала, которые остаются невовлеченными в поток мелькающих обновлений. Некрасов сознавал: цепи рабства распались, а страдания народа неизбывны; время былинных богатырей прошло, а русский мужик — тот же богатырь, что и много веков назад; на поверхности моря житейского играют волны, а в глубине — дремотное оцепенение и тишина.

Странникам не удастся найти счастливого человека на Руси. В чем же корень зла, источник людских горестей? Гриша Добросклонов отвечает на этот вопрос: «Всею виною крепь». Но это мнение было бы неправильно считать настоящей точкой зрения Некрасова. Ведь если так, то не о чем и беспокоиться: крепостное право отменено, справедливость восторжествовала, наступило время веселых песен. Однако поэт понимал, что «освобождение» не решило самых больных проблем народной жизни. Понимал и другое: крепостное право, при всем его отталкивающем уродстве, при всей тяжести гнета, не в силах было сломить русский народ. Некрасовский крестьянин титаничен и уже поэтому не может выглядеть жертвой жестокостей со стороны мелкого и ничтожного эксплуататора-помещика — для этого он слишком могуч и значителен, подобен богатырю Святогору из русской былины, которому «грузно от силушки, как от тяжелого бремени». Он ищет «тягу земную». Нашел, поднял — «И по колена Святогор в землю угрыз, / А по белу лицу не слезы, а кровь течет». Таков у Некрасова Савелий, богатырь Святорусский, который словами из былины о Святогоре говорит о русском мужике — богатыре и великом терпеливце: «Покамест тягу страшную / Поднять-то поднял он, / Да в землю сам ушел по грудь / С натуги! По лицу его / Не слезы — кровь течет!» О том же говорит Яким Нагой — о подвигах тяжелого труда, которые совершает, надрываясь, «рать-орда крестьянская».

Богатырь-каменщик Трофим, похваляясь своей силой (былинный мотив), снес на второй этаж четырнадцать пудов (!) — и надорвался. Богатырь Савелий задремал на солнышке — и горе, самое страшное и горькое, коварно напало на сонного: оставшись без присмотра, погиб маленький правнучек Демущка. Яким Нагой спасает от пожара картиночки, а в это время гибнет все его состояние, нажитое в течение жизни («Скорей бы взяты целковые, / А он сперва картиночки / Стал со стены срывать»). Создается впечатление, что несчастья валятся на крестьянские головы независимо от помещичьего гнета, от ужасов крепостного права. На первом плане стихийные беды, трагические случайности, поединок с природой, которая и спасает и губит человека. А где же замученные жертвы крепостников, где «униженные и оскорбленные»? Некрасову русский мужик представляется скорее возвышенным, чем униженным. Правда, в эпосе прозвучал призыв: «Иди к униженным, / Иди к обиженным», — однако автор эпоса говорит голосом и языком народа, а эти слова поет не мужик, не пахарь, но ангел милосердия, «незримо пролетающий» над Русью. У Некрасова, как и в древнегреческом эпосе, действуют не только ратники (русские мужики), но и боги (духи добра и зла), помогающие или мешающие людям: «Довольно демон ярости / Летал с мечом карающим / Над русскою землей...» И птичка, «пичуга малая», подсказавшая странникам, где они могут найти волшебную скатерть самобранную, выступает как явление сверхземной силы, словно богиня-покровитель-

ница, принявшая вид пеночки. Этот русский народно-сказочный мотив, использованный Некрасовым, глубоко эпичен.

Но ни демонам, ни ангелам, ни сказочным птицам не отводится главной, решающей роли. Иногда высшие духи обнаруживают свое полное бессилие что-либо изменить на земле: сам Бог, например, забыл и не в состоянии вспомнить, куда затерялись «ключи от счастья женского, от нашей вольной волюшки». Люди предоставлены сами себе.

Некрасов много говорит о крестьянском терпении. Мужик только и делает, что трудится да терпит. Его «богатырство», как объясняет Савелий, — труд и терпение. Эти два слова неразлучны, как в народной пословице: «Терпение и труд все перетрут» (ср. впоследствии у Надсона: «Апостол труда и терпенья, честный рабочий...»). Но это вовсе не проповедь рабской покорности. Ведь бывают ситуации, когда терпение перестает быть христианской добродетелью и становится боевым качеством ратника, делом чести и силы. Поэтому и терпеливы некрасовские ратники созидательного труда. Вспомним строки из «Железной дороги»: «Все *претерпели* мы, божи *ратники*, / Мирные дети труда». Казалось бы, тот же смысл мог быть вложен и в такие слова из «Кому на Руси...»: «Рать поднимается / Неисчислимая. / Сила в ней скажется / Несокрушимая». Нетрудно найти привычные смысловые связи между этими стихами и общим контекстом некрасовской поэзии: рать неисчислимая — рать-орда крестьянская, божи ратники и дети труда; сила несокрушимая — сила нравственных устоев трудящегося народа. Однако эти некрасовские стихи зазвучали в ином ключе — как призыв к крестьянской революции, к «топору». Не божиим ратников труда и терпения, а возмущенную рать восставшего народа увидела в этих словах революционно-демократическая интеллигенция.

Революционизирующее значение некрасовских образов несомненно. Но необходимо учитывать, что в эпопее «Кому на Руси...» оно проступает сквозь специфическую жанровую оболочку народно-эпического сказа. Жанр обязывает, кое в чем ограничивает. Былина перестанет быть былинной, если богатыри вздумают свергнуть князя Владимира, вместо того чтобы крушить «внешних» врагов русской земли. Эпос, как известно, ориентирован на идею национального единства, и это единство непременно рассыплется, если основной упор будет сделан на внутринациональные, межклассовые противоречия, распри и конфликты. Другое дело — война. Причем война великая, в которую вовлечена вся нация, как у Толстого в эпопее «Война и мир» (примечательно, что толстовская эпопея — современница некрасовской), ибо единство национального характера с наибольшей яркостью и силой проявляется тогда, когда воюющая нация стоит перед лицом смертельной опасности. Тогда и внутринациональные противоречия должны отступить на второй план, поскольку на первый выдвигается общенациональное дело.

«Казалось бы, эти положения не в пользу эпопейности «Кому на Руси...». Войны с чужеземцами в этом произведении нет, зато содержится богатый материал относительно внутринациональных, классовых противоречий: крестьяне и помещики — две враждебные силы. И все-таки это эпопея. Необходимость так или иначе привести в нее то, чего ей органически не хватает именно как эпопее, ощущалась, по-видимому, Некрасовым. Отсутствие войны возмещается, например, не только тем, что герои эпопеи вспоминают «Войну под Севастополем, / Где лил солдатик кровь», но и другими средствами. Обратим внимание хотя бы на то, что в произведении Некрасова классовое чувство крестьян — чувство ненависти к угнетателям — лишь тогда выливается в акт расправы, когда угнетатель является не только классово-антагонистическим, но и национально чуждым русскому крестьянину субъектом. Фогель, которого мужики закопали в землю живьем, не просто эксплуататор, он к тому же еще и немец, «немчура». Народно-эпическому сознанию легче расправиться с таким врагом, который попал к нам из другой национальной среды. Ему свойственны свои, непонятные нам привычки, хитро-лживый ум и не наши, доморощенные, а «чужбинные» пороки (пан Глуховский, убитый Кудеяром, — тоже ведь не русский!).

Фогель подошел к корешским крестьянам, вырвавшим яму, и, недовольный тем, что работа идет медленно, начал к ним придирааться, не выходя, впрочем, за рамки внешнего приличия. Представим себе на минуту, что вместо Фогеля к тем же крестьянам подскочил бы русский хозяин, барин вроде драчуна Шалашникова, вовсе уж далекий от всяких «приличий», но зато свой, понятный, русский. Убили бы его? Едва ли. Крестьяне спокойно и с достоинством выдержали бы бешеный натиск, как им это не раз случалось делать, когда на них обрушивался Шалашников. А тут другое: назойливое жужжание, брюзжание, кончик немецкого сапога, брезгливо ковыряющего политую потом землю в такт постылым нравоучениям, — все это оказалось нестерпимым. Любопытная деталь: в свое время те же крестьяне наблюдали, как Фогель, удящий рыбу, то и дело бил на себе одолевавших его комаров. И вот сам прихлопнут, как комар.

Ненависть мужиков к угнетателям-помещикам обозначена достаточно четко. Некрасовский крестьянин может внятно и толково объяснить, за что он не любит барина. Зато все другие социальные симпатии и антипатии крестьянина менее определены. Чем, например, мужикам не угодили попы, за что их зовут «породой жеребьячьей» и кричат им вдогонку «го-го-го»? Братья Губины, Иван и Митродор, смущенно отвечают на этот вопрос: «Не сами... По родителям / Мы так-то...» Воистину эпический ответ! Дети наследуют от родителей, те от дедов и так далее, в глубь веков. Так и проявляется одна из черт русского народного характера. Ее не объяснишь житейским опытом одного поколения и тем более личным опытом какого-нибудь Митро-

дора Губина, поскольку эта черта общенациональная, исконная, восходящая к Бог знает каким мужицким праотцам. Личность должна не выпячиваться, не руководствоваться своими индивидуальными мнениями и решениями, а причаститься общим правилам. Так, «миром ведено» бить некоего Егорку Шутова, где он только ни покажется. За что бить? Неизвестно, «так наказано». И бегаёт из деревни в деревню по святой Руси на длинных ногах некто Егорка Шутов, весь в синяках, в щегольской, но изорванной одежде («На шее красный шелковый / Платок, рубаха красная, / Жилетка и часы»), ночует где попало, от всех удирает, и все его «тузят»: «Догнали, удовлетворили...» Мир велел, значит, есть за что.

В «Кому на Руси...» есть одна глава, в которой эпическое начало уступает место стихии народного театра. Это глава «Последыш». В ней крестьяне выступают уже не как былинные богатыри, а как актеры, скоморохи, разыгрывающие «комедь». Действующие лица — князь Уятин, его семья (наследники) и мужики. Сюжет — крепостное право. Освобожденные крестьяне прикидываются крепостными рабами; им обещана хорошая плата за это представление — заливные луга старого князя после того, как он умрет. Одни выполняют свою роль лучше, другие хуже. Легче всех самому Уятину: он не подозревает, что находится в театре, принимает все за чистую монету, убежден, что крепостное право не отменено. Задача всех остальных — удержать князя в этом мнении, чтобы он спокойно дожил свой век и оставил наследство сыновьям, а они часть этого наследства должны будут передать крестьянам в награду за их лицедейство. Если же Уятин узнает правду, то рассердится и лишит сыновей наследства.

Итак, разыгрывается импровизированная комедия с пением и плясками, с декорациями, имитирующими крепостную идиллию на лоне природы, под открытым небом. Мужики выступают как люди искусства, наиболее талантливые из них добиваются главных ролей: так, роль бурмистра играет не угрюмый, серьезный Влас (настоящий бурмистр), а бойкий, находчивый Клим (в жизни — беспутный пьяница и никчемный человек). «Искусство», к которому приобщились крестьяне, как и всякое подлинное искусство, требует полной самоотдачи, обжигает, иногда губит — тех, кто нарушает его законы, не считается с их властной требовательностью и силой. Система условностей, принятых театром, в данном случае народным театром, дает о себе знать на каждом шагу. Пренебрегать ими нельзя, иначе комедия обернется трагедией. И действительно, в отчаянном положении оказался мужик Агап Петров: рассердившись на Уятина, он наговорил ему грубостей и высказал всю правду, вместо того чтобы притвориться его крепостным рабом. В трагикомедию тем самым внесен резкий, недопустимый диссонанс. Разъяренный князь требует высечь «бунтовщика». Крестьяне ловко обманывают Уятина: ведут Агапа в конюшню, поят вином, а тот кричит, как под розгами, на радость барину, с

наслаждением слушающему эти вопли. Однако происходит неожиданное: «почти что в тот же день» Агап умирает мучительной смертью, как если бы его на самом деле засекли розгами. Чем предопределена эта страшная развязка? Тем, что Агап смешал театральный вымысел с действительностью, свою, навязанную ему роль — со своими истинными чувствами, которым эта роль противна, что равносильно отказу актера в самый ответственный момент пьесы продолжать игру. Своего рода профессиональная смерть. Другие мотивировки смерти: с перепоею; умер, ибо имитация наказания может оскорбить и травмировать человека не меньше, чем действительное наказание.

Некоторые прогрессивные писатели до Некрасова воспринимали крепостничество как страшное чудовище, внушающее чуть ли не мистический ужас, как стоголового змия, который пожирает все живое (традиция, восходящая к Радищеву). Глава «Последыш» указывает и на другую сторону этого явления. В крепостничестве заложено не только жуткое, трагическое начало, но и комически-нелепое, смешное. Крестьяне, импровизирующие «комедь», смеются и над барином, и сами над собой, над своим прошлым. Не над тем великим народным прошлым, с которым они ощущают кровную связь, не над тем, «откуда пошла есть русская земля», а над своим недавним прошлым, омраченным позорными пятнами «крепи». Эти пятна не погубили «золото, золото — сердце народное», иначе невеселый был бы смех над ними.

Некрасов писал о пореформенной Руси, можно даже обозначить годы («В каком году рассчитывай»), являющиеся вероятным временем действия, которое разворачивается в эпосе «Кому на Руси жить хорошо». Но такое будто бы оправданное и неизбежное ограничение существенно обеднит наше восприятие. Ведь действительность 60-х гг., воссозданная Некрасовым, отражает свет прошлого и будущего. Дело не только в том, что жизнеописание Савелия, умершего ста семи лет от роду и к тому же задолго до того, как началось действие эпоса, возвращает нас чуть ли не к XVIII в. И не только в том, что судьба Гриши Добросклонова ведет нас по его предполагаемым следам в сибирскую каторгу конца XIX столетия. Все это раздвигает временные рамки повествования, но не настолько, чтобы дать представление о подлинной некрасовской масштабности в охвате эпического времени — от седой былинной древности до мерцающего в будущем золотого века России (мечты о мужицком рае).

Такая концепция бытия предполагает оптимистическое видение мира, его приятие. Жизнеутверждающее начало в эпосе Некрасова не затмевается содержащимися в ней критическими и разоблачительными тенденциями. Русь дана в волшебном-сказочном освещении; в блесках народного юмора, насыщенного фольклорной образностью (песни, поговорки, пословицы, шутки и загадки, народные анекдоты и прибаутки); люди, природа, вещи — все зримо, осязаемо. В таком мире остро воспринимаются горе и радость, слезы и смех. Совер-

шается великое множество событий — увлекательных, заманчиво-интересных. Хорошо в таком мире быть странником, скитаться по Руси, смотреть и слушать. Самые темные ночи озаряются пиршественным бесшабашным весельем (главы «Пьяная ночь», «Пир — на весь мир»), и чего только не случается при этом!

Некрасов не закончил работу над своим главным произведением, написал не все, что хотел написать. Соотношение глав и частей эпопеи обнаруживает пустоты, пробелы. Глава «Пир — на весь мир», написанная позже других, не должна была, согласно замыслу поэта, завершить эпопею; мало того, ей намечалось место до главы «Крестьянка», написанной ранее. Однако концовка «Пира — на весь мир», при всех необходимых в данном случае оговорках, все же сыграла роль развязки всей эпопеи. Ведь именно здесь прозвучал ответ на вопрос, поставленный в самом начале произведения: «Кому живется весело, вольготно на Руси?» Счастливым человеком оказывается не кто иной, как народный заступник Гриша Добросклонов, и слова, завершающие «Пир — на весь мир» («Пел он воплощение счастья народного»), звучат как заключительный аккорд всей эпопеи. Создается впечатление, что после них продолжения быть не должно. В то же время это развязка особого рода. Она не возвращает странников в их родные дома, не кладет конец их скитаниям и поискам, потому что странники ничего не знают о счастье Добросклонова. Им предстоит, по-видимому, искать дальше, причем идти по ложному следу — к самому царю.

С другой стороны, можно усомниться в счастье Гриши Добросклонова. Концовка эпопеи — если все-таки относиться к этому месту как к концовке — недостаточно убедительна и совершенна. Вспомним, как Гриша, открыв в себе поэта, эмоционально переживал свою творческую удачу: «Удалась мне песенка! — молвил Гриша, прыгая. — Горячо сказалась правда в ней великая...» и т.д. Явно не в пользу этих и следующих за ними слов было бы сопоставление их художественного уровня с высокой ценностью сотен других стихов эпопеи. Такой резкий спад, вступление — может быть, и преднамеренное — в область лексических несообразностей (*песенка — молвил — сказалась — правда великая* — очевидна эклектическая смесь разнородных стилей) связаны, по всей вероятности, с нарушением логики творческого замысла, согласно которой человеческое счастье не персонифицируется, не вмещается в пределы чьей-либо индивидуальной судьбы, а живет в общенародном радостном ощущении бытия, природы, будущего. Добросклонову же, хотя все его помыслы связаны с народом и Русью, понадобилось уединение, с тем чтобы в тиши прочувствовать наиболее торжественную и счастливую минуту в его жизни. Психологически такая потребность вполне объяснима, но в то же время так монологично, так отчужденно (не массовой сценой, а единичной фигурой Добросклонова) завершить народную эпопею Некрасов едва ли собирался.

Итак, развязка «Кому на Руси...» — мнимая, иллюзорная. Подлинного завершения эпопеи нет, так же как не завершено развитие воплощенного в ней русского национального характера, неистощимого в своих проявлениях.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Муза Пушкина и Муза Некрасова: проведите опыт сравнительной характеристики.
- ❖ Как проявилось портретное и пейзажное мастерство Некрасова-поэта?
- ❖ Женщина в поэтическом мире Некрасова (проверьте себя: можете ли вы, освещая эту тему, выйти за пределы программного материала?).
- ❖ Каким представляется поэту будущее России?
- ❖ Лирический герой Некрасова: каков он? в каких стихотворениях его нет? или «почти» нет?
- ❖ Укажите мотивы терпения и борьбы в поэзии Некрасова.
- ❖ «Кому на Руси жить хорошо» как эпопея (почему не «просто» поэма?).

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 *Архипов В.А.* Поэзия труда и борьбы: Очерки творчества Н.А. Некрасова. М., 1973.
- 📖 *Евгеньев-Максимов В.Е.* Жизнь и деятельность Н.А. Некрасова. М.-Л., 1947–1952.
- 📖 *Илюшин А.А.* Поэзия Некрасова. М., 1998.
- 📖 *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981–1982. Т. 1–5. (Можно пользоваться любыми другими изданиями некрасовских произведений.)
- 📖 Некрасовский сборник. V. Поэзия любви и гнева. Л., 1973.
- 📖 *Тынянов Ю.Н.* Стиховые формы Некрасова//Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- 📖 *Чуковский К.И.* Мастерство Некрасова. М., 1962.
- 📖 *Эйхенбаум Б.М.* Некрасов//Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969.

Ф. И. ТЮТЧЕВ (1803—1873)

Творческий путь

Жизнь Федора Ивановича Тютчева складывалась на первый взгляд вполне благополучно и бесконфликтно. Детство он провел в усадьбе Овстуг Орловской губернии, в Москве и подмосковном имении Троицком. Получил домашнее образование, причем его учителем и первым литературным наставником был С.Е. Раич, известный поэт и переводчик, знаток и поклонник античности и итальянской культуры. В 1819—1821 гг. учился в Московском университете и окончил его по отделению словесных наук со степенью кандидата. В конце 1821 г. начал служить по дипломатической части, через год получил назначение в Мюнхен, где оставался до 1833 г., затем был переведен в Турин на должность старшего секретаря русской миссии, причем одно время он исполнял и должность посланника. В 1838 г. Тютчев оставил службу и уехал в Швейцарию, чтобы обвенчаться с Эрнестиной Дернберг. Затем он переехал в Мюнхен и лишь осенью 1844 г. возвратился в Россию, где вновь поступил на службу по Министерству иностранных дел. В 1848 г. был назначен на должность старшего цензора, а с 1858 г. являлся председателем комитета «цензуры иностранной». Этот послужной список, однако, отражал только внешнюю сторону жизни Тютчева. Внутренняя же была отмечена многими драмами, многими «взрывами страстей».

Всепоглощающей страстью Тютчева являлась политика. Сохранилось свидетельство, что даже на смертном одре, уже исповедавшись и причастившись, он продолжал думать о злобе дня; едва ли не последними его словами были: «Какие получены подробности о взятии Хивы?» Интерес Тютчева к политике нельзя считать дилетантским. Тютчев был одним из самых профессиональных и самых образованных публицистов так называемого «консервативного лагеря», которые обращались к проблеме «Россия и Запад» (см. его статьи «Россия и Германия», «Россия и Революция»).

Чиновник на государственной службе и политический публицист по призванию, Тютчев был человеком эпохи романтизма, с его мучительными поисками недостижимой гармонии, с его индивидуалистической разобщенностью и с его ясным сознанием невозможности

примирения рассудка и чувства. Тютчев вел себя именно как человек эпохи романтизма, когда самовольно оставил службу, чтобы обвенчаться с любимой женщиной, Эрнестиной Дернберг. И это венчание происходило в начале июля 1839 г., когда не прошло и года со времени кончины его первой жены, Элеоноры Тютчевой, которую он искренне любил и смерть которой пережил как личную трагедию. Чрезвычайно драматичным было увлечение Тютчева Е.А. Денисьевой. В течение четырнадцати лет, с 1850 по 1864 г., их отношения, которые они и не думали скрывать, воспринимаются в обществе как безусловно скандальные. Сделавший нештучную светскую карьеру, всегда дороживший своей репутацией в обществе, Тютчев в это время демонстративно пренебрегает светскими условностями и обычаями. Странная раздвоенность души Тютчева, власть, которую имели над ней страсти, сложность и даже непредсказуемость его характера неоднократно отмечались современниками. В дневнике его дочери сохранилось в высшей степени характерное замечание: «Он совершенно вне всяких законов и правил. Он поражает воображение, но в нем есть что-то жуткое и беспокойное».

Первое выступление в печати Тютчева-поэта относится к 1819 г., однако замечен и оценен он был довольно поздно. На формирование его литературной репутации оказали благотворное влияние публикации обширных подборок его стихов Пушкиным («Современник». 1836) и Некрасовым («Современник». 1854, приложение). При жизни поэта увидели свет два отдельных издания его стихотворений — в 1854 г., под редакцией И.С. Тургенева, и в 1868 г., под редакцией И.Ф. Тютчева и И.С. Аксакова.

Мировоззрение и литературная позиция. Во второй половине 20-х гг. XIX в., когда мыслящая часть русского общества интенсивно вела поиски новых идеологических систем, особое значение приобретала классическая немецкая философия. Начиналась эпоха философского романтизма, и Тютчев разделил с будущими славянофилами (Шевыревым, Хомяковым, Погодиным) интерес к немецкой романтической метафизике и эстетике, в частности к Шеллингу. Из философии Шеллинга Тютчев «заимствует», однако, не столько какие-то конкретные идеи, сколько общую постановку вопроса о соотношении индивидуального и всеобщего: отдельной личности противостоят «мировая душа», одухотворенный космос, «всеобщая жизнь природы»; преодоление этого противостояния мыслится как условие реализации личностью своих творческих возможностей, обособление личности — как безусловное зло. При этом предполагается, что мир души в принципе соизмерим с миром Космоса (шеллингианский принцип тождества «микрокосма» и «макрокосма»).

Тютчев был одним из самых последовательных русских романтиков, однако не участвовал в литературной борьбе своего времени. Это

было обусловлено отчасти биографически (многие годы он провел за границей, находясь на дипломатической службе), отчасти же его сознательной и последовательной ориентацией на роль дилетанта в искусстве. В этом отношении Тютчев принадлежит пушкинской эпохе, когда демонстрация дилетантизма была чем-то большим, нежели просто литературной игрой. В самом деле, романтический автор — дилетант в том смысле, что он не ремесленник и не педант, повинуетя не вкусам толпы, даже не той или иной литературной традиции, а прежде всего таинственному и неизъяснимому вдохновению, подчас же и личному мистическому опыту. При этом литературная традиция не отвергалась и не игнорировалась, она рассматривалась как материал для свободного экспериментирования, причем в самых разных сферах — например, тематики, лирической композиции, жанра.

ЛИРИКА

Жанровое своеобразие. Лирика Тютчева тяготеет, во-первых, к традиции одической поэзии XVIII в. и, во-вторых, к тому типу элегии, который был создан Жуковским. С одой (прежде всего духовной) лирику Тютчева связывает устойчивый интерес к метафизике человеческого и божественного, к теме «человек и вселенная», с элегией — тип героя. Собственно, своеобразие художественного мира поэзии Тютчева и заключается в том, что в ней элегический герой, с его одиночеством, тоской, страданиями, любовными драмами, предчувствиями и прозрениями, вводится в круг проблематики духовной оды.

При этом, однако, Тютчев не заимствует композиционные формы ни у оды, ни даже у элегии. Он ориентируется на форму фрагмента или отрывка. Поэтика фрагмента, обоснованная немецкими романтиками, освобождает художника от необходимости следовать какому-то конкретному канону, допуская смешение разнородного литературного материала. Вместе с тем фрагментарная форма, выражающая идею незавершенности, открытости художественного мира, всегда подразумевает возможность полноты и цельности. Поэтому тютчевские «фрагменты» тяготеют друг к другу, образуя своеобразный лирический дневник, изобилующий лакунами, но и «скрепленный» целым рядом устойчивых мотивов, которые, разумеется, варьируются, трансформируются в различных контекстах, но в то же время сохраняют свое значение на всем протяжении творческого пути Тютчева, обеспечивая единство его художественного мира.

Мотивы. **Человек на краю бездны.** Строго говоря, этот мотив возникает в русской поэзии задолго до Тютчева (ср., например, «Вечернее размышление о Божьем величестве» Ломоносова). Но именно Тютчев выдвинул его в центр художественного мира. Сознание Тютчева-лирика катастрофично в том смысле, что его интересует именно

самосознание человека, находящегося как бы на границе жизни и смерти, полноты смысла и бессмыслицы, невежества и всезнания, реальности привычной, знакомой, повседневной и тайны, скрытой в глубине жизни. Бездна, в которую столь пристально и с замиранием сердца вглядывается или вслушивается тютчевский герой, — это, конечно, бездна Космоса, объята тайной Вселенная, непостижимость которой манит к себе и одновременно пугает, отталкивает. Но вместе с тем это — бездна, присутствие которой человек ощущает в своей собственной душе. Ср.: «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый! / Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой!» («О чем ты воешь, ветр ночной?», 1836).

Катастрофа, борьба и гибель. Катастрофизм мышления Тютчева был связан с представлением о том, что подлинное знание о мире оказывается доступным человеку лишь в момент разрушения, гибели этого мира. Политические катастрофы, «гражданские бури» как бы приоткрывают замысел богов, смысл затеянной ими таинственной игры. Одно из наиболее показательных в этом отношении стихотворений — «Цицерон» (1830), в котором читаем: «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые — / Его призвали всеблагие, / Как собеседника на пир; / Он их высоких зрелищ зритель, / Он в их совет допущен был / И заживо, как небожитель, / Из чаши их бессмертье пил!» «Роковые минуты» — это время, когда граница между миром человека и Космосом истончается либо вообще исчезает. Поэтому свидетель и участник исторической катастрофы оказывается «зрителем» тех же «высоких зрелищ», которые наблюдают их устроители, боги. Он становится рядом с ними, ведь ему открыто то же «зрелище», он пирует на их пиру, «допускается» в их совет и приобщается к бессмертию.

Но свидетель исторических потрясений может быть и их участником, он может принимать участие в борьбе каких-то сил своего времени. Эта борьба оценивается двояко. С одной стороны, она бессмысленна и бесполезна, так как все совокупные усилия смертных в конце концов обречены на гибель: «Тревога и труд лишь для смертных сердец... / Для них нет победы, для них есть конец» («Два голоса», 1850). С другой стороны, понимание невозможности «победы» не исключает понимания необходимости «борьбы». В том же стихотворении читаем: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна». Именно способность человека вести эту «безнадежную борьбу» оказывается едва ли не единственным залогом его нравственной состоятельности, он становится вровень с богами, которые ему завидуют: «Пускай Олимпийцы завистливым оком / Глядят на борьбу непреклонных сердец. / Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком, / Тот вырвал из рук их победный венец».

Тайна и интуиция. Тайна, скрытая в глубинах Космоса, в принципе непознаваема. Но человек может приблизиться к ней, к осозна-

нию ее глубины и подлинности, путем интуитивного прозрения. Дело в том, что человека и Космос связывает множество незримых нитей. Человек не просто слит с Космосом; содержание жизни Космоса в принципе тождественно таинственной жизни души. Ср.: «Лишь жить в себе самом умей — / Есть целый мир в душе твоей <...>» («Silentium!»). Поэтому в лирике Тютчева, во-первых, нет отчетливой границы между «внешним» и «внутренним», между природой и сознанием человека, и, во-вторых, многие явления природы (например, ветер, радуга, гроза) могут выполнять своеобразную посредническую роль, восприниматься как знаки таинственной жизни человеческого духа и одновременно как знаки космических катастроф. Вместе с тем приближение к тайне не влечет за собой ее полного раскрытия: человек всегда останавливается перед определенной границей, которая отделяет познанное от непознаваемого. Причем не только мир непознаваем до конца, но и собственная душа, жизнь которой исполнена и волшебства, и тайны («Есть целый мир в душе твоей / *Таинственно-волшебных дум* <...>» («Silentium!»; курсив в цитатах здесь и далее мой — Д.И.).

Ночь и день. Противопоставление ночи и дня у Тютчева в принципе отвечает романтической традиции и является одной из форм разграничения «дневной» сферы повседневного, будничного, земного и «ночного» мира мистических прозрений, связанных с жизнью Космоса. При этом «дневной» мир связан с суетой, шумом, ночь — с темой самопостижения: «Лишь жить в себе самом умей — / Есть целый мир в душе твоей / *Таинственно-волшебных дум*; / *Их оглушит наружный шум, дневные разгонят лучи* <...>» («Silentium!»). День может ассоциироваться с «блестящей» оболочкой природы, с ликованием жизненных сил (см., например, «Весенние воды», 1830), с торжеством гармонии и разума, ночь — с хаосом, безумием, тоской. При этом значимым может признаваться и момент перехода от дня к ночи (или наоборот), когда реальность обыденной жизни теряет отчетливые очертания, блекнут краски, казавшееся очевидным и незыблемым оказывается неустойчивым и хрупким. Ср.: «Тени сизые смешались, / Цвет поблекнул, звук уснул — / Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул...» («Тени сизые смешались...», 1836). При этом теряется и сама граница между человеком и природой, душой, жаждущей слияния с миром и забвения, и миром, утратившим строгие контуры и погрузившимся в сон, ср. там же: «Час тоски невыразимой!.. / Всё во мне, и я во всем... / <...> Чувства — мглой самозабвенья / Переполни через край!.. / Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!» «Мгла», застилающая душу, — это, конечно, тот же «сумрак», в который «разрешаются» «жизнь» и «забвенье».

Одиночество — естественное состояние героя лирики Тютчева. Причины этого одиночества коренятся не в социальной сфере, они

не связаны с конфликтами типа «поэт — толпа», «личность — общество». Тютчевское одиночество имеет метафизическую природу, оно выражает смятение и тоску человека перед лицом непостижимой загадки бытия. Общение с другим, понимание другого в тютчевском мире невозможны в принципе: подлинное знание не может быть «переведено» на обыденный язык, оно обретается в глубине собственного «я»: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь» («Silentium!»). С мотивом одиночества поэтому естественным образом связываются мотивы молчания, внутренней сосредоточенности, даже своеобразной скрытности или закрытости, герметичности («Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои <...>» («Silentium!»).

Природа. Природа крайне редко предстает у Тютчева просто как пейзаж, как фон. Она, во-первых, всегда является активным «действующим лицом», она всегда одушевлена и, во-вторых, воспринимается и изображается как некая система более или менее понятных человеку знаков или символов космической жизни (в этой связи лирику Тютчева часто называют «натурфилософской»). Возникает целая система символов, выполняющих своего рода посредническую функцию, связующих мир человеческой души с мирами природы и космоса (ключ, фонтан, ветер, радуга, море, гроза — см., например, «О чем ты воешь, ветр ночной?..», «Фонтан», «Silentium!», «Весенняя гроза», «Певучесть есть в морских волнах...», «Как неожиданно и ярко...»). Тютчева-пейзажиста привлекают переходные состояния природы: например, от дня к ночи («Тени сизые смешались...») или от одного времени года к другому («Весенние воды»). Не статика, а динамика, не покой, а движение, не подбор одноплановых деталей, а стремление к разнообразию, подчас и к парадоксальным сочетаниям характерны для тютчевских пейзажей (ср., например, в стихотворении «Весенние воды»: *еще* «белеет снег», но *уже* появились «весны гонцы»). Показательно в этом отношении, что природа у Тютчева живет одновременно по законам «линейного» и «циклического», «кругового» времени. Так, в стихотворении «Весенние воды» тема линейного времени, заявленная в первых двух строфах (переход от зимы к весне), дополняется в заключительной, третьей, темой циклического времени («<...> майских дней / Румяный, светлый хоровод»). Любопытно отметить в этой связи, что для Тютчева очень характерны обращения к земле и небу, к явлениям природы, к стихиям (ср., например: «О чем ты воешь, ветр ночной?..»).

Земля и небо. Земное и небесное отчетливо противопоставлены в поэзии Тютчева и вместе с тем тесно взаимосвязаны, «небесное» отражается в «земном», как «земное» в «небесном». Эта связь обнаруживается, как правило, в ситуации исторической катастрофы, когда земной человек становится «собеседником» «небожителей»

(«Цицерон»), или природного катаклизма («Ты скажешь: ветреная Геба, / Кормя Зевесова орла, / Громокипящий кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила» («Весенняя гроза»). Часто антитеза земного и небесного связывается с темой смерти, ср.: «А небо так нетленно-чисто, / Так беспредельно над землей <...>» («И гроб опущен уж в могилу...»).

Воспоминание. Этот мотив трактуется двояко. С одной стороны, воспоминание — едва ли не единственный залог нравственной идентичности личности, с другой — источник мучительных страданий. Герой Тютчева, как и герой Жуковского, мечтает не о будущем, а о прошлом. Именно в прошлом остается, например, счастье любви, воспоминания о которой причиняют боль («О, как убийственно мы любим...»). Показательно, что некоторые «любовные» стихотворения Тютчева от начала и до конца строятся в форме воспоминания («Я очи знал, — о, эти очи!»).

Любовь. Любовная лирика Тютчева автобиографична и в принципе может быть прочитана как своеобразный интимный дневник, в котором отразились его бурные романы с Эрнестиной Дернберг, ставшей его женой, позднее с Е.А. Денисьевой. Но это автобиографизм особого рода: в «любовных» стихах Тютчева мы не найдем, конечно, каких-то прямых упоминаний о героинях этих романов. Показательно, что даже состав так называемого «денисьевского цикла» не может быть определен достоверно (нет сомнений, что к этому циклу относится, например, стихотворение «О, как убийственно мы любим...», но до сих пор не решен окончательно вопрос о принадлежности к нему таких вещей, как «Я очи знал, — о, эти очи!» и «Последняя любовь»). Автобиографизм любовной лирики Тютчева предполагал поэтизацию не событий, а переживаний.

В поэтическом мире Тютчева любовь — почти всегда драма или даже трагедия. Любовь непостижима, таинственна, исполнена волшебства: «Я очи знал, — о, эти очи! / Как я любил их — знает Бог! / От их волшебной, страстной ночи / Я душу оторвать не мог» («Я очи знал, — о, эти очи!»). Но счастье любви недолговечно, оно не может устоять под ударами рока. Более того, и сама любовь может осмысляться как приговор судьбы, ср.: «Судьбы ужасным приговором / Твоя любовь для ней была» («О, как убийственно мы любим...»). Любовь ассоциируется со страданием, тоской, взаимным непониманием, душевной болью, слезами (ср., например, в стихотворении «О, как убийственно мы любим...»: «Куда ланит девались розы, / Улыбка уст и блеск очей? / Всё опалили, выггли слезы / Горючей влагою своей»), наконец, со смертью. Человек не властен над любовью, как не властен он и над смертью: «Пускай скудеет в жилах кровь, / Но в сердце не скудеет нежность... / О ты, последняя любовь! / Ты и блаженство и безнадежность» («Последняя любовь»).

Приемы композиции. Ориентируясь на форму лирического фрагмента или отрывка, Тютчев стремился к стройности композиции, «плановности построения» (Ю.Н. Тынянов). Композиционные приемы, к которым он постоянно прибегает, — повтор (в том числе обрамляющий), антитеза, симметрия.

Повтор обычно подчеркивает основную тему стихотворения, например, наступление весны в «Весенних водах» («Весна идет, весна идет!») или молчания и внутренней сосредоточенности в «Silentium!», где каждая строфа оканчивается призывом «и молчи», причем первая строфа и начинается с этого слова («Молчи, скрывайся и таи»). Ср. стихотворение «О, как убийственно мы любим...», где последняя строфа — повторение первой. Антитеза организует повествование, обеспечивая определенную последовательность чередования различных смысловых планов (покой — движение, сон — явь, день — ночь, зима — лето, юг — север, внешнее — внутреннее, земное — небесное и т.д.). Симметрия может подчеркивать либо ситуацию диалога или спора с самим собой или с воображаемым собеседником (например, «Два голоса», «Silentium!»), либо же значимость сопоставления мира человека и мира природы, земного и небесного. Давно отмечено пристрастие Тютчева к двухстрофным (см., например, «О чем ты воешь, ветр ночной?», «Тени сизые смешались...») и четырехстрофным конструкциям, дающим возможность симметрического построения.

Стиль. Тютчев стремится сочетать одические (ораторские) интонации с элегическими, архаическую лексику с «нейтральной», со штампами элегической поэзии. Следуя Жуковскому, он обыгрывает предметные значения слов, перенося внимание на их эмоциональную нагрузку, смешивая зрительные образы со слуховыми, тактильными («осозательными»), даже обонятельными. Ср. например: «Сумрак тихий, сумрак сонный, / Лейся в глубь моей души, / Тихий, томный, благовонный, / Все залей и утиши» («Тени сизые смешались...»). «Сумрак» здесь <...> становится не столько обозначением неполной тьмы, сколько выразителем определенного эмоционального состояния» (Б.Я. Бухштаб). Следуя традициям одической поэзии (Ломоносову, Державину), Тютчев стремится к афористичности, создает «дидактические» формулы («Мысль изреченная есть ложь», «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые»), активно использует «высокую» книжную лексику, часто церковнославянского происхождения («ветр», «таить», «оне», «изреченная» и т.п.), риторические вопросы, восклицания, обращения, сложные эпитеты (типа «огнезвездный», «громокипящий»). Быстрая смена интонаций — излюбленный прием Тютчева; одно из средств его реализации — использование различных стихотворных размеров в пределах одного текста (см., например, сочетание ямба с амфибрахией в «Silentium!»).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ◇ Сопоставьте «Вечер» Жуковского и «Тени сизые смешались...» Тютчева (тематика, композиция, поэтическая речь).
- ◇ Сравните «Невыразимое» Жуковского и «Silentium!» Тютчева (проблемы «человек и природа», «слово и переживание»).
- ◇ Как решается тема «человек и вселенная» в лирике Тютчева и Блока?
- ◇ Каковы наиболее употребительные смысловые антитезы в поэзии Тютчева?
- ◇ Как в стихотворении «Silentium!» элементы «высокого» стиля сочетаются с разговорным синтаксисом?
- ◇ Составьте метрические схемы стихотворений «Silentium!» и «Последняя любовь».
- ◇ В чем состоит жанровое своеобразие лирики Тютчева?
- ◇ Охарактеризуйте основные мотивы лирики Тютчева.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886.
- 📖 Бухштаб Б. Я. Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 5–2.
- 📖 Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 51–126.
- 📖 Журавлева А. И. Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение. М., 1977. С. 179–190.
- 📖 Королева Н. В. Ф. Тютчев. Silentium // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 147–159.
- 📖 Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Книга первая: 1803–1844. М., 1999.
- 📖 Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 565–594.
- 📖 Новинская Л. П. Метрика и строфика Ф. И. Тютчева // Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 355–413.
- 📖 Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.

А. А. ФЕТ

(1820—1892)

Творческий путь

Основные вехи. Первый сборник стихотворений Афанасия Афанасьевича Фета — «Лирический Пантеон», за подписью А.Ф., — вышел в Москве в 1840 г. Фет тогда был студентом словесного отделения философского факультета Московского университета. Само название книги — условно-литературное, традиционное (у древних греков и римлян пантеон — храм, посвященный всем богам). В сборнике преобладали баллады и антологические стихотворения (то есть стилизации под античную поэзию); в воспевании «тайных страданий» чувствовалось подражание Байрону и другим романтическим кумирам. Литературный дебют Фета весьма типичен (в том же году в Петербурге выходит первый сборник Н.А. Некрасова «Мечты и звуки»); как впоследствии заметил Фет (в письме Л.Н. Толстому от 9 марта 1877 г.), «молодой лирик не может не раболепствовать перед чужой красотой». С 1841 г. Фет часто печатается в славянофильском журнале «Москвитянин» (издаваемом историком М.П. Погодиным), а с 1842 г. — в «Отечественных записках», где ведущим критиком был В.Г. Белинский.

Второй сборник — «Стихотворения А. Фета» (М., 1850) — включает уже многие шедевры его лирики: «Я пришел к тебе с приветом...», «На заре ты ее не буди...», «Свеж и душист твой роскошный венок...», «Диана», «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...» и др. Оригинальность стихов, их музыкальность покорили знатоков. Сам автор служил в это время в кирасирском (кавалерийском) полку, расквартированном в глухой Херсонской губернии; издание он готовил, бывая в Москве наездами. Военная служба (с 1845 г., по окончании университета, и до отставки в январе 1858 г.) была следствием особых обстоятельств биографии Фета. Это был вызов волевого человека неудачно складывающейся судьбе. «Если спросить: как называются все страдания, все горести моей жизни, я отвечу: имя им — Фет», — признался он жене, М.П. Фет (в письме от 10 янв. 1874 г.). До 14 лет мальчик считался сыном помещика А.Н. Шеншина и носил его фамилию — как выяснилось, незаконно (он был рожден до брака Шеншина с матерью будущего поэта). Так дворянин А.А. Шеншин стал «иностраницем А. Фетом» (Фет — фамилия первого мужа его матери), ли-

шился дворянства и прав на наследство. Служба же в армии давала надежду на получение дворянства.

Третий сборник — «Стихотворения А. Фета» (СПб., 1856) — своеобразный памятник творческой дружбе Фета и И.С. Тургенева, редактора этого издания. Будучи переведен в 1853 г. по службе под Петербург, Фет часто бывал в столице и завел тесные связи в литературном мире. Тургеневская редакция была во многом спорной, она показательна как пример столкновения разных поэтик, литературных норм: в словоупотреблении, образах Фета Тургеневу, ценившему в литературе смысловую точность, многое казалось не вполне понятным и потому неудачным. Так, стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...», с его сильной концовкой («...Что не знаю сам, что́ буду / Петь, но только песня зреет»), лишилось в издании 1856 г. двух последних строк. С истолкованием лирики Фета выступили по выходе этого сборника В.П. Боткин и А.В. Дружинин. В Фете оба критика, представляющие «эстетическое» направление, увидели самобытного поэта, слывшего «чистому искусству».

В 1863 г., когда выходит новое издание «Стихотворений А. Фета» (М., 1863), автор переживает новую фазу в своей жизни: он женат (на М.П. Боткиной, сестре критика) и занимается со свойственной ему энергией и практичностью сельским хозяйством в купленном (в 1860 г.) имении Степановка в Орловской губернии. На 60-е гг. приходится апогей конфликта Фета с демократическим, «реальным» направлением критики, с лагерем «Современника». Многие пародисты выбирают своей мишенью «чистую» лирику Фета, ставшего прижимистым помещиком и защищавшего при этом интересы землевладельцев печатно, как публицист (циклы очерков «Из деревни», «О вольнонаемном труде»). Особенно «полюбил» Фета сатирик Д.Д. Минаев, поместивший в журнале «Русское слово» в 1863 г. два пародийных цикла: «Лирические песни с гражданским отливом» и «Лирические песни без гражданского отлива». Широко известен минаевский перепев стихотворения Фета «Шепот, робкое дыханье...» — «Холод, грязные селенья...», где в основном сохранена ритмическая и синтаксическая структура первоисточника, но развиты явно прозаические мотивы публицистики Фета.

После издания сборника 1863 г. Фет надолго отходит от литературной жизни. Но стихи пишет, и самыми дорогими для него читателями и судьями на многие годы становятся Л. Н. Толстой и его жена, С.А. Толстая. В письмах Толстому Фет часто присылает свои стихи. «О напечатании и не помышляю. Вы оба моя критика и публика, и не ведаю другой», — пишет Фет Толстому (31 янв. 1878 г.), восхищенному стихотворением «Alter ego». Внешне жизнь Фета постепенно налаживается, к нему приходит богатство (в 1877 г. он покупает живописное имение Воробьевка в Курской губернии, потом дом в Москве, где проводит зимние месяцы), в 1873 г. Императорским указом ему возвращены дворянские права и фамилия Шеншин, завязывается ле-

стное для него знакомство с Великим князем Константином Константиновичем (поэтом К.Р.), он получает звание камергера.

«Вечерние огни» — название четырех выпусков стихотворений (1883—1891), изданных Фетом на склоне лет. Важнейшая тема их, в особенности поразившая современников глубиной мысли и чувства, — Время, память, не умирающие в сознании трагические события, пережитые в молодости. Поздний Фет — поэт по преимуществу трагический. Много времени в этот период Фет отдаст переводам (из Горация, Гете), он переводит труд своего любимого философа А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Залогом будущего широкого признания поэзии и поэтики Фета (символисты считали его своим учителем) было огромное внимание, которое уделяли ему его литературные друзья, ценители, советчики. Среди них — А.А. Григорьев, С.П. Шевырев, И.С. Тургенев, В.П. Боткин, А.В. Дружинин, Л.Н. Толстой, Н.Н. Страхов, В.С. Соловьев.

▶? Как назывался первый сборник стихотворений Фета? Поясните смысл заглавия.

Какое высшее учебное заведение окончил Фет?

Почему Фет много лет служил в армии? Когда ему были возвращены дворянские права и фамилия Шеншин?

Назовите 3–4 стихотворения, вошедшие в сборник 1850 г. Какое участие в подготовке сборника 1856 г. принял Тургенев? Кому принадлежали статьи о поэзии Фета, появившиеся по выходе этого сборника?

Д. Д. Минаев и другие сатирики сочинили в 60-е гг. немало пародий на стихи Фета. Почему? Читали ли вы пародии Минаева?

Как озаглавлены последние прижизненные выпуски стихотворений Фета?

Назовите русских писателей и критиков, высоко ценивших поэзию Фета и принимавших участие в его литературной судьбе.

Анализ лирических произведений

Лирический герой. Стихи о поэзии. Понятие «лирический герой» используется в литературоведении с целью подчеркнуть различие между биографическим автором и субъектом переживаний, выраженных в стихотворении, цикле или книге стихов. Правда, это не общепринятый термин; ряд исследователей (Л.Я. Гинзбург, Б.О. Корман, С.Н. Бройтман и др.) предпочитают говорить о «лирическом субъекте» как носителе переживаний, связывая с «лирическим героем» индивидуализированный образ; лирический герой — не только субъект сознания, но и предмет изображения. С этой точки зрения, «я» стихотворений Фета отнюдь не лирический герой <...>, это взгляд на мир, по существу отвлеченный от конкретной личности¹.

¹ Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 110, 316.

Сама проблема различения поэта как творческой личности и человека во всех его проявлениях отнюдь не нова (вспомним Чарского из «Египетских ночей» Пушкина). Критик Страхов, друг Фета, писал о «преображенной личности» поэта: «В поэте два человека — он сам и его муза, то есть его преображенная личность, и между этими двумя существами часто идет тяжелая борьба. Есть натуры столь высокие и светлые, что в них муза и человек одно, — и тогда судьба человека сливается с судьбами его музыки.<...> Но обыкновенно поэты живут в некотором хроническом разладе между музою и человеком. Великое чудо здесь состоит в том, что муза сохраняется и развивается иногда при самых неблагоприятных обстоятельствах»².

Весь облик Фета: практичного, волевого, целеустремленного человека и одновременно тонкого лирика, поклоняющегося Красоте, певца русской природы — наводит на мысль об упомянутом «хроническом разладе». Не только колючие пародисты «Искры» и «Русского слова», но и друзья Фета (Фетушки, как его часто называли) подтрунивали над его прозаической внешностью и пристрастием к земным благам. Пленный стихотворением «Еще майская ночь», Л. Толстой писал В. Боткину (9 июля 1857 г.): «...И в воздухе за песнью соловьиной разносится тревога и любовь! — Прелестно! И откуда у этого добродушного толстого офицера такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов». А в декабре (6...??) 1876 г. Толстой, высоко оценив стихотворение «Среди звезд», с его «философски поэтическим характером», вставляет в свое письмо к Фету шутовское замечание: «Хорошо тоже, что заметила жена, что на том же листке, на котором написано это стихотворение, излиты чувства скорби о том, что керосин стал стоить 12 копеек. Это побочный, но верный признак поэта».

Сам Фет неизменно четко различал *поэзию и науку, поэзию и жизнь, жизнь и красоту жизни*. Вот несколько его характерных суждений: «Насколько в деле свободных искусств я мало ценю разум в сравнении с бессознательным инстинктом (вдохновением), пружины которого для нас скрыты <...>, настолько в практической жизни требую разумных оснований, подкрепляемых опытом»³; «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты»⁴; «...Мы... постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяких житейских скорбей, в том числе и гражданских...» (из предисловия к третьему выпуску «Вечерних огней»).

В целом мотивы и настроения поэзии Фета соответствуют его эстетическому кредо, разве что найти в поэзии «убежище от всех жи-

² Страхов Н.Н. Некрасов и Полонский//Страхов Н.Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897. С. 154.

³ Фет А.А. Воспоминания. М., 1992. Т. I. С. 40.

⁴ См. там же. С. 225.

тейских скорбей» с годами становилось все труднее. Но «лабиринт сердца» (понравившееся Фету выражение Гёте) действительно не пропускал в его лирику мотивов *прозаических*, к которым, видимо, он относил очень многое.

Можно ли говорить в таком случае о внутреннем разладе, раздвоении? Загадка личности Фета неизменно волновала его биографов.

У Фета есть ряд стихотворений о назначении поэзии, ее могуществе, ее способности переплавить страдание в радость, остановить время. К ним относится и стихотворение «**Одним толчком согнать ладью живую...**», написанное 28 октября 1887 г. О том, что в стихотворении, состоящем из трех четверостиший, говорится о поэзии, о «певце... избранном», становится ясно лишь при чтении последних двух строк. Основная же часть текста — цепь образов-описаний пейзажа, внутренней жизни человека, объединенных мотивом резкого, внезапного изменения. Это изменение — радостно, мир наполняется движением, чувства обострены:

Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветр с цветущих берегов,
Тоскливый сон прервать единым звуком,
Упитья вдруг неведомым, родным,
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим,
Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец —...

Поразительно преображение внутреннего мира: открывается «неведомое, родное» (то есть родное до этого преобразования было неведомым), «тайные муки» обретают «сладость», «чужое» чувствуется как «свое». Десять строк — изображение того, что подвластно поэту, перифраз, подготавливающий концовку:

Вот чем певец лишь избранный владеет,
Вот в чем его и признак и венец!

Тематическое единство стихотворения подчеркнуто его композицией. Весь текст — одно предложение, но сложность синтаксической конструкции малозаметна благодаря членению на стихотворные строки, благодаря синтаксическим параллелизмам строк (всего десять инфинитивов, сменяющих друг друга). Лирическое напряжение передают анафоры: «Одним толчком...» — «Одной волной...»; «Вот чем...» — «Вот в чем...». Субстантивированные прилагательные среднего рода: «неведомое», «родное», «чужое», «свое» — напоминают о Жуковском, его программном фрагменте «Невыразимое» (ср.: «беспредельное», «прекрасное», «неназванное», «милое радостное и скорбное старины»), также посвященном поэзии, ее возможностям. В стихотво-

рении выдержано «единство представления», к которому стремился Фет, писавший Л. Толстому (1 янв. 1870 г.): «Но художественные законы для всяческого содержания неизменны и неизбежны, как смерть. И первый закон — единство представления». И конечно, единство стихотворения — в его ритмической организации: это пятистопный ямб, с чередованием женских и мужских рифм. Можно говорить о ритмической композиции, в частности о выделении концовки: последние две строки, где ударение падает на первый слог, контрастируют с остальными. Так ритм следует за смыслом, за развитием темы.

Стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую...» образует цикл с другими стихотворениями, также прославляющими поэзию: «Поэтам», «Если радует утро тебя...» и др., где в особенности выразителен, впечатляющ мотив победы поэзии над временем, мотив бессмертия мгновения, если оно запечатлено поэтом.

Вечные темы: природа, любовь, красота. Современные Фету критики неоднократно отмечали узость его тематики и, в зависимости от собственного понимания задач поэзии, порицали его за это или, напротив, находили естественным, законным. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин (в рецензии на сборник «Стихотворения А. Фета» 1863 г.) писал с явной иронией: «Поэтическую трапезу г. Фета, за весьма редкими исключениями, составляют: вечер весенний, вечер летний, вечер зимний, утро весеннее, утро летнее, утро зимнее; затем: кончик ножи, душистый локон и прекрасные плечи. Понятно, что такими кушаньями не объешься, какие бы соусы к ним ни придумывались». В сущности те же темы — только под знаком плюс — назывались критиками, ценящими в Фете служение «чистому искусству».

В.С. Соловьев, младший современник Фета и почитатель его поэзии, полагал, что лирика обращена лишь «к основной постоянной стороне явлений, чуждаясь всего, что связано с процессом, с историей», он отлучал от настоящей лирики «прикладную» (в частности, политические стихи, например, «О чем шумите вы, народные витии?» Пушкина). О мотивах лирики Фета критик-философ пишет с глубоким сочувствием: «...вечная красота природы и бесконечная сила любви — и составляют главное содержание чистой лирики»⁵.

В чем же своеобразие, новаторство Фета в освещении этих вечных тем? Какие образы и имена дает он для обозначения состояний души, до него невоплощенных, не выраженных в слове? Ведь, как писал критик А.В. Дружинин о Фете — «властелине» в своей области, пусть малой, «сердце читателя волнуется <...> от умения поэта ловить неуловимое, давать образ тому, что до него было не чем иным, как смутным мимолетным ощущением души человеческой, ощущением без образа и названия»⁶.

⁵ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 402, 412.

⁶ Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 146.

Казалось бы, Фет пишет о том, что давно ведомо всем и каждому, к тому же явно не стремится к обновлению поэтического словаря, стихи изобилуют традиционнейшими «поэтизмами»: *заря, роза, соловей, звезды*. Но об обычном он пишет необычно. Вот очень характерное для Фета стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» — одно из самых известных (опубликовано в 1850 г.):

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

В одном сложном предложении, составляющем стихотворение, воссоздана летняя ночь, сменяемая зарей, передан *процесс*, хотя нет ни одного *глагола*. Детали пейзажа и подробности любовного свидания образуют единый ряд, любовь — продолжение жизни природы, ее ритма, одно неотделимо от другого. «Серебро и колыханье сонного ручья» — столь же органичная часть общей картины, как и «ряд волшебных изменений милого лица», везде движение, жизнь, ее дыхание. Цвет и звук, зрительные и слуховые образы дополняют друг друга: *серебро ручья, ночные тени, в дымных тучках пурпур розы, отблеск янтаря, заря — и шепот, робкое дыханье, трели соловья, лобзания, слезы*. Как это часто бывает у Фета, лирический центр составляет концовка (*заря венчает ночь*), и нагнетание однородных назывных предложений, анафора союза «и» выразительно передают лирическое напряжение. Ритм — чередование четырех- и трехстопного хорея, женских и мужских рифм — «послушно» следует за синтаксисом; концовка («И лобзания, и слезы, / И заря, заря!..») ритмически выделена (здесь пиррихий в первой стопе, в отличие от остальных строк).

То же единство, взаимопроникновение явлений природы и человеческих ощущений, чувств определяет характер предметной детализации в стихотворении «На заре ты ее не буди...» (опубликовано в 1842 г. под заглавием «На заре», впоследствии снятом). «Сладкий» сон лирической героини «на заре» — это утро ее жизни, за которым последует расцвет. Все подробности «горячего» сна говорят о полноте жизненных сил:

На заре ты ее не буди,
На заре она сладко так спит;
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит.

И подушка ее горяча,
И горяч утомительный сон,
И, чернеясь, бегут на плеча
Косы лентой с обеих сторон.

«Заря» прогоняет какие-то грустные мысли, переживания (какие? для лирического сюжета, тем более фетовского, это совсем не важно), мучающие лирическую героиню накануне, вечером:

И чем ярче играла луна,
И чем громче свистал соловей,
Все бледней становилась она,
Сердце билось больней и больней.

Бледность, грусть, биение сердца — это тоже *игра* молодых сил, подобная *игре*, что, скользя по тучам, *затевала луна*.

Впечатление единства стихотворения усиливают его кольцевая композиция (перекличка первой и последней строф), многие анафоры. Интересен поэтический словарь, где сочетаются традиционные «поэтизмы» (*ланиты, заря, соловей, луна*) и такие слова, как *подушка, косы* (они здесь не условно-поэтические, это скорее зарисовка «с натуры»: «И, чернеясь, бегут на плеча / Косы лентой с обеих сторон»). Стихотворение написано трехстопным анапестом с одними мужскими рифмами; его ликующая восходящая интонация сохранена А.Е. Варламовым в знаменитом романсе.

А в стихотворении «**Кот поет, глаза прищуря...**» (напечатано в 1842 г.) *играющая буря, свистящий ветер, поющий кот и дремлющий мальчик* образуют одно целое, стихия властвует и на дворе, и в доме:

Кот поет, глаза прищуря,
Мальчик дремлет на ковре,
На дворе играет буря,
Ветер свищет на дворе.

Мальчика отсылают спать, и в последней строфе свисту бури вторит только кот, который «все поет». Четырехстопный хорей, с чередованием женских и мужских рифм, напоминает об устойчивом семантическом ореоле этого размера у Пушкина: вспомним его стихотворения «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет...»), «Бесы» и др. Критик А.А. Григорьев восхищался этим навеянным детской стихотворением и, по воспоминаниям Фета, восклицал: «Боже мой, какой счастливцев этот кот и какой несчастный мальчик!»⁷

Одной из тайн сильного эмоционального воздействия лучших стихов Фета на читателей является их своеобразная недосказанность, импрессионистичность (сопоставление поэзии Фета и творчества художников-импрессионистов давно проводится исследователями). Для Фета недосказанность была эстетическим принципом, которому он следо-

⁷ Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 153.

вал сознательно. В статье «О стихотворениях Тютчева» (1859) Фет писал: «Образ своей замкнутостью, а мысль своей общностью и безграничностью вызывают душу созерцателя на восполнение недосказанного, — на новое творчество, и таким образом содействуют его соучастником художественного наслаждения». В названных выше стихотворениях отсутствует сколько-нибудь полное описание природы, внутреннего мира, даны немногие детали, но они пробуждают многие ассоциации, открывают, по выражению В.П. Боткина, «перспективу, в которую задумчиво и отраднo погружается наше чувство, теряясь во внутренней его бесконечности»⁸.

«Музыкальность» стихов. Родственность лирики — *выразительно-изобразительного* рода литературы — и музыки хорошо подтверждают стихи Фета. Их ритмическое разнообразие, мелодичность, использование многообразных повторов (столь характерных для музыкальных композиций): анафор и эпифор, «кольца», синтаксических параллелизмов, звукописи и др. — под стать «неуловимому» содержанию его лирики. «Немногие из ныне живущих служителей Аполлона до такой степени разумеют значение музыки слов, немногие умеют выбирать столь удачно размер для своих стихотворений. В этом отношении наш поэт чуток и тонок. У него есть вещи, бьющие в цель по одной только музыке»⁹, — писал Дружинин. Очень многие стихи Фета были положены на музыку. Так, широко известны романсы П. Булахова («Только станет смеркаться немножко...», «Молчали листья, звезды рдели...»), П.И. Чайковского («Уноси мое сердце в звенящую даль...», «Мой гений, мой ангел, мой друг...»), С.В. Рахманинова («О, долго буду я в молчаньи ночи тайной...», «Какое счастье: и ночь, и мы одни!...») и др. В XX в. композиция стихотворений Фета, их мелодика стали предметом специальных исследований¹⁰.

Богат метрический репертуар Фета, использующего все размеры русской силлабо-тоники, их различные ритмические вариации (о чем уже говорилось выше). Но ямбы и хореи, трехсложники используют очень разные поэты. Почему же именно стихи Фета столь близки, столь родственны музыке?

У Фета немало стихотворений, где он продолжает любимую тему романтиков — невозможность выразить душу в слове (вспомним еще раз Жуковского, его «Невыразимое»). Таковы, в частности, стихотворения «Как мошки зарею...», «Поделись живыми снами...», «Какие-то носятся звуки...», «Я тебе ничего не скажу...». Уже столь частое обращение поэта к теме «невыразимого» подчеркивает важность для него стиха как звучащей и мелодичной речи. «Поделись живыми сна-

⁸ Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 215.

⁹ Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. С. 151.

¹⁰ См.: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922; Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

ми, / Говори душе моей; / Что не выскажешь словами — / Звуком на душу навей» — это обращение к лирической героине одновременно характеризует путь самого поэта к читателю.

У Фета есть стихотворения, непосредственно посвященные музыке и пению. Одно из них — **«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»** (написано 2 августа 1877 г.). Стихотворение создано под впечатлением одного музыкального вечера в кругу друзей, пения Т.А. Кузминской-Берс (Таня Берс, основной прототип Наташи Ростовской в «Войне и мире», была замечательной музыкантшей и певицей; во всяком случае, читатели «слышат» отзвуки ее пения в некоторых эпизодах толстовского романа и в стихах Фета)¹¹.

Стихотворение написано шестистопным ямбом, четверостишиями, с чередованием женских и мужских рифм. Длинные строки, с обилием вокализмов («Ты пела до зари, от слез изнемогая...»), звучат протяжно, как бы поются. Очень выразительно начало: «Сияла ночь» — это оксюморон (ведь ночь — темная, черная), и он подчеркнут инверсией (сказуемое впереди подлежащего). Это необычайная ночь, праздничная, светлая — не от искусственных огней, но от луны. Гостиная — продолжение сада:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песню твоей.

Раскрытый рояль, дрожащие струны, раскрытые сердца — метафорическое значение слов явно вытесняет номинативное, рояль тоже имеет душу, сердце.

Лирическое «ты» стихотворения — это, если использовать выражение Н.Н. Страхова, «преображенная личность» (как и лирическое «я»). Жизненная ситуация переведена в высокий, условный, лирический план (различие реальной ситуации и художественного мира хорошо передает шутливое замечание Толстого, прочитавшего текст вслух: «Дойдя до последней строки: «Тебя любить, обнять и плакать над тобой», — он нас всех насмешил: «Эти стихи прекрасны, — сказал он, — но зачем он хочет обнять Таню? Человек женатый...»¹²). Лирическая героиня — земное воплощение Красоты жизни, ее высокого «звука». «Звук» здесь символичен: важно не просто жить, но жить так, как в эту ночь, жить, «звука не роняя», и это относится уже к лирическому «я». А мотив страдания, слез, плача, рыдания обостряет чувство жизни и красоты:

¹¹ Об «эдемском вечере», когда Фет слушал ее пение, Кузминская рассказала в своих мемуарах (см.: Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1960. С. 403–407).

¹² См.: Кузминская Т.А. Указ. соч. С. 406.

Ты пела до зари, от слез изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

В стихотворении есть еще одна, очень дорогая для позднего Фета тема — времени и его преодоления (первоначальное заглавие — «Опять»):

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Время психологизируется: выделены моменты истинного бытия, их немного, в отличие от «томительных и скучных» лет. Связь этих моментов оттеняют анафоры, эпифоры и другие виды повторов.

Литература, и даже ее лирический род, не может непосредственно передать пение, музыку, у нее другой «язык». Но то, как воздействуют музыка и пение на слушателя, именно литература и может передать.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ С какой целью используется в литературоведении понятие «лирический герой»? В чем суть расхождений между исследователями в применении этого термина?
- ❖ В чем видел Фет сущность поэзии? Приведите одно из его высказываний.
- ❖ Как вы считаете, можно ли говорить о внутреннем разладе применительно к Фету?
- ❖ Какой ряд образов создает Фет в стихотворении «Одним толчком согнать ладью живую...», чтобы показать могущество поэзии?
- ❖ Как построено это стихотворение? На какие части (неравные) его можно разделить и как тематическая композиция «закреплена» синтаксически и ритмически?
- ❖ Каковы основные мотивы (темы) лирики Фета? Как оценивали тематику творчества поэта современные ему критики?
- ❖ В чем, с вашей точки зрения, своеобразие подхода Фета к «вечным темам»?
- ❖ Охарактеризуйте принцип сцепления предметных деталей в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...».
- ❖ Что символизирует «заря» в стихотворении «На заре ты ее не буди...»?
- ❖ Какую роль играют анафоры, кольцевая композиция, синтаксические параллелизмы в создании единства произведения у Фета?

Приведите примеры использования этих приемов в стихотворениях «Шепот, робкое дыханье...», «На заре ты ее не буди...», «Кот поет, глаза прищура...».

- ◇ Почему Фет связывал силу воздействия лирики с «недосказанностью»? В чем проявляется «недосказанность» в стихах Фета?
- ◇ Назовите два-три стихотворения Фета, тематически близкие к стихотворению Жуковского «Невыразимое».
- ◇ Каков биографический подтекст стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»?
- ◇ Почему изображенная поэтом ночь «сияла»? Как расширяется значение этого слова в контексте стихотворения?
- ◇ Что символизирует в этом стихотворении «звук»? Как развивается тема звука, пения? Как вы понимаете слова «звук не роняя»?
- ◇ В чем значение темы времени, памяти в стихотворении «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»?
- ◇ Определите стихотворный размер и способ рифмовки в стихотворениях «Одним толчком согнать ладью живую...», «Шепот, робкое дыханье...», «На заре ты ее не буди...», «Кот поет, глаза прищура...», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...».

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Ауэр А.П. Фет Афанасий Афанасьевич//Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч. Ч. 2/Под ред. П.А. Николаева. М., 1996. С. 352–358.
- 📖 А.А. Фет. Биография. Лирика /Сост. А.П. Грачев//Русская литература в вопросах и ответах/Под ред. Чернец Л.В. 2-е изд. М., 1999. С. 154–167.
- 📖 Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета//Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 209–234.
- 📖 Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета. Спб., 1856//Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 142–157.

М. Е. САЛТЫКОВ
(псевд. Н. ЩЕДРИН)
(1826—1889)

Творческий путь

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин родился в семье богатых помещиков (по отцу принадлежал к дворянскому роду, а по матери — к купеческому). С детских лет он стал свидетелем страшных картин крепостнического произвола, что оказало определяющее влияние на формирование его взглядов.

Первые пробы пера относятся к началу 40-х гг., когда Салтыков учился в Царскосельском лицее. В марте 1841 г. в журнале «Библиотека для чтения» было опубликовано его стихотворение «Лира». Первые поэтические произведения носили ученический характер. После окончания лицея Салтыков стал в качестве рецензента сотрудничать с журналом «Современник» (редактором которого был Н.А. Некрасов). В ноябре 1847 г. в журнале «Отечественные записки» он впервые опубликовал повесть «Противоречия» (за подписью М. Непанов). Позднее появилась повесть «Запутанное дело», подписанная М.С. и напечатанная в «Отечественных записках». Но тут писателя постигла неудача: цензурный комитет признал повесть предосудительным произведением.

Будучи воспитанным на идеях революционно-демократического крыла русских литераторов (прежде всего Белинского), Щедрин некоторое время примыкал к кружку петрашевцев (который он покинул в начале 1847 г.). Идеиная направленность произведений молодого писателя не могла не вызвать пристального интереса официальных властей. Решение цензурного комитета привлекло к Салтыкову внимание Николая I, указавшего князю А.И. Чернышеву на недопустимость службы в военном министерстве чиновника, распространяющего «вредные» идеи. Писатель был арестован и в апреле 1848 г. отправлен на службу в Вятку под особый надзор начальника губернии. С этого момента путь Щедрина стал достаточно тернистым. И хотя за время пребывания в Вятке Салтыков поднимается по служебной лестнице (от чиновника губернского правления до советника Вятского губернского правления), обвинение в неблагонадежности надолго ограничило свободу писателя.

В 1855 г. после смерти Николая I и вмешательства в судьбу Салтыкова генерал-адъютанта П. П. Ланского (двоюродного брата нового министра внутренних дел С.С. Ланского и мужа вдовы А.С. Пушкина Натальи Николаевны) его освобождают из-под надзора и разрешают «проживать и служить, где пожелает». В 1856 г. писатель возвращается в Петербург. В августе того же года он начинает публикацию «Губернских очерков» под псевдонимом Н. Щедрин. Антикрепостническая направленность цикла привлекла к нему большое внимание прогрессивной части русской интеллигенции. Писателю прочили славу будущего Гоголя. В 1858 г. Салтыкова назначают вице-губернатором в Рязань, в 1860 — вице-губернатором в Тверь. В этот период он издает циклы «Невинные рассказы» (1857—1863), «Сатиры в прозе» (1859—1862). В конце 1862 г. писатель переезжает в Петербург, затем в имение Витенево под Москву. Осенью 1864 г. он был назначен председателем пензенской Казенной палаты. В 1863—1864 гг. Салтыков-Щедрин опубликовал в «Современнике» 68 произведений, были напечатаны первые рассказы из цикла «Помпадуры и помпадурши».

В 1865 г. писатель временно отошел от литературной деятельности, в конце 1866 г. он был назначен управляющим Казенной палатой в Туле, а осенью 1867—в Рязани. Летом 1868 г. Салтыков-Щедрин окончательно расстается с государственной службой и выходит в отставку.

С 1868 г. начинается новый этап в творчестве Щедрина. В это время появляются «Письма о провинции» и «Признаки времени» (оба — 1868), «Господа ташкентцы» (1869—1872), в полном объеме публикуются «Помпадуры и помпадурши» (1863—1874), «Дневник провинциала в Петербурге» (1872—1873), «Благонамеренные речи» (1872—1876), «Господа Головлевы» (1875—1880), «Современная идиллия» (1877—1883) и ряд других произведений,

Щедрин создает сатирическую картину жизни русского общества, осмеивает его пороки, выявляет типические черты бюрократии, особенности психологии консерваторов и реакционеров.

В конце 60-х — начале 70-х окончательно формируется зрелая творческая манера Щедрина, его «эзоповский язык», помогающий писателю с демократическими взглядами на перспективы развития общества не только избегать препоны цензуры, но и более рельефно и убедительно изображать отдельные стороны жизни и характеры его героев.

Одним из наиболее крупных произведений в творчестве Щедрина стала книга «История одного города» (1869—1870), которая выявила не только особенности общественно-политической позиции писателя-сатирика, но и новаторские черты его художественной манеры (поиск новых форм сатирической типизации и новых средств выражения авторской позиции, использование фантастики, гиперболы, гротеска и т.п.), которые нашли отражение позднее в цикле «Сказки» (1869—1886).

В конце творческого пути Щедрина пишет цикл «Мелочи жизни» (1886—1887) и роман «Пошехонская старина» (1887—1889), в котором подводит итог жизненным наблюдениям и показывает не только причины нравственного оскудения провинциального дворянства (как в «Господах Головлевых»), но и социально-психологические типы крестьян.

Критика нередко писала о том, что Щедрин, продолжая традиции своих предшественников, создал сатирическую энциклопедию русской жизни. Не только художественное новаторство Щедрина, но и общественное звучание его произведений навсегда оставили его имя на страницах истории русской литературы.

«СКАЗКИ»

История создания. «Сказки» Салтыкова-Щедрина, состоящие из 32 произведений, представляют собой самостоятельный сатирический цикл. Они были написаны в период с 1869 по 1886 г. Однако к этому жанру Щедрин проявлял интерес и ранее, включая сказочные эпизоды в другие сатирические произведения. Например, в рассказ «Скрежет зубовой» (1860) вошла сказка «Сон», а в «Современную идиллию» (1877—1883) — «Сказка о ретивом начальнике».

В 1869 г. Щедрин опубликовал на страницах «Отечественных записок» три сказки: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть», «Дикий помещик», включенные им в цикл «Для детей», который в итоге остался незаконченным. В 1880 г. появилась сказка «Игрушечного дела людишки», которая, по неосуществленному замыслу писателя, должна была открывать сатирическое обозрение, изображавшее людей-кукол. После небольшого перерыва в 1883 г. увидели свет сказки «Премудрый пискарь», «Самоотверженный заяц» и «Бедный волк», которые сначала были напечатаны в Женеве в разных номерах газеты «Общее дело» под редакционной рубрикой «Сказки для детей изрядного возраста» (имя автора не упоминалось). В 1884 г. они появились в России на страницах «Отечественных записок» под общим заглавием «Сказки» и с подписью Н. Щедрин. С 1883 по 1886 г. было написано 28 сказок. Однако в полном объеме при жизни Щедрина цикл не был опубликован в силу запрета цензуры. Так, например, сказка «Медведь на воеводстве», будучи напечатанной в Женеве дважды (в 1884 и 1886 гг.), в России была издана лишь в 1906 г., а сказка «Богатырь» вообще стала известна лишь в 1922 г.

Жанровое своеобразие. Конечно, жанр сказки Щедрин выбрал не случайно. В качестве причин его интереса к этому жанру исследователи называли:

- требования цензуры;
- воздействие на писателя фольклорной и литературной традиции;

- появление нового читателя, представлявшего демократические слои русского общества;
- популярность сказки как излюбленного жанра пропагандистской литературы наряду с песней (вспомните агитационные песни поэтов-декабристов А. Бестужева и К. Рылеева);
- органическая близость сказки художественному методу Салтыкова-Щедрина.

Безусловно, каждый из этих факторов сыграл свою роль в появлении щедринского цикла сказок. Но для нас наиболее важно остановиться на последней из названных причин.

Сказка действительно возникла в недрах сатиры Щедрина. Именно в конце 60-х — начале 70-х гг. отчетливо высветились уже наметившиеся до этого черты щедринского метода, связанные с его стремлением выйти за пределы жизненного правдоподобия в изображении современной ему действительности. Поэтому сказка с арсеналом ее художественных приемов естественно вписалась в жанровую систему щедринской прозы.

С народной сказкой, по мнению многих исследователей, сказку Щедрина объединяют сказочный сюжет, использование наиболее традиционных сказочных приемов (о них пойдет речь при анализе художественных особенностей сказок). Кроме того, в основе как фольклорных, так и щедринских литературных сказок лежит народное миропонимание, комплекс представлений о добре и зле, справедливости, жестокости и т.п. в их общечеловеческом смысле. Вспомните народные сказки, порицающие ленивых падчериц, мачех, завистливых братьев за их лень, стремление жить за чужой счет. Подобным образом в сказках Щедрина осуждаются генералы и дикий помещик за их неспособность к труду, стремление жить за счет чужих усилий, которые они даже не способны оценить.

Однако сходство нравственных установок, воплощенных в фольклорных и щедринских сказках, не исключает и принципиальных отличий. В мире героев Щедрина (в отличие от его собственного мира) границы между добром и злом, истиной и ложью нередко размываются. В его сказках, в отличие от народных, герои далеко не всегда в финале бывают наказаны за свои пороки, дурные поступки. Щедринская сказка является жанром политической сатиры, обладающим рядом художественных особенностей. Поэтому в ней используется много реальных деталей современной автору действительности. На смену юмористическому пафосу, свойственному ряду народных сказок, в произведения Щедрина приходит едкая злая сатира на бюрократический аппарат и социальную бесполезность чиновников («Повесть о том, как...»), на крепостнические пережитки в психологии дворянства («Дикий помещик»), антинародную сущность административной системы («Медведь на воеводстве»), малодушие и бездеятельность либеральной интеллигенции («Премудрый пискарь») и т.д. Сказочная

форма наполняется политическим смыслом, в то же время политические идеи определяют сюжетно-композиционные особенности произведений: своеобразие финала, порой содержащего кровавые развязки («Карась-идеалист»), специфику системы персонажей (в щедринских сказках редко изображается положительный герой), соединение разных речевых стилей (условный сказочный язык, канцеляризм, просторечия и т.п.).

В итоге, как указывает А.С. Бушмин, «можно сказать, что салтыковская сказка самостоятельно возникала по типу фольклорных сказок, а последние лишь способствовали ее формированию».

Тематика сказок. Сказки, по мнению критики, отразили особенности идейно-художественных исканий Щедрина. Можно условно выделить 4 основных тематических «блока»:

I Тема власти: ее антинародного характера («Медведь на воеводстве»), псевдопросветительской деятельности самодержавия («Орел-меценат»), взаимоотношений власти и народа («Богатырь», «Дикий помещик», «Повесть о том, как ...»);

II Тема народа: его трудолюбия и тяжелого положения («Коняга»), покорности («Повесть о том, как ...», «Коняга»), стихийности протеста («Медведь на воеводстве»), вечно живущего в народе стремления к правдоискательству («Ворон-челобитчик»);

III Тема интеллигенции: осуждение ее стремления приспособиться к любым формам тоталитарной власти («Вяленая вобла», «Либерал»), осмеяние разных форм подчинения насилию («Не могу, волк не велел» в сказке «Самоотверженный заяц», «Жил-дрожал, и умирал-дрожал» в сказке «Премудрый пискарь»), критического отношения к прекраснотворным мечтателям («Карась-идеалист»);

IV Нравственно-этические темы («Пропала совесть», «Добродетели и пороки»).

Эта классификация носит общий характер, в ней упоминаются лишь некоторые сказки. Не следует забывать, что в одной сказке могут рассматриваться сразу несколько тем. Например, в сказке «Дикий помещик» раскрываются темы взаимоотношения власти и народа, его покорности, стихийности его протеста и т.п.

Сказка «**Медведь на воеводстве**» (1884) содержит в себе сатиру на административные принципы самодержавно-бюрократической власти. Щедрин продолжает тему, которая рассматривалась им ранее в цикле «Помпадуры и помпадурши» и «Истории одного города». Прием уподобления человека медведю Щедрин использовал в рассказе «Деревенская тишь» (1863), герой которого во сне представляет себя медведем и испытывает удовлетворение, ощутив свое физическое превосходство над раздражавшим его слугой Ванькой.

Задача автора в этой сказке заключалась в сатирическом осмеянии разных типов представителей власти, злодейства которых он изображает.

Деятельность Топтыгина I, направленная на усмирение «внутренних врагов», осуществлялась под знаменем «кровопролитиев». Тупое стремление истребить все на своем пути, чтобы «попасть на скрижали Истории», не просто осуждается Щедриным. Он показывает не только жестокость и бессмысленность действий Топтыгина I, но и противоестественность его существования. Все живое в лесу ополчается против медведя из-за съеденного чижики. Ирония из средства иносказания превращается в композиционный прием. Противопоставление произносимого (написанного) и подразумеваемого создает в I части сказки эффект двуплановости повествования.

Внешне беспристрастный повествователь сначала лишь фиксирует факты жизни лесного мира. Осуждение «лесной вольницы», описание пьяного медведя сменяются эмоционально окрашенным рассуждением о роковой ошибке Топтыгина I. Повествователь как бы выражает сочувствие медведю («Увы! Не знал, видно, Топтыгин, что в сфере административной деятельности первая ошибка и есть самая фатальная»). Но за всем этим скрыта авторская ирония. Беспомощность «специалиста» по «кровопролитиям», гонящегося за скворцом, изображается сатирически. Не случайно лесные жители появляются в этом эпизоде в определенном порядке: к скворцу присоединяется ворона, затем заяц (не отличающийся смелостью), а потом и вовсе комар. Но ирония автора состоит в том, что звери осуждают Топтыгина не за убийство чижики, а за неумение организовать «кровопролитие», которого «добрые люди... от него ждали».

Мнимое сочувствие позволяет автору открыто использовать бранные слова в адрес медведя (как представителя власти), которые вкладываются в уста «неразумных» лесных жителей: «чурбан» (чижик), «скотина» (ворона), «бурбон стоеросовый» (зайныка). Постепенно повествование приобретает все более субъективный характер, несобственно-прямая и прямая речь Топтыгина I вытесняет авторскую речь. Одновременно становится все более понятным сатирический подтекст, открыто прорывающийся в авторской речи к концу I части (после описания бессмысленности поступка медведя) во фразе «Сделавши все это, сел, сукин сын, на корточки и ждет поощрения». Но автор тут же стремится смягчить столь «резкое» высказывание сообщением, что Лев медведя не наградил. Однако и здесь находится место для иронического суждения. Причина увольнения Топтыгина I заключалась лишь в том, что, по мнению Льва, съевший чижику «офицер» храбр быть не может, а потому, вероятно, для последующих «кровопролитиев» не годится.

Топтыгин II идет другим путем. Понимая важность первого шага, он долго выбирал сферу приложения сил. Однако и ему не повезло — попал на рогатину.

Топтыгин III, приняв во внимание печальный опыт предшественников, искал наиболее безопасный род деятельности, пока не постиг

наконец «теорию неблагополучного благополучия». Результатом стала тактика бездействия, которая предполагала проявление жизненной активности лишь при необходимости «получения присвоенного содержания» и еды.

Изображая разные типы правителей, Щедрин показывает, что в лесу при них ничего не менялось: «И днем и ночью он гремел миллионами голосов, из которых одни представляли агонизирующий вопль, другие — победный клик». Тем самым писатель подчеркивает, что дело не только в личных качествах представителя власти, но в большей мере в самом устройстве самодержавно-бюрократической системы.

Сказка «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» (1869) открывает собой «сказочный» цикл Щедрина. В основе ее композиции лежит принцип антитезы: страдания генералов до появления мужика противопоставляются их благополучному существованию после этого.

В журнальном варианте сказка имела подзаголовок: «Писано со слов коллежского советника Рудомазина». Вероятно, первоначально Щедрин задумал ввести рассказчика, что отчасти подтверждается наличием двух мотивировок появления генералов на необитаемом острове. Первая связана со сказочным происшествием, вторая же объясняет переселение генералов на остров их легкомыслием. Если бы Рудомазин так и остался повествователем, то «сочувственный» тон, преобладающий в описании «мытарств» генералов, объяснялся бы субъективностью его отношения к собратьям-чиновникам. Сняв подзаголовок, устранив дополнительного рассказчика, Щедрин усилил сатирическое звучание сказки. Фразы, которые могли бы восприниматься как «чужое слово» Рудомазина, теперь уже принадлежат автору и заключают в себе иронию: «Заплакали генералы в первый раз после того, как закрыли регистратуру».

Само понятие «регистратура» появляется здесь не случайно. Первоначально в качестве места службы генералов Щедрин указал «Инспекторский департамент», но впоследствии из цензурных соображений заменил на обобщенное определение «регистратура». Замена, однако, была проведена не до конца, и в сказке также встречается определение «департамент». Показывая профессиональную несостоятельность генералов, писатель делает одного из них, действительного статского советника (речь идет о штатских генералах), одновременно и учителем каллиграфии в школе военных кантонистов (то есть школе для солдатских детей), что, по замыслу писателя, должно было свидетельствовать о невысоком интеллектуальном уровне героя.

Ироническое повествование о блужданиях генералов в поисках сторон света и еды сознательно ведется автором в неторопливой манере, чтобы затем резче обозначить неожиданность попытки генералов съесть друг друга. Описывая эту кровавую сцену, сочетая ре-

альное и фантастическое, Щедрин использует *гротеск* для выявления того хищного инстинкта, который скрыт до времени в генералах.

Их муки заканчиваются, когда «учителя каллиграфии» «озарило вдохновение» и он понял, что нужно найти мужика, который «везде есть, стоит только поискать его». Появление мужика — кульминационный момент в сказке. Его изображение подчинено авторской идее, обусловлено стремлением писателя развенчать рабскую покорность значительной части народа. Уже в «Повести о том, как ...» проявляется противоречивое отношение Щедрина к народу. Позднее в письме в редакцию «Вестника Европы», комментируя «Историю одного города», писатель скажет о двух значениях слова *народ*: «народ исторический» (то есть «действующий на поприще истории») и «народ как воплощение идей демократизма». И если второй заслуживает сострадания, то первый, безропотно обслуживающий генералов, недостойн даже симпатии.

Именно поэтому ирония автора, описывающего поведение мужика, становится горькой: «мужичина» вьет себе веревку, думает, «как бы ему порадовать своих генералов», строит корабль, чтобы доставить их в Петербург. Мастерство мужика не радует Щедрина. Он понимает бесплодность усилий народа, покорно принимающего «рюмку водки да пятак серебра» от тех, кого он кормит.

Появившись одновременно с «Повестью о том, как...», сказка **«Дикий помещик» (1869)** отразила пореформенное положение временнообязанных крестьян. Ее начало напоминает вступительную часть «Повести...». В журнальном варианте сказка «Дикий помещик» тоже имела подзаголовок: «Писано со слов помещика Светлоокова». Сказочный зачин в ней так же, как и в «Повести», сменяется утверждением о «глупости» помещика (ср. с «легкомыслием» генералов). Если генералы читали «Московские ведомости», то помещик — газету «Весть». В комической форме с помощью *гиперболы* изображаются реальные взаимоотношения помещика и крестьян в пореформенной России. Освобождение крестьян выглядит лишь фикцией, помещик «сократил... их так, что некуда носа высунуть». Но и этого ему мало, он взывает к Всевышнему, дабы Тот избавил его от мужиков. Помещик получает желаемое, но не потому, что Бог выполняет его просьбу, а потому, что Он услышал мольбу мужиков и освободил их от помещика.

Одиночество вскоре надоедает помещику. Используя сказочный прием троекратного повторения, Щедрин изображает встречи героя сказки с актером Садовским (пересечение реального и фантастического времени), четырьмя генералами и капитаном-исправником. Всем им помещик рассказывает о тех метаморфозах, которые с ним происходят, и все называют его глупым. Щедрин иронически описывает размышления помещика о том, не является ли его «непреклонность» и в самом деле «глупостью и безумием». Но герою не суждено полу-

чить ответ на этот вопрос, процесс его деградации носит уже необратимый характер.

Сначала он кидается от голода на мышонка, затем обрастает с головы до ног волосами, начинает ходить на четвереньках, утрачивает способность членораздельно говорить, заводит дружбу с медведем. Используя преувеличение, переплетая реальные факты и фантастические ситуации, Щедрин создает гротесковый образ. Быт помещика, его поведение неправдоподобны, тогда как его социальная функция (крепостник, бывший владелец крестьян) вполне реальна. Гротеск в сказке «Дикий помещик» помогает передать антигуманность и противоестественность происходящего. И если мужики, «водворенные» на место их обитания, безболезненно возвращаются к привычному для них образу жизни, то помещик теперь «тоскует по прежней своей жизни в лесах». Щедрин напоминает читателю, что его герой «жив и донине». Следовательно, была жива та система взаимоотношений помещика и народа, которая явилась объектом сатирического изображения Щедрина.

«Премудрый пискарь» (1883). К образу пескаря Щедрин обращался еще задолго до появления этой сказки. Изображение чиновников-осетров и чиновников-пескарей можно встретить в «Губернских очерках». Позднее в «Современной идиллии» появилась сцена суда над пескарем. Сказка «Премудрый пискарь» затрагивает проблемы «среднего класса», интеллигенции и содержит критику малодушия и тактики выжидания, которые были характерны для определенной части современного писателю русского общества. Характеризуя пескаря, автор язвительно вводит слово «премудрый». Приставка «пре-» выступает в значении приставки «пере-»: карась перемудрил. И уже в названии произведения читатель слышит авторскую иронию.

В экспозиции этой сказки Щедрин использует мотив отцовского наставления (вспомните заветы отцов, данные Молчалину, Чичикову). Напоминает ли завет старого пескаря «Пуще всего берегись уды» принципы «угождать всем» и «беречь копейку»? Отчасти. Их сближает тезис, лежащий в основе наставлений, — «прежде всего помни о себе». Но завет пескаря-отца не столь агрессивен, нежели отцовские поучения, данные героям Грибоедова и Гоголя. Он отражает основную направленность обывательской философии, выраженной поговоркой вяленой воблы из одноименной сказки «уши выше лба не растут». Пескарь проповедует принципы самосохранения и невмешательства в окружающую жизнь.

Щедрин сопрягает в сказке сразу несколько повествовательных планов: реально-исторический (упоминание об умеренном либерализме и просвещенности пескаря), бытовой (описание подробностей повседневного существования его героя) и фантастический. Это позволяет решить многие художественные задачи, обусловленные особенностями сатирической типизации.

Финал сказки является логическим завершением развития действия. Конец пескаря неизвестен. И нет смысла искать ответ на вопрос, что с ним случилось. Герой поставил перед собой задачу прожить так, «чтоб никто не заметил». И если в начале истории рыбы осуждали его, называя «остолопом», «дураком», «срамцом» и т.п., то потом они перестали его «замечать». Его «не замеченное» никем исчезновение является закономерным итогом всей его жизни, к концу которой он осознал бессмысленность своего существования, но был бессилён что-либо изменить.

Художественные особенности «Сказок». Решая авторские задачи сатирического изображения современной ему действительности, Щедрин использовал различные виды иносказаний. Щедрин называл эзоповской («езоповской») свою творческую манеру, по его словам, «обнаруживавшую замечательную изворотливость в изображении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств». Называя такую манеру «рабскою», писатель замечал, что она «не безвыгодна, потому что благодаря ее обязанности писатель отыскивает такие политические черты и краски, в которых при прямом изложении предмета не было бы надобности, но которые все-таки не без пользы врезаются в памяти читателя».

Одной из основных черт этой манеры является использование *аллегории*. Исследователи единодушно подчеркивали, что, работая над сказками, Щедрин не только опирался на литературно-басенную и фольклорно-сказочную традицию (лев, медведь, осел и т.п.), но и создавал собственные аллегорические образы (карась, пескарь, вобла и т.д.). При этом аллегорическое уподобление у Щедрина практически всегда имеет в своей основе социальную антитезу, предполагающую противопоставление власти и ее жертвы (медведи — «лесные мужики», щука — карась и т.п.). Иногда Щедрин может обнаружить скрытое в аллегории значение с помощью метафоры («лесная челядь» в «Медведе на воеводстве») или сравнения (в этой же сказке чижик сравнивается с крохотным гимназистиком).

С данным приемом связано уже упоминавшееся изменение манеры повествования, пересечение временных планов (например, реального и фантастического). Такая особенность характерна, например, для сказки «Премудрый пискарь», герой которой видит сон о том, что он получает выигрышный билет и вследствие этого двести тысяч рублей.

Одним из основных художественных приемов Щедрина является *ирония*, о которой мы уже говорили. Можно обнаружить несколько видов иронических высказываний в щедринских сказках:

- ироническое утверждение

«Однако, и об мужике не забыли; выспали ему рюмку водки, да пятак серебра: веселись, мужичина» («Повесть о том как...»);

«Осел в ту пору у него <у Льва. — Е.З.> в советах за мудреца слыл» («Медведь на воеводстве»).

- ироническая характеристика

«Генералы были хоть и настоящие, но голодные, а потому очень скоро приехали» («Дикий помещик»).

- ироническая похвала

«Был он пискарь просвещенный, умеренно-либеральный, и очень твердо понимал, что жизнь прожить — не то, что мутовку облизать» («Премудрый пискарь»);

«...со временем поноску носить будет» («Медведь на воеводстве»).

- ироническое сравнение

В сказке «Дикий помещик» Щедрин называет помещика глупым, а мышонка — умным.

- ироническое осуждение

«Мужичина самым нахальным образом уклонился от работы» («Повесть о том, как ...»);

мнимое недовольство повествователя лесной вольницей («Медведь на воеводстве»).

Наряду с иронией Щедрин широко использует *гиперболу*. Продолжая традиции Гоголя, он стремится с ее помощью заострить какой-либо недостаток, высветить порок, а затем, сделав его максимально заметным, довести до абсурда, чтобы его ниспровергнуть. Например, в «Повести о том, как ...» генералы настолько социально беспомощны, что не знают реальной жизни. Они убеждены, что «булки в том самом виде родятся, в каком их к кофею подают», и очень удивлены тем, что куропатку, прежде чем съесть, нужно «изловить, убить, ощипать, изжарить». Щедрин явно преувеличивает покорность мужика в «Повести о том, как ...», но делает это лишь для того, чтобы показать страшные ее последствия.

Широко использует Щедрин и *гротеск*, примеры которого мы уже приводили, анализируя сказки «Повесть о том, как ...» и «Дикий помещик». Можно добавить, что гротеск помогает Щедрину и в изображении мужиков в «Диком помещике» («рой мужиков... осыпал всю базарную площадь», «Эту благодать обрали... и послали в уезд»).

Однако художественная манера Щедрина включает в себя не только различные виды иносказания, но и *речевые алогизмы*, которые помогают выявить ненормальность изображаемой жизни: «Видят мужики: хоть и глупый у них помещик, а разум ему дан большой» («Дикий помещик»).

Художественное своеобразие щедринских сказок определяется и наличием в них элементов сказочной поэтики. К ним принято относить:

1) зачины («В некотором царстве, в некотором государстве жил-был помещик», «Жили да были два генерала» и т.д.);

2) присказки («по шучьему веленью», «сказано-сделано» и т.п.);

3) тоекратное повторение мотива, эпизода и т. п. (три Топтыгиных, три визита гостей к Дикому помещику и т. д.). Кроме того, следует обратить внимание на характерное для народно-поэтических про-

изведений построение строки с переносом прилагательного или глагола на конец.

Но сказочный мир Щедрина, по словам В. Прокурова, «не растворяется в народно-поэтической стихии». Сказки соединяют в себе разные речевые планы: в «Повести о том, как ...» сочетаются нейтральная лексика, просторечия, сказочные обороты и канцеляризмы, что обусловлено социальной принадлежностью персонажей. В «Медведе на воеводстве» соединяются просторечия, жаргонизмы, нейтральная лексика, а также пародируется стиль государственных официальных документов.

Все многообразие средств художественной изобразительности помогает Щедрина сделать сказку средством наиболее обобщенного и в то же время точного воссоздания современного писателю общества. Писателю удалось создать жанровую форму, отличающуюся художественным совершенством, имеющую точный политический адрес и в то же время наполненную глубоким общечеловеческим содержанием.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Чем объясняется выбор Щедриным жанра сказки?
- ❖ Что сближает и что различает народную и щедринскую сказки?
- ❖ Какие основные темы рассматриваются в сказках Щедрина?
- ❖ Какую роль играет ирония в сказках Щедрина? Каковы особенности авторского повествования в сказках? Как использует Щедрин гиперболу и гротеск? Какие функции они выполняют в сказках?
- ❖ Приведите примеры соотнесения двух временных планов (времени реального и сказочного, фантастического). Читая сказку «Медведь на воеводстве», обратите внимание на упоминание фамилии Магницкого. Прочитайте примечания к сказке и подумайте, почему Щедрин называет эту фамилию, случайно ли приписывает Топтыгину II желание «растерзать» Магницкого. Опираясь на текст данной сказки, объясните, в чем заключается суть «теории неблагоприятного благополучия», известной Топтыгину III.
- ❖ Проанализируйте язык сказок Щедрина. Подберите конкретные примеры, подтверждающие соединение разных стилевых планов в пределах одного произведения. Какие речевые планы смешиваются в сказках «Премудрый пискарь», «Дикий помещик»? Приведите примеры.

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Базанова В. «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина. М.-Л., 1966.
- 📖 Бушмин А. С. «Сказки» Салтыкова-Щедрина. Л., 1976.
- 📖 Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.
- 📖 Прокуров В. В. Салтыков-Щедрин. М., 1988. С. 135–160.

Л.Н. ТОЛСТОЙ

(1828—1910)

Творческий путь

Основные вехи. Лев Николаевич Толстой — классик мировой литературы, величайший, наряду с Ф.М. Достоевским, мастер психологизма, создатель жанра романа-эпопеи, оригинальный мыслитель, «учитель жизни».

Состоял в родстве с несколькими аристократическими родами. Рано осиротел. Учился в Казанском университете, но бросил его, предпочтя самообразование по собственной программе. За долгую жизнь выучил многие языки, стал эрудированнейшим человеком, со временем считал для себя обязательным и физический труд — крестьянский, ремесленный.

В 1852 г. дебютировал в некрасовском журнале «Современник» повестью «Детство», за которой последовали «Отрочество» (1854) и «Юность» (1857). Новым словом в русской баталистике стали рассказы 1853—1856 гг. о военных действиях на Кавказе и три «Севастопольских рассказа» (1855—1856), появившиеся благодаря собственному опыту автора — сначала юнкера, потом офицера-артиллериста, награжденного орденом и двумя медалями. В статье-рецензии об отдельном издании «Детства» и «Отрочества» и военных рассказов (1856) Н.Г. Чернышевский отметил особенности творческого облика Толстого, сохранившиеся у писателя навсегда: «диалектику души» и «чистоту нравственного чувства». В образах офицеров молодой писатель раскрыл несоответствие сущности и видимости (как в положительном, так и в отрицательном смысле), вытеснение естественных, соответствующих жестокой реальности войны мыслей и чувств соображениями престижа и карьеры.

После отставки (1856) и заграничного путешествия Толстой обосновывается в своем тульском имении Ясная Поляна, увлекается хозяйством, в 1859 г. впервые открывает школу для крестьянских детей (потом он дважды вновь ее открывал и сам преподавал: педагогические увлечения находили на него волнами), издает педагогический журнал «Ясная Поляна» (1862); ему довелось быть мировым посредником между помещиками и освобождаемыми крестьянами, в пользу которых он стремился решать дела. Еще в 1856 г. Толстой опубликовал

рассказ «Утро помещика», явно автобиографический, где трезво показана пропасть между прекраснородушием 19-летнего помещика-проектировщика князя Дмитрия Нехлюдова и крестьянами, которых он решил облагодетельствовать. Эту пропасть Толстой всю жизнь стремился преодолеть. Важные проблемы нравственности были поставлены в центре рассказов 1856—1859 гг. «Записки маркера», «Два гусара», «Альберт», «Люцерн», «Три смерти», повести «Семейное счастье». В рассказе «Поликушка» (1863) говорилось о робком и совестливом мужике, повесившемся из-за того, что потерял доверенные ему барыней деньги. Толстой постоянно обращался ко все новой и новой тематике. По сравнению с предыдущей прозой он мало уделяет внимания построению сюжета, нет у него подробных описаний. Еще в 1853 г. в дневнике он назвал манеру Пушкина в «Капитанской дочке» устаревшей: «...в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий». Толстой развертывает диалоги, изображение связывается с точкой зрения того или иного персонажа, хотя автор с его оценочной позицией всегда возвышается над персонажами. В отличие от тогдашних реалистов Толстой совсем не склонен специально живописать быт.

В 1852—1863 гг. под влиянием идей Ж.Ж. Руссо о необходимости сближения современного цивилизованного человека с природой, с «естественными людьми» написана повесть «Казачья». Ее молодой героиней, Оленин, впервые у Толстого пытается «опроститься» среди гребенских казаков, дружит со старым охотником дядей Ерошкой, пьет с ним чихирь, увлекается казачкой Марьяной. Но реалист Толстой далек от утопизма Руссо. Станица отвергает чужака, Марьяне куда ближе Лукашка, человек ее круга. «Казачья» — одно из немногих классических произведений о простых вольных людях, красоте их жизни.

В начале 60-х гг. писатель приступил к работе над романом «Декабристы», но постепенно перешел от замысла произведения о возвратившемся из Сибири декабристе к большому историческому полотну. Женившись в 34 года, начав новый этап в своей биографии (семейная тема — важная для Толстого), он испытал прилив творческих сил. 1863—1869 гг. отданы «Войне и миру» (публикация первых частей под заглавием «1805 год», один из замыслов имел название «Все хорошо, что хорошо кончается»: предполагалось оставить в живых Андрея Болконского и Петю Ростова). Реализация первоначальных намерений колоссально их превзошла. Самый популярный тогдашний русский писатель И.С. Тургенев признал за Толстым «первое место между всеми нашими современными писателями»¹.

После «Войны и мира» Толстой, с полным основанием считавший «узлом» всей последующей истории России эпоху Петра I, изучал материалы о ней и сделал немало набросков нового исторического романа, но, наконец, признав это время слишком далеким (в пси-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М., 1964. Письма. Т. 7. С. 76.

хологическом и иных отношениях) от современности, оставил свой замысел. В 1873—1877 гг. была создана «Анна Каренина». Хотя Толстой и говорил, что в ней он любил «мысль семейную», моралистический замысел был преодолен, разорвавшая семейные узы ради любовного чувства героиня, не понятая любовником и отторгнутая обществом, в отчаянии покончившая с собой, вызывает сочувствие автора и читателя как жертва собственных сложных переживаний и светских норм поведения, в изрядной степени лицемерных. Параллельная главной сюжетной линии линия Константина Левина, персонажа, весьма близкого автору, вдвигает содержание этого любовного романа в значительно более широкий и глубокий социально-исторический контекст. «У нас теперь, — размышляет Левин о пореформенной действительности, — когда все это перевернулось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России...» Но итог духовных исканий героя был искусственно упрощен: он ставит себе в пример старого крестьянина Фоканыча, который, по словам мужиков, «для души живет, Бога помнит». Этот итог предвещал мировоззренческий кризис Толстого, произошедший в нем на рубеже 70—80-х гг. внутренний перелом, породивший отречение от своего художественного творчества (подчас поздний Толстой писал «художественное» тайком от жены, мучаясь противоречием между провозглашаемым учением и творческой потребностью). «Толстовство» довольно широко распространилось, захватило на исходе лет, например, Н.С. Лескова.

С 80-х гг. Толстой живет преимущественно в Москве, пишет трактаты, публицистические статьи, компилирует из четырех Евангелий собственное (божественной природы Иисуса Христа он не признавал), критикует догматическое богословие, создает назидательные, нарочито упрощенные «народные рассказы». Но тогда же появляются повести «Холстомер. История лошади» и «Смерть Ивана Ильича» (обе напечатаны в 1886 г.), в которых глубокий психологизм соединился с исключительно острым социальным критицизмом. Повести «Крейцерова соната» (1891), «Дьявол», «Отец Сергей» (две последние писались в 1889—1890 и 1890—1898 гг., опубликованы посмертно) с небывалой откровенностью ставили запретный для русской классической литературы вопрос о власти пола над человеком, но далеко к нему не сводились. Написал Толстой и несколько пьес, лучшая из которых — «Живой труп» (1900, опубликована в 1911 г.), показывающая неизбежность гибели слабовольного, но хорошего человека, который пытается уйти из привычной жизни своего социального круга с его законами.

Десять лет создавался роман «Воскресение» (1899) — «завещание уходящего столетия новому» (А.А. Блок)². Толстой и в нем преодолел моралистический замысел, нравственное «воскресение» князя Дмитрия Нехлюдова скорее декларировано, чем художественно раскрыто,

² Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 114.

зато сюжет, в основе которого хлопоты героя за несправедливо приговоренную к каторге Катюшу Маслову, которую он некогда соблазнил и которой сломал жизнь, позволил показать многочисленные социальные слои России сверху донизу так, как никогда не бывало ни в каком произведении. Едко ироническое изображение церковной службы в романе было одной из причин того, что Синод констатировал отпадение Толстого от православной церкви (но не «отлучал» буквально и тем более не предавал анафеме). Последнее крупное художественное произведение писателя, над которым он работал в 1896–1904 гг., — историческая повесть «Хаджи-Мурат» из времен Кавказской войны, где «властный абсолютизм» критикуется в лице как Николая I, так и имама Шамиля, прославляются внутреннее благородство и жизненная стойкость главного героя. Одна из последних статей Толстого, «Не могу молчать» (1908), была протестом против смертных казней, вызванных революцией 1905–1907 гг.

Толстого как писателя и публициста характеризует страстная убежденность. Для этого правдоискателя недопустима мысль, что истина человеку недоступна.

Анализ романа-эпопеи «ВОЙНА И МИР» (1863–1869)

Проблема жанра. Толстой затруднялся определить жанр своего главного произведения. «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника», — писал он в статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868), добавляя, что вообще «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». Поэма имела в виду, конечно, прозаическая, гоголевская, ориентированная на старинные эпопеи и в то же время на плутовской роман о современности. Под романом, как он сложился на Западе, традиционно понималось многособытийное, с развитым сюжетом повествование о том, что произошло с одним человеком или несколькими людьми, которым уделяется существенно большее внимание, чем другим, — не об обычной, регулярной их жизни, а о более или менее длительном происшествии с началом и концом, чаще всего счастливым, состоящим в женитьбе героя на его возлюбленной, реже несчастным, когда герой погибал. Даже в проблемном русском романе, предшествовавшем «Войне и миру», наблюдается «единодержавие» героя и финалы относительно традиционны. У Толстого, как и у Достоевского, «единодержавие центрального лица практически отсутствует»³, а романский сюжет представляется ему

³ Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997. С. 213.

искусственным: «...я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы — как то женитьба или смерть, после которых интерес повествования бы уничтожился. Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса»⁴.

«Война и мир», безусловно, и не историческая хроника, хотя истории Толстой уделяет огромное внимание. Подсчитано: «Эпизоды из истории и рассуждения, в которых разработаны исторические вопросы, занимают 186 глав из 333 глав книги», в то время как к линии Андрея Болконского имеют отношение только 70 глав [7, с. 507, 422]. Особенно много исторических глав в третьем и четвертом томах. Так, во второй части четвертого тома четыре главы из девятнадцати связаны с Пьером Безуховым, остальные целиком военно-исторические. Философско-публицистические и исторические рассуждения занимают четыре главы в начале первой части эпилога и всю вторую его часть. Однако рассуждения — не признак хроники, хроника — это прежде всего изложение событий.

Признаки хроники в «Войне и мире» есть, но не столько исторической, сколько семейной. Персонажи редко бывают представлены в литературе целыми семьями. Толстой же рассказывает о семьях Болконских, Безуховых, Ростовых, Курагиных, Друбецких, упоминает семью Долохова (хотя вне семьи этот герой ведет себя как индивидуалист и эгоист). Три первые семьи, верные семейному духу, оказываются, наконец, в родстве, что очень важно, а официальное родство Пьера, по слабоволию женившегося на Элен, с бездушными Курагиными самой жизнью ликвидируется. Но и к семейной хронике «Войну и мир» никак свести нельзя.

Между тем Толстой сравнивал свою книгу с «Илиадой»⁵, то есть с древней эпикой. Суть старинного эпоса — «примат общего над индивидуальным»⁶. Он рассказывает о славном прошлом, о событиях не просто значительных, но важных для больших человеческих общностей, народов. Отдельный герой существует в нем как выразитель (или антагонист) общей жизни.

Явные признаки эпического начала в «Войне и мире» — большой объем и проблемно-тематическая энциклопедичность. Но, безусловно, мировоззренчески Толстой был весьма далек от людей «века героев» и само понятие «герой» считал неприемлемым для художника. Его персонажи — самоценные личности, отнюдь не воплощающие

⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное): В 90 т. М., 1992. Т. 13. С. 55 (вариант предисловия к публикации части «Войны и мира»).

⁵ См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное): В 90 т. М., 1992. Т. 48. С. 64; Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1951. Т. 14. С. 284.

⁶ Лосев А. Ф. Гомер. М., 1996. С. 143.

какие-то внеличные коллективные нормы. В XX в. «Войну и мир» часто называют романом-эпопеей. Это иногда вызывает возражения, утверждения, что «ведущим жанрообразующим началом толстовской «книги» следует признать все же мысль «персональную», в своей основе не эпическую, но романическую»⁷, в особенности «первые тома произведения, посвященные по преимуществу семейной жизни и личностным судьбам героев, довлеют не эпосу, но роману, хотя и нетрадиционному»⁸. Разумеется, в «Войне и мире» не буквально использованы принципы древнего эпоса. И все же наряду с романым началом есть и исконно противоположное ему эпическое, только они не дополняют друг друга, а оказываются взаимопроницаемыми, создают некое новое качество, небывалый ранее художественный синтез. По Толстому, индивидуальное самоутверждение человека губительно для его личности. Только в единении с другими, с «жизнью общей» он может развивать и совершенствовать себя, получать истинно достойное воздаяние за свои усилия и поиски в этом направлении. В.А. Недзвецкий справедливо отмечал: «Мир романов Достоевского и Толстого впервые в русской прозе строится на *взаимонаправленном* движении и заинтересованности друг в друге личности и народа»⁹. У Толстого это и означает синтез романного и эпического начал. Поэтому все-таки есть основания называть «Войну и мир» историческим романом-эпопеей, имея в виду, что обе составляющие в этом синтезе радикально обновлены и трансформированы.

Мир архаической эпопеи замкнут в себе, абсолютен, самодовлеющий, оторван от других эпох, «закруглен». У Толстого олицетворение «всего русского, доброго и круглого» (т. 4, ч. 1, гл. XIII) — Платон Каратаев, хороший солдат в строю и типичный крестьянин, абсолютно мирный человек в плену. Его жизнь во всех ситуациях гармонична. После того, как Пьер Безухов, сам ожидавший смерти, увидел расстрел, «это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать», «в нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога». Но, поговорив с Платоном, засыпая подле него успокоенным, он «чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах воздвигался в его душе» (т. 4, ч. 1, гл. XII). Упорядоченность мира свойственна эпическому его состоянию. Но в данном случае упорядочение происходит в одной душе, вбирающей в себя *мир*. Это уже совершенно не в духе древних эпопей.

Внутренне родствен эпической картине мира образ-символ водяного шара, приснившегося Пьеру. Он обладает устойчивой формой твердого тела и не имеет углов. «Идея круга родственна крестьянскому

⁷ Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века. С. 236.

⁸ Там же. С. 232.

⁹ Там же. С. 214.

миру-общине с его социальной замкнутостью, круговой порукой, специфической ограниченностью (которая сказывается через влияние Каратаева в ограничении кругозора Пьера ближайшим делом). В то же время круг — эстетическая фигура, с которой связано искони представление о достигнутом совершенстве» (1, с. 245), — пишет один из лучших исследователей «Войны и мира» С.Г. Бочаров. В христианской культуре круг символизирует небо и вместе с тем высоко устремленный человеческий дух.

Однако, во-первых, снящийся Пьеру шар не только постоянен, но и отличается неизбежной изменчивостью жидкости (сливающиеся и вновь разъединяющиеся капли). Устойчивое и изменчивое предстают в нерасторжимом единстве. Во-вторых, шар в «Войне и мире» — символ не столько наличной, сколько идеальной, желаемой действительности. Ищущие герои Толстого никогда не успокаиваются на пути, приобщающем их к вечным, постоянным духовным ценностям. Как отмечает С.Г. Бочаров, в эпилоге к крестьянскому миру-общине и к земле близок консервативный помещик и ограниченный человек Николай Ростов, а не Пьер. Наташа замкнулась в кругу семьи, но восхищается своим мужем, чьи интересы намного шире, Пьер же и 15-летний Николенька Болконский, истинный сын своего отца, испытывают острую неудовлетворенность, в своих устремлениях готовы выйти далеко за пределы *окружающего*, устойчивого жизненного *круга*. Новую деятельность Безухова «не одобрил бы Каратаев, зато он бы одобрил семейную жизнь Пьера; так разделяются в итоге малый мир, домашний круг, где сохраняется приобретенное благообразие, и мир большой, где снова круг размыкается в линию, путь, возобновляется «мир мысли» и бесконечное стремление» (1, с. 248). Пьер не может уподобиться Каратаеву, потому что каратаевский мир — самодостаточный и внеличностный. «Меня Платоном звать; Каратаевы прозвище», — представляется он Пьеру, сразу включая себя в общность, в данном случае семейную. Любовь ко всем для него исключает высокую цену индивидуальности. «Привязанностей, дружбы, любви, как понимал их Пьер, Каратаев не имел никаких; но он любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности... с теми людьми, которые были перед его глазами. Он любил свою шавку, любил товарищей, французов, любил Пьера, который был его соседом; но Пьер чувствовал, что Каратаев, несмотря на всю свою ласковую нежность к нему... ни на минуту не огорчился бы разлукой с ним. И Пьер то же чувство начинал испытывать к Каратаеву» (т. 4, ч. 1, гл. XIII). Потом Пьер, как и все остальные пленные, даже не пытается поддержать и спасти заболевшего в пути Платона, оставляет его, которого сейчас пристрелят конвоиры, поступает так, как поступил бы сам Платон. Каратаевская «закругленность» — это сиюминутная полнота и самодостаточность существования. Пьеру с его духовным поиском, в его естественной среде такой полноты бытия недостаточно.

В эпилоге Пьер, спорящий с нерассуждающим, замкнувшимся в своем *круге* Ростовым, не только противостоит Николаю, но и обеспокоен его судьбой, как и судьбой России и человечества. «Ему казалось в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру», — пишет Толстой не без осуждения «его самодовольных рассуждений» (эпилог, ч. 1, гл. XVI). «Новое направление» оказывается неотрывно от консерватизма. Критикуя правительство, Пьер ему же хочет помочь, создав тайное общество. «Общество может быть не тайное, ежели правительство его допустит. Оно не только не враждебное правительству, но это общество настоящих консерваторов. Общество джентльменов в полном значении этого слова. Мы только для того, чтобы завтра Пугачев не пришел резать и моих, и твоих детей, — говорит Пьер Николаю, — и чтобы Аракчеев не послал меня в военное поселение, — мы только для этого беремся рука с рукой, с одной целью общего блага и общей безопасности» (эпилог, ч. 1, гл. XIV).

Свои внутренние проблемы у жены Николая Ростова, которая гораздо глубже мужа. «Душа графини Марьи всегда стремилась к бесконечному, вечному и совершенному и потому никогда не могла быть покойна» (эпилог, ч. 1, гл. XV). Это очень по-толстовски: вечное беспокойство во имя абсолюта.

Мир романа-эпопеи в целом устойчив и определен в своих очертаниях, но не замкнут, не завершен. Война подвергает этот мир жестоким испытаниям, приносит страдания и тяжелые утраты (гибнут лучшие: князь Андрей, только начавший жить и любящий всех Петь Ростов, также любящий всех, хотя иначе, Каратаев), но испытания и укрепляют то, что действительно прочно, а злое и неестественное терпит поражение. «Пока не разразился двенадцатый год, — пишет С.Г. Бочаров, — могло казаться, что интрига, игра интересов, курагинский принцип одерживают верх над глубокой необходимостью жизни; но в обстановке двенадцатого года интрига обречена на успех, и это показано в фактах самых различных, между которыми есть внутренняя связь, — и в том, что бедная Соня должна проиграть и невинные хитрости ей не помогут, и в жалкой смерти запутавшейся в интригах Элен, и в неминуемом поражении Наполеона, его грандиозной интриги, его авантюры, которую он хочет навязать миру и превратить в мировой закон» [2, с. 125]. Завершение войны есть восстановление нормального жизненного потока. Все улаживается. Герои Толстого с честью выдерживают испытания, выходят из них более чистыми и глубокими, чем были. Их печаль по умершим — умиротворенная, светлая. Безусловно, такое понимание жизни сродни эпическому. Но это не героическая в исконном смысле эпика, а *идиллическая*. Жизнь Толстым приемлется как она есть, несмотря на его резко критическое отношение ко всему, что разъединяет людей, делает их индивидуалистами, несмотря на то, что в испытаниях идиллического мира немало

и драматического и трагического. Эпилог обещает героям новые испытания, но тональность финала светлая, ибо жизнь вообще хороша и неуничтожима.

Для Толстого нет иерархии жизненных событий. Историческая и личная жизнь в его понимании — явления одного порядка. Поэтому и «каждый исторический факт надо объяснять *человечески*...»¹⁰. Все связано со всем. Впечатления Бородинского сражения оставляют в подсознании Пьера ощущение именно этой всеобщей связи. «Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли — вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*» Оказывается, чей-то голос в это время несколько раз повторяет, что надо, пора запрягать (т. 3, ч. 3, гл. IX), т.е. ключевое слово подсказано подсознанию Пьера похожим словом, которое произносит его берейтор, будя барина. Так в романе-эпопее «сопрягаются» глобальные законы бытия и тончайшие движения индивидуальной человеческой психологии.

Значения слова «мир». Хотя во времена Толстого слово «мир» печаталось в заглавии его книги как «миръ», а не «міръ», тем самым означая только отсутствие войны, фактически в романе-эпопее значения этого слова, восходящие к одному изначальному, многочисленны и разнообразны [1, с. 230–233, 235, 237–241, 245]. Это и весь свет (мироздание), и человечество, и национальный мир, и крестьянская община, и другие формы объединения людей, и то, что за пределами той или иной общности, — так, для Николая Ростова после проигрыша 43 тысяч Долохову «весь мир был разделен на два неровные отдела: один — наш Павлоградский полк, и другой — все остальное». Для него всегда важна определенность. Она есть в полку. Он решил «служить хорошо и быть вполне отличным товарищем и офицером, то есть прекрасным человеком, что представлялось столь трудным в *миру*, а в полку столь возможным» (т. 2, ч. 2, гл. XV). Наташу в начале войны 1812 г. в церкви глубоко волнуют слова «Миром Господу помолимся», она понимает это и как отсутствие вражды, как единение людей *всех* сословий. «Мир» может означать и образ жизни, и мировоззрение, тип восприятия, состояние сознания. Княжну Марью, накануне смерти отца вынужденную жить и поступать самостоятельно, «охватил другой мир житейской, трудной и свободной деятельности, совершенно противоположный тому нравственному миру, в котором она была заключена прежде и в котором лучшее утешение была — молитва» (т. 3, ч. 2, гл. VIII). Раненый князь Андрей «хотел вернуться к прежнему миру чистой мысли, но он не мог, и бред втягивал его в свою область» (т. 3, ч. 3, гл. XXXII). Княжне Марье в словах, тоне, взгляде

¹⁰ Толстой Л.Н. Полн.собр. соч. (юбилейное): В 90 т. Т. 46. С. 212.

умирающего брата «чувствовалась страшная для живого человека отчужденность от всего мирского» (т. 4, ч. 1, гл. XV). В эпилоге графиня Марья ревнует мужа к его хозяйственным занятиям, поскольку не может «понять радостей и огорчений, доставляемых ему этим отдельным, чуждым для нее миром» (ч. 1, гл. VII). И далее говорится: «Как в каждой настоящей семье, в лысогорском доме жило вместе несколько совершенно различных миров, которые, каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому, сливались в одно гармоническое целое. Каждое событие, случившееся в доме, было одинаково — радостно или печально — важно для всех этих миров; но каждый мир имел совершенно свои, независимые от других, причины радоваться или печалиться какому-либо событию» (гл. XII). Таким образом, диапазон значений слова «мир» в «Войне и мире» — от мироздания, космоса до внутреннего состояния отдельного героя. Макромир и микромир у Толстого нерасторжимы. Не только в лысогорском доме Марьи и Николая Ростовых — во всей книге многие и разнообразнейшие миры сливаются «в одно гармоническое целое» соответственно небывалому жанру.

Идея единения. Связь всего со всем в «Войне и мире» не только констатируется и демонстрируется в многообразнейших формах. Она активно утверждается в качестве нравственного, вообще жизненного идеала.

«Наташа и Николай, Пьер и Кутузов, Платон Каратаев и княжна Марья душевно расположены ко всем людям без исключения и ожидают от каждого ответной доброжелательности» [8, с. 23], — пишет В.Е. Хализев. Для этих персонажей такие отношения — даже не идеал, а норма. Гораздо более замкнут в себе и сосредоточен на своем не лишенный чопорности, постоянно рефлектирующий князь Андрей. Вначале он думает о своей личной карьере и славе. Но славу он понимает как *любовь* к нему многих незнакомых людей. Позже Болконский пытается участвовать в государственных реформах во имя *пользы* для тех же неизвестных ему людей, для всей страны, теперь уже не ради своей карьеры. Так или иначе быть *вместе* с другими чрезвычайно важно и для него, об этом он думает в момент душевного просветления после посещения Ростовых в Отрадном, после того, как случайно подслушал восторженные слова Наташи о прекрасной ночи, обращенные к гораздо более холодной и равнодушной, чем она, Соне (здесь почти каламбур: Соня спит и хочет спать), и двух «встреч» со старым дубом, сначала не поддающимся весне и солнцу, а потом преобразившимся под свежей листвой. Еще не так давно Андрей говорил Пьеру, что старается только избегать болезни и угрызений совести, т.е. непосредственно касающегося лишь его лично. Это был результат разочарования в жизни после того, как взамен ожидаемой славы ему пришлось испытать ранение и плен, а возвращение домой совпало со смертью жены (он мало ее любил, но оттого ему и знако-

мы угрызения совести). «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, — вдруг окончательно, беспременно решил князь Андрей. — Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это: и Пьер и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтоб не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так, как эта девочка, независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!» (т. 2, ч. 3, гл. III). На первом плане в этом внутреннем монологе — *я, мое*, но главное, подводящее итог слово — «вместе».

Среди форм единения людей Толстой особенно выделяет две: семейную и общенародную. Большинство Ростовых — в известной мере единый собирательный образ. Соня оказывается в конечном счете чуждой этой семье не потому, что она только племянница графа Ильи Андреича. Ее любят в семье как самого родного человека. Но и ее любовь к Николаю, и жертва — отказ от притязаний на брак с ним — более или менее вымучены, сконструированы в ограниченном и далеком от поэтической простоты уме. А для Веры вполне естественным становится брак с расчетливым, ничем не похожим на Ростовых Бергом. По сути, мнимой семьей являются Курагины, хотя князь Василий хлопочет о своих детях, устраивает им карьеру или брак в соответствии со светскими представлениями об успехе, а они по-своему солидарны между собой: история с попыткой соблазнения и похищения Наташи Ростовой уже женатым Анатолом не обошлась без участия Элен. «О, подлая, бессердечная порода!» — восклицает Пьер при виде «робкой и подлой улыбки» Анатоля, которого он просил уехать, предложив денег на дорогу (т. 2, ч. 5, гл. XX). Курагинская «порода» — совсем не то же, что семья, это Пьер слишком хорошо знает. Женатого на Элен Пьера Платон Каратаев прежде всего спрашивает о родителях — то, что у Пьера нет матери, особенно его огорчает, — а услышав, что у него и «деток» нет, вновь огорчившись, прибегает к чисто народному утешению: «Что ж, люди молодые, еще даст Бог, будут. Только бы в совете жить...» (т. 4, ч. 1, гл. XII). «Совета» как раз нет и в помине. В художественном мире Толстого у таких законченных эгоистов, как Элен с ее распутством или Анатолю, не может и не должно быть детей. А после Андрея Болконского остается сын, хотя его молодая жена умерла при родах и надежда на второй брак обернулась личной катастрофой. Разомкнутый прямо в жизнь сюжет «Войны и мира» заканчивается мечтами юного Николеньки о будущем, достоинство которого меряется высокими критериями прошлого — авторитетом умершего от раны отца: «Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен...» (эпilog, ч. 1, гл. XVI).

Разоблачение главного антигероя «Войны и мира», Наполеона, осуществляется и с помощью «семейной» тематики. Перед Бородинским сражением он получает подарок от императрицы — аллегорический портрет играющего в бильбоке сына («Шар представлял земной

шар, а палочка в другой руке изображала скипетр»), «мальчика, рожденного от Наполеона и дочери австрийского императора, которого почему-то все называли королем Рима». Ради «истории» Наполеон, «с своим величием», «выказал, в противоположность этого величия, самую простую отеческую нежность», и Толстой усматривает в этом только наигранный «вид задумчивой нежности» (т. 3, ч. 2, гл. XXVI).

«Семейные» отношения для Толстого — необязательно родственные. Наташа, пляшущая под гитару бедного помещика, «дядюшки», который играет «По улице мостовой...», душевно близка ему, как и всем присутствующим, независимо от степени родства. Она, графиня, «воспитанная эмигранткой-французенкой» «в шелку и бархате», «умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке» (т. 2, ч. 4, гл. VII). Предшествующая сцена охоты, во время которой Илья Андреич Ростов, упустивший волка, стерпел эмоциональную брань ловчего Данилы, — тоже доказательство того, что «родственная» атмосфера для Ростовых иной раз преодолевает и весьма высокие социальные барьеры. По закону «сопряжения» эта разветвленная сцена оказывается художественным предварением изображения Отечественной войны. «Разве не близок всему Данилину облику образ «дубины народной войны»? На охоте, где он был главной фигурой, от него зависел ее успех, крестьянин-охотник всего на мгновение становился господином над своим барином, который на охоте был бесполезен» [2, с. 31], — отмечает С.Г. Бочаров, далее на примере образа московского главнокомандующего графа Раstopчина раскрывая слабость и бесполезность действий «исторического» персонажа.

На батарее Раевского, куда попадает Пьер во время Бородинского сражения, перед началом боевых действий «чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы семейное оживление» (т. 3, ч. 2, гл. XXXI). Солдаты тут же окрестили чужака «наш барин», как солдаты полка Андрея Болконского своего командира — «наш князь». «Сходная атмосфера — на батарее Тушина во время Шенграбенского сражения, а также в партизанском отряде, когда туда приезжает Петя Ростов, — указывает В.Е. Хализев. — Вспомним в этой связи и Наташу Ростову, в дни отъезда из Москвы помогающую раненым: ей «понравились эти, вне обычных условий жизни, отношения с новыми людьми» ...важно и сходство между семьей и подобными «роевыми» общностями: то и другое единение неиерархично и свободно... Готовность русских людей, прежде всего крестьян и солдат, к непринудительно-свободному единению больше всего похожа на «ростовскую» семейственность» [8, с. 52].

Толстовское единение отнюдь не означает растворения индивидуальности в массе. Одобряемые писателем формы единения людей противоположны неупорядоченной и обезличенной, бесчеловечной толпе. Толпа показана в сценах солдатской паники, когда очевидным

стало поражение союзнической армии в Аустерлицком сражении, приезда Александра I в Москву после начала Отечественной войны (эпизод с бискупитами, которые царь бросает с балкона своим подданным, охваченным буквально диким восторгом), оставления Москвы русскими войсками, когда Растопчин отдает ее жителям на растерзание Верещагина, якобы виновника того, что случилось, и т.д. Толпа — это хаос, чаще всего разрушительный, а единение людей глубоко благотворно. «Во время Шенграбенского сражения (батарея Тушина) и Бородинской битвы (батарея Раевского), а также в партизанских отрядах Денисова и Долохова каждый знал свое «дело, место и назначение». Истинный порядок справедливой, оборонительной войны, по Толстому, неотвратимо возникает каждый раз наново из человеческих действий непредумышленных и незапланированных: воля народа в 1812 г. осуществилась независимо от каких-либо военно-государственных требований и санкций» [8, с. 76]. Точно так же сразу после смерти старого князя Болконского княжне Марье не понадобилось делать никаких распоряжений: «Бог знает, кто и когда позаботился об этом, но все сделалось как бы само собой» (т. 3, ч. 2, гл. VIII).

Народный характер войны 1812 г. ясен солдатам. От одного из них на выезде из Можайска в сторону Бородина Пьер слышит косноязычную речь: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят». Автор комментирует: «Несмотря на неясность слов солдата, Пьер понял все то, что он хотел сказать...» (т. 3, ч. 2, гл. XX). После сражения, потрясенный, этот сугубо невоенный человек, принадлежащий к светской элите, всерьез помышляет о совершенно невозможном. «Солдатом быть, просто солдатом! — думал Пьер, засыпая. — Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими» (т. 3, ч. 3, гл. IX). Солдатом граф Безухов, конечно, не станет, но в плен наряду с солдатами попадет и испытает все выпавшие на их долю ужасы и лишения. Привел к этому, правда, замысел совершить абсолютно индивидуальный романтический подвиг — заколоть кинжалом Наполеона, сторонником которого Пьер заявлял себя в начале романа, когда для Андрея Болконского новоявленный французский император был и вовсе кумиром и образцом. В одежде кучера и в очках бродит граф Безухов по занятой французами Москве в поисках завоевателя, но вместо того, чтобы осуществить свой невозможный план, спасает маленькую девочку из горящего дома и с кулаками набрасывается на мародеров, грабивших армянку. Арестованный, он выдает спасенную девочку за свою дочь, «сам не зная, как вырвалась у него эта бесцельная ложь» (т. 3, ч. 3, гл. XXXIV). Бездетный Пьер ощущает себя отцом, членом какой-то сверхсемьи.

Народ — это и армия, и партизаны, и смоленский купец Ферапонтов, который готов поджечь собственный дом, чтобы он не достался французам, и мужики, которые не хотели везти французам сено

за хорошие деньги, а жгли его, и москвичи, оставляющие свои дома, родной город просто потому, что не мыслят себя под владычеством французов, это и Пьер, и Ростовы, бросающие свое имущество и отдающие по требованию Наташи подводы для раненых, и Кутузов с его «народным чувством». Хотя, как подсчитано, эпизодам с участием простого народа, «собственно теме народа посвящено всего восемь процентов книги» (Толстой признавался, что описывал преимущественно ту среду, которую хорошо знал), «эти проценты резко возрастут, если учесть, что, с точки зрения Толстого, народную душу и дух ничуть не меньше Платона Каратаева или Тихона Щербатого выражают и Василий Денисов, и фельдмаршал Кутузов, и наконец — что важнее всего — он сам, автор»¹¹. При этом автор не идеализирует простой народ. Показан и бунт богучаровских мужиков против княжны Марьи перед приходом французских войск (впрочем, это такие мужики, которые и раньше были особенно беспокойны, а усмирить их весьма легко удалось Ростову с молоденьким Ильиным и смекалстым Лаврушкой). После ухода французов из Москвы казаки, мужики из соседних деревень и вернувшиеся жители, «застав ее разграбленную, стали тоже грабить. Они продолжали то, что делали французы» (т. 4, ч. 4, гл. XIV). Сформированные Пьером и Мамоновым (характерное объединение вымышленного персонажа и исторического лица) полки ополченцев грабили русские деревни (т. 4, ч. 1, гл. IV). Лазутчик Тихон Щербатый не только «самый полезный и храбрый человек в партии», то есть в партизанском отряде Денисова, но и способный убить захваченного француза потому, что тот был «совсем несправный» и «грубиян». Когда он говорил это, «вся рожа его растянулась в сияющую глупую улыбку», совершенное им очередное убийство для него ничего не значит (поэтому Пете Ростову и «неловко» его слушать), он готов, когда «позатемняет», привести еще «каких хошь, хоть троих» (т. 4, ч. 3, гл. V, VI). Тем не менее народ в целом, народ как огромная семья — нравственный ориентир для Толстого и его любимых героев.

Самая же обширная форма единения в романе-эпопее — человечество, люди вне зависимости от национальности и принадлежности к той или иной общности, включая воюющие друг с другом армии. Еще во время войны 1805 г. русские и французские солдаты пытаются поговорить между собой, проявляют взаимный интерес.

В «немецкой» деревне, где юнкер Ростов остановился со своим полком, встреченный им возле коровника немец восклицает после его здравницы австрийцам, русским и императору Александру: «И да здравствует весь свет!» Николай тоже по-немецки, немного иначе, подхватывает это восклицание. «Хотя не было никакой причины к особенной радости ни для немца, вычищавшего свой коровник, ни

¹¹ Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. М., 1991. С. 157.

для Ростова, ездившего со взводом за сеном, оба человека эти с счастливым восторгом и братскою любовью посмотрели друг на друга, потрясли головами в знак взаимной любви и, улыбаясь, разошлись...» (т. 1, ч. 2, гл. IV). Естественная жизнерадостность делает «братьями» незнакомых, во всех смыслах далеких друг от друга людей. В горящей Москве, когда Пьер спасает девочку, ему помогает француз с пятном на щеке, который говорит: «Что ж, надо по человечеству. Все люди» (т. 3, ч. 3, гл. XXXIII). Это толстовский перевод французских слов. В буквальном переводе эти слова («Faut être humain. Nous sommes tous mortels, voyez-vous») были бы гораздо менее значимы для авторской идеи: «Надо быть гуманным. Все мы смертны, видите ли». Арестованный Пьер и допрашивающий его жестокий маршал Даву несколько секунд «смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья» (т. 4, ч. 1, гл. X).

Русские солдаты охотно усаживают у своего костра вышедших к ним из леса капитана Рамбаля и его денщика Мореля, кормят их, пытаются вместе с Морелем, который «сидел на лучшем месте» (т. 4, ч. 4, гл. IX), петь песенку про Анри Четвертого. Французского мальчика-барабанщика Венсана (Vincent) полюбил не только близкий к нему по возрасту Петя Ростов; думающие о весне добродушные партизаны его имя «уже переделали: казаки — в Весеннего, а мужики и солдаты — в Висеню» (т. 4, ч. 3, гл. VII). Кутузов после боя под Красным говорит солдатам об оборванных пленных: «Пока они были сильны, мы себя не жалели, а теперь их и пожалеть можно. Тоже и они люди. Так, ребята?» (т. 4, ч. 3, гл. VI). Показательно это нарушение внешней логики: раньше *себя* не жалели, а теперь *их* пожалеть можно. Впрочем, встретившись с недоуменными взглядами солдат, Кутузов поправляется, говорит, что незваным французам досталось «поделом», и заканчивает речь «стариковским, добродушным ругательством», встреченным хохотом. Жалость к поверженным врагам, когда их много, в «Войне и мире» еще далека от «непротивления злу насилием» в том виде, в каком его будет проповедовать поздний Толстой, она, эта жалость, — снисходительно-презрительная. Но ведь и сами бегущие из России французы «все... чувствовали, что они жалкие и гадкие люди, наделавшие много зла, за которое теперь приходилось расплачиваться» (т. 4, ч. 3, гл. XVI).

С другой стороны, Толстой вполне отрицательно относится к государственно-бюрократической верхушке России, людям света и карьеры. И если Пьеру, испытывавшему тяжести плена, пережившему духовный переворот, «князь Василий, особенно гордый теперь получением нового места и звезды, представлялся... трогательным, добрым и жалким стариком» (т. 4, ч. 4, гл. XIX), то речь идет об отце,

потерявшем двоих детей и радующемся по привычке успеху на службе. Это примерно такая же, как у солдат к массам французов, снисходительная жалость. Люди, неспособные к единению с себе подобными, лишены даже способности стремиться к истинному счастью, принимают за жизнь мишуру.

Естественность как норма и ее искажения. Существование персонажей, осуждаемых Толстым, искусственно. Таково же их поведение, как правило, подчиненное ритуалу или условному порядку. Все заранее определено и размечено в петербургском салоне Анны Павловны Шерер (казенный Петербург и более патриархальная Москва противопоставлены в «Войне и мире»), каждый посетитель, например, должен прежде всего приветствовать старую тетюшку, чтобы потом ни разу не обратить на нее внимания. Это как бы пародия на семейные отношения. Особенно неестествен этот стиль жизни во время Отечественной войны, когда люди света играют в патриотизм, взимая штрафы за употребление по инерции французского языка. В данном случае весьма значимо то, что происходит это в Москве при приближении к ней неприятеля, перед Бородинским сражением, когда Жюли Друбецкая, собираясь уехать из города, «делала прощальный вечер» (т. 3, ч. 2, гл. XVII).

«Исторические» деятели, например, многочисленные генералы, патетически говорят и принимают торжественные позы. Император Александр при известии о сдаче Москвы произносит французскую фразу: «Неужели предали мою древнюю столицу без битвы?» (т. 4, ч. 1, гл. III). Постоянно позирует Наполеон. Когда он дожидается делегации «бояр» на Поклонной горе, его величественная поза становится нелепой и комичной. Все это бесконечно далеко от поведения любимых героев Толстого, от поведения не только русских солдат и мужиков, но и солдат наполеоновской армии, когда их не подчиняет ложная идея. А подчинение такой идее может быть не просто нелепым, но трагически нелепым. При переходе через реку Вилию на глазах Наполеона польский полковник пускает подчиненных ему улан вплавь, чтобы они продемонстрировали свою преданность императору. «Они старались плыть вперед на ту сторону и, несмотря на то, что за полверсты была переправа, гордились тем, что они плывут и тонут в этой реке под взглядами человека, сидевшего на бревне и даже не смотревшего на то, что они делали» (т. 3, ч. 1, гл. II). Ранее, в конце Аустерлицкого сражения, Наполеон объезжает усеянное трупами поле и при виде раненого Болконского, рядом с которым лежит древко уже сорванного знамени, произносит: «Вот прекрасная смерть». Для истекающего кровью князя Андрея не может быть прекрасной смерти. «Он знал, что это был Наполеон — его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками» (т. 1, ч. 3, гл. XIX). На грани жизни

и смерти Болконскому открылась естественность в чистом виде, красота и безграничность бытия как такового, которое для него символизирует словно впервые увиденное небо. Красивый, геройский поступок Болконского писатель не осуждает, только показывает бесполезность индивидуального подвига. Не осуждает он потом и 15-летнего Николеньку, который видит во сне себя и дядю Пьера «в касках — таких, которые были нарисованы в издании Плутарха... впереди огромного войска» (эпilog, ч. 1, гл. XVI). Восторженность не противопоставлена юности. Но тех, кто пытается представить себя кем-то вроде римских героев (например, Растопчина), тем более во время народной войны, далекой от правил и официальной военной эстетики, Толстой не раз подвергает суровой и бескомпромиссной критике. Толстовская этика универсальна и потому неисторична. Для реальных участников войны 1812 г. героическая поза, подражание древним были естественны, ничуть не исключали искренности и подлинной восторженности и, конечно, не определяли все их поведение.

Неестественные люди в «Войне и мире» тоже не всегда сознательно конструируют свое поведение. «Фальшивая естественность, искренняя ложь» (как сказано в «Войне и мире» о Наполеоне), ненавистна Толстому, быть может, еще в большей степени, чем сознательное притворство... Наполеон и Сперанский, Курагин и Друбецкая владеют столь хитрой «методологией» позерства, что она забавным образом обманывает их самих» [8, с. 66]. Показательна сцена соборования умирающего старого графа Безухова с панорамой лиц претендентов на его наследство (три княжны, Анна Михайловна Друбецкая, князь Василий), среди которых выделяется растерянный, ничего не понимающий и неуклюжий Пьер. Вполне закономерно, что Анна Михайловна и княжна Катишь, выдергивая друг у друга портфель с завещанием в присутствии князя Василия с «перепрыгивающими щеками» (т. 1, ч. 1, гл. XXI), уже забывают о всякой благопристойности. Так потом Элен после дуэли Пьера с Долоховым выказывает свою злобу и цинизм.

Даже разгул — оборотная сторона светских приличий — для Анатоля Курагина и Долохова в значительной мере игра, поза. «Беспокойный дурак» Анатолий так реализует свои представления о том, каким должен быть гвардейский офицер. Нежный сын и брат, бедный дворянин Долохов, чтобы лидировать среди богатых гвардейских офицеров, становится особенно лихим кутилой, картежником и бретером. Он берется устроить для Анатоля похищение Наташи Ростовской, его не останавливает история с разжалованием за буйство, когда Анатоля выручил отец, а Долохова выручить было некому. Само героическое Долохова — и во время кутежа, когда он на пари духом выпивает бутылку рома, сидя на покато наружном подоконнике высокого дома, и на войне, когда он едет в разведку под видом француза, взяв с собой юного Петю Ростова и рискуя его жизнью так же, как своей, —

геройство демонстративное, придуманное и всецело направленное на самоутверждение. Он не преминет напомнить о своих отличиях во время Аустерлицкого сражения генералу, которому не до него, поскольку неизбежно поражение русской армии. Разгульный Долохов выслушивается точно так же, как холодный карьерист Берг, хотя своим служебным успехом озабочен гораздо меньше и готов ради самоутверждения им рисковать. Свои условности существуют в армейской среде, казалось бы, вполне безыскусственной. Юный Николай Ростов, уличив вора Телянина, сам же оказался виноват—в том, что, не смолчав, запятнал честь полка. В своем первом бою Николай убежал от француза, бросив в него пистолет (и получил солдатский Георгиевский крест за храбрость), потом проиграл 43 тысячи Долохову, зная, что семья разоряется, а в имении без толку накричал на управляющего. Со временем же он становится и хорошим офицером, и хорошим хозяином в имении жены. Это нормальная эволюция, закономерное созревание человека. Николай неглубок, но честен и естествен, как все Ростовы.

Граф Илья Андреич, Марья Дмитриевна Ахросимова одинаковы в обращении со всеми, важными и неважными лицами, чем резко отличаются от Анны Павловны Шерер. Всегда естествен, кроме как разве под суровым начальственным взглядом, маленький штабс-капитан совсем невоенного вида Тушин, впервые показанный Толстым в палатке маркитанта без сапог, неудачно оправдывающийся перед штаб-офицером: «Солдаты говорят: разумись ловчее» (т. 1, ч. 2, гл. XV). Но естественны и Кутузов, засыпающий во время военного совета перед Аустерлицким сражением, и его ближайший помощник во время войны 1812 г. Коновницын, выделенный автором из числа других генералов. Храбрый Багратион, явившись на торжественный обед, устроенный в его честь в московском Английском клубе после кампании 1805 г., смущен и неловок до смешного. «Он шел, не зная, куда девать руки, застенчиво и неловко, по паркету приемной: ему привычнее и легче было ходить под пулями по вспаханному полю, как он шел перед Курским полком в Шенграбене» (т. 2, ч. 1, гл. III). Так что графы и генералы могут себя вести столь же естественно, как солдаты, смущаться всем искусственным и помпезным. Поведение человека зависит от самого человека, от того, каков он по своему характеру. При этом самое простое в жизни, как та же пляска Наташи в доме «дядюшки», как вся семейная атмосфера у Ростовых, овеяно подлинной поэтичностью. «В «Войне и мире»...опоэтизирована повседневная жизнь с ее стабильным укладом» [8, с. 47], — отмечает В.Е. Хализев.

Рационалистическое вмешательство в этот уклад, попытки волевым образом его усовершенствовать оказываются бесплодными и уж во всяком случае малоэффективными, как филантропические мероприятия Пьера. Массонское воспитание, пишет С.Г. Бочаров, «наделяет Пьера *идеями* благоустроенного миропорядка, которого он не видел,

когда запутывался «в миру» [2, с. 71]. Известная параллель благотворительной деятельности Пьера — теоретическая разработка военных и государственных реформ князем Андреем, когда его еще ничто не отталкивает в Сперанском (а Пьер вообще называет для себя Баздева, приобщившего его к масонству, «благодетелем»). Оба друга испытывают разочарование в своих планах и надеждах. Болконский, пораженный новой встречей с Наташей Ростовой на балу, долго не может забыть «аккуратный, невеселый смех» Сперанского. «Он вспомнил о своей законодательной работе, о том, как он озабоченно переводил на русский язык статьи римского и французского свода, и ему стало совестно за себя. Потом он живо представил себе Богучарово, свои занятия в деревне, свою поездку в Рязань, вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой» (т. 2, ч. 3, гл. XVIII). Пьер в плену «узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей, и что все несчастье происходит не от недостатка, а от излишка...» (т. 4, ч. 3, гл. XII). После освобождения, в Орле, «один в чужом городе, без знакомых», он радуется удовлетворению самых простых, естественных потребностей. «— Ах, как хорошо! Как славно! — говорил он себе, когда ему подвигали чисто накрытый стол с душистым бульоном, или когда он на ночь ложился на мягкую чистую постель, или когда ему вспоминалось, что жены и французов нет больше» (т. 4, ч. 4, гл. XII). Он не смущается тем, что смерть Элен — это тоже «славно», и свое освобождение от мучительного брака ставит в ряд с освобождением родины от завоевателей. «Планов он... не делал теперь никаких» (т. 4, ч. 4, гл. XIX), предавшись до поры до времени спонтанному, никем и ничем не управляемому течению жизни.

Норма (естественное поведение) допускает некоторые отклонения. «Свободно-открытое поведение близких Толстому героев и героинь нередко переходит границы общепринятого и установленного... В доме Ростовых молодежи трудно удерживать оживление и веселье в границах приличия; чаще других нарушает бытовой этикет Наташа» [8, с. 19]. Это беда небольшая. Однако естественным может оказаться и сиюминутный эгоизм, которого не чужды самые любимые толстовские герои. Здоровое бежит от больного, счастье от несчастья, живое от мертвого и умирающего, хотя и далеко не всегда. Наташа своим тонким чутьем догадывается о состоянии брата Николая, когда он возвращается домой после страшного карточного проигрыша, «но ей самой было так весело в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она (как это часто бывает с молодыми людьми) нарочно обманула себя» (т. 2, ч. 1, гл. XV). Пленный Пьер на этапе не только сам изможден и не в силах помочь ослабевшему Каратаеву —

ему «слишком страшно было за себя. Он сделал так, как будто не видал его взгляда, и поспешно отошел» (т. 4, ч. 3, гл. XIV). Естественность Наташи подвергается жестокому испытанию, когда по воле старого князя Болконского ее свадьба с князем Андреем откладывается на год и жених должен уехать за границу. « — Це-лый год! — вдруг сказала Наташа, теперь только поняв то, что свадьба отсрочена на год. — Да отчего ж год? Отчего ж год?..» « — Это ужасно! Нет, это ужасно, ужасно! — вдруг заговорила Наташа и опять зарыдала. — Я умру, дожидаясь года: это нельзя, это ужасно» (т. 2, ч. 3, гл. XXIII). Любящая Наташа не понимает никаких условий, и даже условность искусства для нее нестерпима. После деревни (с охотой, святами и т.д.) в ее «серьезном настроении» «было дико и удивительно ей» видеть оперную сцену, «она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» (т. 2, ч. 5, гл. IX). Тут она и начинает испытывать физиологическое, т.е. физически естественное, влечение к красавцу Анатолю, представленному ей его сестрой Элен. «Они говорили о самых простых вещах, а она чувствовала, что они близки, как она никогда не была с мужчиной» (т. 2, ч. 5, гл. X). Вскоре Наташа в недоумении признается себе в том, что любит сразу двоих — и далекого жениха, и, как ей кажется, такого близкого Анатоля, затем соглашается бежать с Анатолем. Это помрачение по воле Толстого постигает именно самую любимую его героиню. Она должна жестоко раскаяться, пережить страшное для нее время (на это время приходится и еще неосознанная завязка ее будущей любви к Пьеру, который помогает разрешению ситуации и признается Наташе в своей к ней любви) и выйти из своего кризиса в дни тяжелейших испытаний для ее страны и семьи, когда она потребует освободить подводы для раненых, встретится с умирающим князем Андреем, убедится в его любви и прощении, перенесет его смерть и, наконец, поможет матери перенести огромное потрясение — гибель подростка Пети. Естественное своеволие со столь тяжкими последствиями для Наташи, князя Андрея, Пьера, да и других — одна из тех форм естественности, которые, конечно же, не приемлются автором как апологетом «жизни общей», человеческого единения. Князь Андрей прощает Наташу перед смертью, но после своего смертельного ранения он и к Анатолю, которому рядом с ним ампутируют ногу, больше не испытывает враждебности. А его отец, прозванный «прусским королем», так строго воспитывавший княжну Марью, перед своей смертью трогательно, со слезами просит у нее прощения. В образах отца и сына Болконских аристократ Л.Н. Толстой преодолевал собственную строгость и чопорность: его сын Илья вспоминал, что в период «Войны и мира» он был похож не на Пьера Безухова или

Константина Левина из «Анны Карениной», а на князя Андрея и еще больше на старика Болконского¹².

Князь Андрей не может, пока он не отрешился от всего «мирского», преодолеть свою гордость и аристократизм. Пьеру, напоминающему его же слова о том, что падшую женщину надо простить, он отвечает: «...но я не говорил, что я могу простить. Я не могу». Он не способен идти «по следам этого господина» (т. 2, ч. 5, гл. XXI).

Денисов, знакомясь с ним, рекомендует: «подполковник Денисов, более известный под именем Васьки» (т. 3, ч. 2, гл. XV). Полковник Болконский ни при каких обстоятельствах не бывает Андрюшкой. Решивший служить только в рядах действующей армии (отчего «навеки потерял себя в придворном мире, не попросив остаться при особе государя», — т. 3, ч. 1, гл. XI), любимый солдатами своего полка, он все же никогда не мог бы окунуться в пруду, где в жару купались они, и, обливаясь в сарае, вздрагивает «от самому ему непонятного отвращения и ужаса при виде этого огромного количества тел, полоскавшихся в грязном пруде» (т. 3, ч. 2, гл. V). Гибнет он оттого, что не может себе позволить на глазах стоящих под обстрелом солдат упасть на землю перед крутящейся гранатой, как сделал адъютант, — это «стыдно» (т. 3, ч. 2, гл. XXXVI). По словам Наташи, сказанным княжне Марье, «он слишком хорош, он не может, не может жить...» (т. 4, ч. 1, гл. XIV). Зато граф Петр Кириллович Безухов может в ужасе бегать и падать на Бородинском поле, после боя, голодный, выдав себя за «ополченного офицера», подсесть к солдатскому костру и поесть «кавардачку»: солдат «подал Пьеру, облизав ее, деревянную ложку», и он большими глотками ест незамысловатое кушанье, «которое ему казалось самым вкусным из всех кушаний, которые он когда-либо ел» (т. 3, ч. 3, гл. VIII). Потом его сиятельство вместе с пленными солдатами шлепает босиком по замерзшим лужам под конвоем. Вот он-то, по Толстому, и *может* жить и в конце концов жениться на любимой Наташе.

Конечно, в духовных исканиях Андрея и Пьера много общего. Но в художественной системе романа-эпопеи, поэтизирующей жизненный поток, их судьбы оказываются противоположными. Болконский наряду с лермонтовским Печориным — один из самых талантливых персонажей русской литературы и так же, как тот, несчастен. Неудачная женитьба, разочарование в светской жизни побуждают его искать «своего Тулона» в подражание Наполеону. Это приводит к еще одному разочарованию, а домой он приезжает в момент родов и смерти жены. Пробудившись со временем к новой жизни, он старается реализовать себя в служении государству и опять разочаровывается. Любовь к Наташе дает ему надежду на личное счастье, но он оказывается страшно обманут и оскорблен: ему предпочли безнравственное ничтожество, похожее на красивое животное. Его отец умирает во время войны,

¹² См.: Толстой И.Л. Мои воспоминания. М., 1969. С. 59.

имение занимают французы. Он получает смертельное ранение в тылу русских войск от шальной гранаты и умирает в 34 года, зная, что, примирившись с Наташей, никогда не будет с ней вместе.

Пьер, незаконнорожденный сын графа Безухова, неловкий, некрасивый, гораздо менее одаренный, чем князь Андрей, унаследовал титул и все громадное состояние отца. За дебош, по сути, наказан не был. Женился еще более неудачно, чем старший друг, но с женой благополучно расстался после дуэли с бретером, которого, впервые держа пистолет в руках, случайно подстрелил и который промахнулся в ответ, целя в не прикрывшегося пистолетом толстого противника. Тоже испытал ряд разочарований, поначалу безответно, еще будучи женат, полюбил «падшую» Наташу. Во время Бородинского сражения был в самом пекле и уцелел. Не погиб и в Москве, захваченной французами, хотя ввязался с ними, вооруженными, в драку. Мог быть расстрелян, как другие, но из-за случайного взгляда его пожалел жестокий маршал. Не погиб и на этапе подобно, казалось бы, ко всему приспособленному солдату-крестьянину Каратаеву. После плена заболел. «Несмотря на то, что доктора лечили его, пускали кровь и давали пить лекарства, он все-таки выздоровел» (т. 4, ч. 4, гл. XII). Внезапная смерть Элен и гибель Андрея Болконского сделали возможным брак Пьера с Наташей, которая, много пережив, распознала в нем родную душу и полюбила его несмотря на то, что боль ее утрат была еще свежей. В конечном счете сама жизнь устроила для них все к лучшему, как ни труден был пройденный ими путь.

Изображение войны. Для Толстого война — «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» (т. 3, ч. 1, гл. I). Современники оспаривали это мнение писателя, ссылаясь на то, что человечество в своей истории гораздо более воевало, чем пребывало в мире. Но слова Толстого означают, что человечество, по сути, еще недостаточно человечно, если незнакомые люди, часто добродушные, не имеющие ничего один против другого, некой иррациональной силой принуждаются друг друга убивать. В толстовских описаниях сражений, как правило, на поле боя господствует неразбериха, люди не отдают себе отчета в своих действиях, а распоряжения командующих не исполняются, поскольку доставляются на место тогда, когда обстановка там уже изменилась. Писатель, особенно настойчиво — в двух последних томах романа-эпопеи, отрицает военное искусство, издевается над военными терминами типа «отрезать армию» и даже отвергает привычные обозначения военных действий и аксессуаров: не «воевать», а «убивать людей», не знамена, а палки с кусками материи и т.д. (в первом томе, где речь шла еще не об Отечественной войне, в этих случаях использовалась обычная, нейтральная лексика). Офицер, командир полка Андрей Болконский перед Бородинским сражением уже совсем в духе позднего Толстого гневно говорит Пьеру: «Война не любезность, а самое гадкое дело в жизни... Цель войны —

убийство, орудия войны — шпионство, измена и поощрение ее, разорение жителей, ограбление их или воровство для продовольствия армии; обман и ложь, называемые военными хитростями; нравы военного сословия — отсутствие свободы, то есть дисциплина, праздность, невежество, жестокость, разврат, пьянство. И несмотря на то — это высшее сословие, почитаемое всеми. Все цари, кроме китайского, носят военный мундир, и тому, кто больше убил народу, дают большую награду... Сойдутся, как завтра, на убийство друг друга, перебьют, перекалечат десятки тысяч людей, а потом будут служить благодарственные молебны за то, что побили много людей (которых число еще прибавляют), и провозглашают победу, полагая, что чем больше побито людей, тем больше заслуга» (т. 3, ч. 2, гл. XXV).

Карьеру на войне делают и те, кто непосредственно к убийству не причастен. Такие, как Берг, получают чины и награды благодаря умению «подать» свои мнимые подвиги. Среди офицеров и генералов 1-й армии и придворных, находящихся при ней, в начале войны 1812 г. князь Андрей различает девять различных партий и направлений. Из них «самая большая группа людей, которая по своему огромному количеству относилась к другим, как 99 к 1-му, состояла из людей... желающих только одного, и самого существенного: наибольших для себя выгод и удовольствий» (т. 3, ч. 1, гл. IX). Толстой критически относится к большинству прославленных генералов, и даже известных из истории офицеров меньшего ранга он лишает их признанных заслуг. Так, наиболее успешные действия во время Шенграбенского сражения (1805) приписаны вымышленным персонажам, скромным офицерам Тушину и Тимохину. Первого из них, ничем не награжденного, спасенного от начальственного распекаания Андреем Болконским, мы видим потом без руки в вонючем госпитале, второй, измайловский товарищ Кутузова (Измаил был взят в 1790 г.), в 1812 г. лишь «за убылью офицеров» (т. 3, ч. 2, гл. XXIV) получил батальон. С планом партизанской войны к Кутузову приходит не Денис Давыдов, а Василий Денисов, который только отчасти напоминает свой прототип.

Положительные герои Толстого не могут привыкнуть к профессиональному убийству. В деле под Островной Николай Ростов, уже опытный командир эскадрона, а не необстрелянный юнкер, каким он был под Шенграбеном, во время своей успешной атаки даже не убивает, а только ранит и берет в плен француза и после этого в смятении недоумевает, почему же он представлен к Георгиевскому кресту. В «Войне и мире» вообще, в противоположность древним эпопеям, автор избегает показывать непосредственное убийство человека человеком. Здесь сказался личный опыт Толстого-офицера, который был в осажденном Севастополе артиллеристом, а не пехотинцем или кавалеристом и не видел вблизи своих жертв (в подробных описаниях Шенграбенского, Аустерлицкого, Бородинского сражений артиллерии уделяется особое внимание), но главное — ему явно претило показы-

вать людей убивающими. В огромном произведении с многими военными сценами, заглавие которого начинается словом «Война», есть только два более или менее детальных описания убийств лицом к лицу. Это убийство толпой Верещагина на московской улице по воле Рас-топчина и расстрел, тоже в Москве, пяти человек французами, которые испуганы и исполняют приговор, не желая этого. В обоих случаях гибнут невоенные люди и отнюдь не на полях сражений. Войну же как таковую Толстой сумел показать во всей бесчеловечности, не изобразив ни одного из персонажей убивающим себе подобного: ни Андрея Болконского (который все равно истинный герой), ни Николая Ростова, ни Тимохина, ни лихого гусара Денисова, ни даже жестокого Долохова. Об убийстве француза Тихоном Щербатым говорят, но непосредственно и оно не представлено, мы не видим, как именно это было.

Избегает Толстой и детального показа изувеченных трупов, потоков крови, страшных ран и т.п. Изобразительность в этом отношении уступает место выразительности, неестественность, бесчеловечность войны утверждается с помощью *впечатления*, которое она может произвести. О конце Бородинского сражения, например, сказано: «Собрались тучки, и стал накрапывать дождик на убитых, на раненых, на испуганных, и на изнуренных, и на сомневающихся людей. Как будто он говорил: “Довольно, довольно, люди. Перестаньте...Опомнитесь. Что вы делаете?”» (т. 3, ч. 2, гл. XXXIX).

Концепция истории. Произведение Толстого полемично по отношению к официальной историографии, прославлявшей подвиги героев и игнорировавшей решающую роль народа в таких событиях, как Отечественная война 1812 г. Ее престарелые участники и современники находили дорогую для них эпоху неверно изображенной, лишенной ореола величественности. Но Толстой понял события более чем полувекковой давности лучше тех, кто забыл свои тогдашние непосредственные впечатления и поверил в мифы, выдававшиеся за историческую реальность. Писатель знал: человек склонен рассказывать другим то, что они хотят и ожидают от него услышать. Так, «правдивый молодой человек» Николай Ростов, рассказывая Борису Друбецкому и Бергу про свое первое (весьма неудачное) участие в бою, начал «с намерением рассказать все, как оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду. Ежели бы он рассказал правду этим слушателям, которые, как и он сам, слышали уже множество раз рассказы об атаках... и ожидали точно такого же рассказа, — или бы они не поверили ему, или, что еще хуже, подумали бы, что Ростов сам был виноват в том, что с ним не случилось того, что случается обыкновенно с рассказчиками кавалерийских атак... Они ждали рассказа о том, как горел он весь в огне, сам себя не помня, как бурею налетал на каре; как врубался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса и как он падал в изнеможении, и тому подобное. И он рассказал им все это» (т. 1, ч. 3, гл. VII).

В статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» Толстой вспоминал, как ему после потери Севастополя поручили свести в одно донесение двадцать донесений офицеров, которые «по приказанию начальства писали то, чего не могли знать». Из таких донесений, «наконец, составляется общее донесение, и по этому донесению составляется общее мнение армии». Потом уже участники событий рассказывали не по своим впечатлениям, а по реляции, веря, что все именно так и было. На основании подобных источников и пишется история.

Толстой противопоставил «наивной, необходимой военной лжи» художническое проникновение в глубь вещей. Так, оставление Москвы французам в 1812 г. было спасением России, однако участники исторического события были далеки от сознания этого, захваченные своей текущей походной жизнью: «...в армии, которая отступала за Москву, почти не говорили и не думали о Москве, и, глядя на ее пожарище, никто не клялся отомстить французам, а думали о следующей трети жалованья, о следующей стоянке, о Матрешке-марки-тантше и тому подобное...» (т. 4, ч. 1, гл. IV). Психологическая интуиция Толстого позволила ему совершить подлинные художественно-исторические открытия.

В исторических лицах его интересовал главным образом их человеческий, нравственный облик. Портреты этих людей не претендуют на полноту и часто очень условны, далеки от того, что о них известно по разным источникам. Наполеон «Войны и мира», безусловно, — именно толстовский Наполеон, художественный образ. Но поведение и моральную сторону личности французского императора писатель воспроизвел точно. Наполеон обладал незаурядными способностями, и Толстой их не отрицает, даже говоря о них иронически. Однако намерения завоевателя противоречат нормальному ходу жизни — и он обречен. Толстого «интересовало не то, каким Наполеон *был*, и даже не то, каким он *казался* современникам, но лишь то, каким он *оказался* в конце концов, в итоге всех его войн и походов» [6, с. 63].

В историко-философских отступлениях Толстой говорит о предопределении и о диагонали параллелограмма — равнодействующей разнонаправленных сил, действий множества людей, каждый из которых поступал по своей воле. Это довольно механистическая концепция. Вместе с тем «в ситуации 1812 года художник Толстой показывает не равнодействующую, не диагональ, а общее направление разных отдельных человеческих сил» [2, с. 43]. Это *общее направление* своим чутьем угадал Кутузов, ставший выразителем совокупных устремлений и сыгравший в народной войне огромную роль даже при внешнем бездействии. Он и сам осознает эту роль, говоря о французах: «...будут у меня лошадиное мясо есть!» — «у меня», а не по предопределению. Отрицание Толстым военного искусства — характерная для него полемическая крайность, но выдвижение им на первый план морального фактора (а не количества и расположения войск, планов командующих и т.д.) во

многом справедливо. В романе-эпопее с изображением войны 1812 г. сопоставимо лишь изображение кампании 1805 г., протекавшей на чужой территории во имя неизвестных солдатам целей. В обоих случаях армии возглавляли Наполеон и Кутузов, при Аустерлице у русских и австрийцев был численный перевес. Но результаты двух войн оказались противоположными. Война 1812 г. должна была завершиться победой, так как она была Отечественной, народной войной.

Психологизм. Еще один упрек, адресованный Толстому, — упрек в модернизации психологии персонажей, в приписывании людям начала XIX в. мыслей, чувств и переживаний, свойственных духовно более развитым современникам писателя. Любимые герои Толстого действительно изображаются психологически углубленно. Хотя Николай Ростов далеко не интеллектual, сентиментальная песенка, которую он поет (т. 1, ч. 1, гл. XVII), кажется слишком примитивной для него. Но она признак исторического времени. В духе этого времени и письмо Николая к Соне (т. 3, ч. 1, гл. XII), рассуждения Долохова о женщинах (т. 2, ч. 1, гл. X), масонский дневник Пьера (т. 2, ч. 3, гл. VIII, X). Когда же будто бы непосредственно воспроизводится внутренний мир персонажей, не следует воспринимать это буквально. Умному и тонкому Болконскому понятно: мысль, чувство и их выражение не совпадают. «Видно было, что никогда Сперанскому не могла прийти в голову та обыкновенная для князя Андрея мысль, что нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь...» (т. 2, ч. 3, гл. VI).

Внутренняя речь, тем более неосознанные ощущения и переживания не поддаются буквальному логическому оформлению. И все же условно Толстой это делает, как бы переводит язык переживаний на язык понятий. Внутренние монологи в кавычках — именно такой перевод, иногда внешне противоречащий логике. Княжна Марья вдруг понимает, что скоро в Богучарово придут французы и что оставаться ей нельзя: «Чтобы князь Андрей знал, что она во власти французов! Чтоб она, дочь князя Николая Андреича Болконского, просила господина генерала Рамо оказать ей покровительство и пользовалась его благоденствиями!» (т. 3, ч. 2, гл. X). Внешне — прямая речь, но не думает же княжна Марья о себе в третьем лице. Подобная «внутренняя речь», понятая буквально, не была свойственна не только людям начала XIX в., но и никому впоследствии. Никакой человек никогда не мог успеть подумать о своей любви к жизни, траве, земле, воздуху, как князь Андрей в двух шагах от гранаты, которая вот-вот взорвется. Так передано обострившееся на грани жизни и смерти восприятие всего, что улавливает глаз.

Толстой пересказывает в своей авторской речи бред князя Андрея, описывает «мир» смертельно раненного: «И пити-пити-пити и ти-ти, и пити-пити — бум, ударила муха... И внимание его вдруг перенеслось в другой мир действительности и бреда, в котором что-то происходило особенное. Все так же в этом мире все воздвигалось, не разрушаясь, здание, все так же тянулось что-то, так же с красным

кругом горела свечка, та же рубашка-сфинкс лежала у двери; но, кроме всего этого, что-то скрипнуло, пахнуло свежим ветром, и новый белый сфинкс, стоячий, явился пред дверью. И в голове этого сфинкса было бледное лицо и блестящие глаза той самой Наташи, о которой он сейчас думал» (т. 3, ч. 3, гл. XXXII). Цепочка видений и ассоциаций замыкается на реальности, это действительно в дверь вошла Наташа, а князь Андрей и не подозревал, что она близко, совсем рядом. Пересказываются и философские размышления умирающего (оформленные подчас демонстративно логично), и его предсмертный символический сон. Даже неуправляемая психика предстает в конкретных, ясных образах. «Творчество Толстого — высшая точка аналитического, объясняющего психологизма XIX века...»¹³ — подчеркивает Л.Я. Гинзбург.

Толстовский психологизм распространяется только на близких, дорогих автору героев. Изнутри показан даже, казалось бы, абсолютно цельный Кутузов, которому истина известна заранее, но отнюдь не Наполеон, не Курагины. Долохов может раскрыть свои переживания в словах, раненный на дуэли, но такой мир звуков и видений, который открыт внутреннему взору и слуху Пети Ростова в его последнюю ночь на партизанском биваке, недоступен по воле Толстого персонажам, занятым преимущественно самоутверждением.

Композиция романа-эпопеи и своеобразие стиля. Основное действие «Войны и мира» (до эпилога) охватывает семь с половиной лет. По четырем томам романа-эпопеи этот материал распределен неравномерно. В первом и третьем-четвертом томах охвачено по полгода, композиционно соотнесены две войны, 1805 и 1812 гг. Второй том — наиболее «романный». Война с французами 1806—1807 гг. освещена уже не столь подробно, несмотря на то, что по политическим последствиям (Тильзитский мир) она была важнее, чем кампания 1805 г.: политика как таковая менее интересна Толстому (хотя встречу двух императоров в Тильзите он показывает), чем нравственный смысл той или иной войны с Наполеоном. Еще короче говорится о долгой русско-турецкой войне, быструю и бескровную победу в которой принес Кутузов, совсем вскользь — о войне со Швецией («Финляндской»), ставшей очередной ступенькой в карьере Берга. Война с Ираном, тянувшаяся в те годы (1804—1813), даже не упомянута. В первом томе явно соотнесены несопоставимые по масштабам Шенграбенское и Аустерлицкое сражения. Отряд Багратиона прикрывал отступление армии Кутузова, солдаты спасали своих братьев, и отряд не был разбит; при Аустерлице же не за что погибать, и это приносит армии страшное поражение. Во втором томе описывается на протяжении нескольких лет преимущественно мирная жизнь ряда персонажей, имеющая свои сложности.

В последних томах люди типа Курагиных один за другим исчезают из романа, в эпилоге не сказано ни слова о князе Василии и его сыне

¹³ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 271.

Ипполите, Анне Павловне Шерер, Друбецких, Берге и его жене Вере (хотя она в прошлом Ростова), даже о Долохове. Петербургская светская жизнь и в момент Бородинского сражения течет по-прежнему, но автору теперь не до того, чтобы подробно описывать тех, кто живет такой жизнью. Ненужными оказываются Несвицкий, Жерков, Телянин. О смерти Элен в четвертом томе говорится кратко и суммарно — в отличие от ее характеристик в первых томах. Наполеон после сцены на Поклонной горе только упоминается, в «наглядных» сценах, как полноценный литературный персонаж он больше не фигурирует. Отчасти то же происходит с персонажами, не вызывавшими авторского неприятия. Например, Багратион, один из самых значительных героев войны 1812 г., как персонаж в третьем томе практически не представлен, о нем лишь рассказывается, и то не слишком подробно, теперь он, видимо, кажется Толстому в основном фигурой официальной истории. В третьем и четвертом томах больше непосредственного изображения простого народа и собственно исторических эпизодов, усилены критицизм, аналитизм, а вместе с тем и патетика.

Реально существовавшие лица и вымышленные персонажи рисуются одинаковыми средствами. Они действуют в одних и тех же сценах и даже вместе упоминаются в толстовских рассуждениях. Точкой зрения вымышленного персонажа писатель охотно пользуется в изображении исторических событий. Шенграбенское сражение увидено глазами Болконского, Ростова и самого автора, Бородинское — глазами того же Болконского, но в основном Пьера (невоенного, непривычного человека) и опять-таки автора, причем позиции автора и героя здесь словно уравнены; Тильзитская встреча императоров дана с точек зрения Ростова и Бориса Друбецкого при наличии авторского комментария; Наполеона видят и князь Андрей на Аустерлицком поле, и казак Лаврушка после вторжения французов в Россию и т.д.

«Сопряжению» в единое целое разных тематических пластов и точек зрения персонажей соответствует и «сопряжение» разных форм повествования (в широком смысле слова): пластически представимых картин, обзорных сообщений о событиях, философских и публицистических рассуждений. Последние — принадлежность только второй половины романа-эпопеи. Иногда они присутствуют в сюжетных главах. Переходы от картин к рассуждениям не влекут за собой заметных изменений в авторской речи. В одной толстовской фразе могут совмещаться как вполне родственные слова высокого и сниженного, образно-экспрессивного и логико-понятийного рядов, например, в конце второго тома: «...Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное ею место на черном небе и остановилась, энергично подняв вверх хвост...» Жизненный поток сложен, противоречив, и настолько же сложна и

порой закономерно противоречива композиция «Войны и мира» на всех уровнях: от расположения глав и частей, сюжетных эпизодов до построения одной фразы. Установка на «сопряжение» порождает типично толстовскую развернутую и громоздкую фразу, подчас с одними и теми же синтаксическими конструкциями, как бы стремящаяся охватить все оттенки данного предмета, в том числе противоречащие один другому — отсюда оксюморонные эпитеты: на шенграбенском поле из любопытства оказывается «статский чиновник, аудитор» «с сияющею, наивною и вместе хитрою улыбкой...» (т. 1, ч. 2, гл. XVII), как кажется Пьеру, комета у него над головой «вполне отвечала тому, что было в его... размягченной и ободренной душе» (т. 2, ч. 5, гл. XXII), и т.д. Разветвленную фразу, например, о Кутузове, исчерпанности его исторической роли после изгнания французов из России, может оттенять короткая, лапидарная: «И он умер» (т. 4, ч. 4, гл. XI).

Историческое своеобразие речи персонажей обеспечивается наименованиями реалий времени и обильным использованием французского языка, притом использованием разноплановым: нередко французские фразы приводятся как непосредственно изображенные, иногда (с оговоркой о том, что разговор идет по-французски, или без нее, если говорят французы) их сразу заменяет русский эквивалент, а иногда фраза более или менее условно сочетает русскую и французскую части. Авторский перевод порой бывает неадекватным, по-русски французской фразе придается какой-нибудь новый оттенок. Тщательно отграничивается простонародная речь от речи дворян, но главные герои говорят в общем одним и тем же языком, который малоотличим от авторской речи. Для индивидуализации персонажей вполне хватает других средств.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Определите новаторство Л. Н. Толстого в рамках жанровых экспериментов русских классиков. Как жанровые признаки романа-эпопеи проявляют себя в тематике и повествовательной структуре «Войны и мира»?
- ❖ Как соотносятся у Толстого исторические факты и лица с вымыслом и домыслом? Перечислите известные истории персонажи «Войны и мира».
- ❖ Почему Толстой сходными средствами описывает внешность Наполеона и Кутузова? Эволюционирует ли отношение автора к императору Александру?
- ❖ В какой мере можно считать органичными в тексте «Войны и мира» философско-публицистические рассуждения? Как философия истории Толстого увязана с развивающимся художественным ми-

ром романа-эпопеи? Назовите использованные в «Войне и мире» символы.

- ❖ Почему Л. Н. Толстой заставляет своих любимых героев совершать в жизни множество ошибок? Расскажите о жизненном пути Николая Ростова. Почему так важны в книге, действие которой происходит во время войн, женские персонажи?
- ❖ Связаны ли в романе-эпопее мирные и военные эпизоды? Достигается ли конкретный художественный эффект тем или иным переносом места действия, сменой действующих лиц? Найдите в тексте «Войны и мира» перестановку событий во времени. Зачем нужен этот прием?
- ❖ Как соотносятся «мысль семейная» и «мысль народная» в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир»?
- ❖ Перечислите значения слова «мир» в «Войне и мире».
- ❖ Почему Толстой воспринимал войну как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие»?
- ❖ Охарактеризуйте Наполеона как действующее лицо и как персонаж размышлений автора в «Войне и мире» Л.Н. Толстого.
- ❖ Каково значение образов крестьян для художественной концепции «Войны и мира» Л.Н. Толстого?
- ❖ Почему столь различны судьбы Андрея Болконского и Пьера Безухова при сходстве их нравственных исканий?
- ❖ Опишите психологизм Л.Н. Толстого как средство характеристики его персонажей.
- ❖ Как показаны Петербург и Москва в «Войне и мире»?
- ❖ В чем своеобразие соотношения вымышленных и исторических персонажей у Л.Н. Толстого («Война и мир»)?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 1. Бочаров С.Г. «Мир» в «Войне и мире»//Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 229–248.
- 📖 2. Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». 4-е изд. М., 1987.
- 📖 3. В мире Толстого. Сб. ст. М., 1978.
- 📖 4. Кандиев Б.И. Роман-эпопея Л.Н. Толстого «Война и мир»: Комментарий. М., 1967.
- 📖 5. Линков В.Я. «Война и мир» Л. Толстого. М., 1998.
- 📖 6. Опельская Л. Д. Роман-эпопея Л.Н.Толстого «Война и мир»: Книга для учителя. М., 1987.
- 📖 7. Сабуров А.А. «Война и мир» Л.Н. Толстого: Проблематика и поэтика. М., 1959.
- 📖 8. Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир». М., 1983.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ (1821—1881)

Творческий путь

Основные вехи. Роман «Преступление и наказание» даже чисто хронологически занимает центральное место в творчестве Достоевского, являясь одной из его вершин, однако далеко не единственной.

Исключительный успех и славу принесло ему еще самое первое из написанных произведений — роман «Бедные люди», появившийся в печати в 1845 г., когда автор только что закончил Главное инженерное училище и почти тут же порвал с военной карьерой, решив целиком посвятить себя литературе. Вслед за Гоголем Достоевский дал в «Бедных людях» реалистические зарисовки петербургского быта и продолжил галерею «маленьких людей», возникшую в русской литературе 30—40-х гг. («Станционный смотритель» и «Медный всадник» Пушкина, «Шинель» и «Записки сумасшедшего» Гоголя). Но Достоевский сумел вложить в этот образ новое содержание. Макар Девушкин у Достоевского, в отличие от Акакия Акакиевича и Самсона Вырина, наделяется ярко выраженной индивидуальностью и способностью к глубокому самоанализу. Благодаря «Бедным людям» Достоевский сразу вошел в круг литераторов «натуральной школы» и сблизился с Белинским — общепризнанной главой движения.

Однако следующая повесть Достоевского «Двойник» (1846), несмотря на оригинальное и изощренное по психологизму изображение в ней раздвоенного сознания, не понравилась Белинскому своей затянутостью и явной подражательностью Гоголю. Еще холоднее была принята критиком третья, романтическая повесть — «Хозяйка» (1847), что вместе с ссорой Достоевского с Некрасовым и Тургеневым послужило поводом к разрыву Достоевского со всем литературным кружком, объединившимся как раз в это время вокруг журнала «Современник».

Сильно задетый резкими отзывами, Достоевский тем не менее продолжил активную литературную деятельность и создал ряд рассказов и повестей, из которых самыми яркими являются «Белые ночи» (1848) и «Неточка Незванова» (1849).

В это же время Достоевский вошел в революционный кружок Буташевича-Петрашевского и увлекся социалистическими теориями Фу-

рье. После неожиданного ареста всех петрашевцев Достоевский был приговорен в числе прочих сначала к «смертной казни расстрелянием», а затем, по «высочайшей амнистии» Николая I, — к четырем годам каторжных работ, с последующей отдачей в солдаты.

На каторге Достоевский пробыл с 1850 по 1854 г., после чего был зачислен рядовым в пехотный полк, размещенный в г. Семипалатинске. В 1857 г. его производят в офицеры и возвращают потомственное дворянство, вместе с правом печататься. Начав вновь писать, Достоевский работает сначала в сугубо комическом роде, во избежание всяких цензурных нареканий. Так возникают две комические «провинциальные» повести — «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), написанные в традициях Диккенса.

За время пребывания Достоевского в Сибири коренным образом меняются его убеждения. От прежних социалистических идей не остается и следа. Во время следования по этапу Достоевский встретился в Тобольске с женами декабристов, которые подарили ему Новый Завет — единственную книгу, разрешенную на каторге, и в течение последующих страшных пяти лет он его вдумчиво читал, и с тех пор идеал Христа стал на всю жизнь для него нравственным ориентиром¹. Кроме того, опыт общения с каторжниками не только не озлобил Достоевского против людей из народа, а, наоборот, убедил в необходимости для всей дворянской интеллигенции «возврата к народному корню, к узнанию русской души, к признанию духа народного» (21; 134)².

В 1859 г. Достоевский получает разрешение вернуться в Петербург и сразу по приезде развивает бурную общественную и литературную деятельность. Вместе со своим братом М.М. Достоевским он начинает издавать журналы «Время» (1861–1863) и «Эпоха» (1864–1865), где проповедует свои новые убеждения «почвенничества» — теории, очень близкой к славянофильству, заключавшейся в том, что «русское общество должно соединиться с народной почвой и принять в себя на-

¹ По выходу из крепости он пишет Н.Д. Фонвизиной, одной из дарительниц Нового Завета: «... в несчастье яснее истина. Я скажу Вам про себя, что 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 в ней доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревливой любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины... то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28 I; 176).

² Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, текст Достоевского приводится по Полному академическому собр.соч. в 30 т. (Л., 1972–1990), с указанием в скобках сначала номера тома (и части тома в случае необходимости), а затем номера страницы.

родный элемент», по словам самого Достоевского. Образованные классы общества мыслились при этом носителями ценнейшей западной культуры, но при этом оторванными от «почвы» — национальных корней и народной веры, что лишало их правильных нравственных ориентиров. Лишь при условии соединения европейской просвещенности дворянства с народным религиозным мировоззрением стало бы возможным, по мнению почвенников, преобразование русского общества на христианских, братских началах, упрочение будущего России и осуществление ее национальной идеи.

Для журнала «Время» Достоевский пишет в 1861 г. роман «Униженные и оскорбленные», затем там же печатаются его знаменитые «Записки из Мертвого дома» (1860—1861), где Достоевский художественно осмыслил все увиденное и пережитое им на каторге. Эта книга явилась новым словом в русской литературе того времени и вернула Достоевскому его былую литературную репутацию.

В 1864 г. умирает от чахотки жена Достоевского, а через два месяца и его брат М.М. Достоевский, с которым у писателя была особенная близость. Достоевский вынужден прекратить издание «Эпохи». Трагические переживания этого года отразились в повести «Записки из подполья» — исповеди «подпольного парадоксалиста», неожиданной и необычной по своему мрачному, злому и насмешливому тону. В этом произведении Достоевский окончательно находит свой стиль и своего героя, характер которого станет затем психологической основой для героев всех его поздних романов.

В 1866 г. Достоевский работает одновременно над двумя романами: «Игрок» и «Преступление и наказание», из которых последний, по признанию самого Достоевского, «удался чрезвычайно» и сразу выдвинул его в первый ряд русских романистов наравне с Толстым, Гончаровым и Тургеневым. В 1867 г. Достоевский женится вторично на А.Г. Сниткиной и уезжает с ней за границу, где вскоре пишет роман «Идиот» (1868—1869), главной идеей которого становится изображение «положительно прекрасного человека» в условиях современной российской действительности. Так создается образ князя Мышкина («князя-Христа») — носителя идеалов смирения и всепрощения. Но исход романа оказывается трагичным: герой гибнет под захлестнувшим его морем необузданных страстей, зла и преступлений, царящих в окружающем его мире. В 1871 г. появляются «Бесы» — антинигилистический роман-памфлет, в основу сюжета которого легло нашумевшее убийство студента Иванова, совершенное группой революционеров-анархистов под руководством С.Г. Нечаева. В 1875 г. в «Отечественных записках» Н.А. Некрасова печатается роман «Подросток» — «роман воспитания», своего рода «Отцы и дети» Достоевского.

С 1875 г. Достоевский начинает единолично выпускать оригинальное периодическое издание — «Дневник писателя», состоявший из фельетонов, публицистических статей, очерков, мемуаров и художе-

ственных произведений. «Дневник писателя» стал для него своеобразной трибуной, с которой он выступал по всем злободневным вопросам европейской и русской общественно-политической и культурной жизни. В «Дневнике писателя» Достоевский по-прежнему развивал идеи почвенничества, однако с течением времени его взгляды все больше «правели», сближаясь, с одной стороны, со славянофильством, а с другой — с официальной идеологией. Это издание имело огромный общественный резонанс и упрочило славу Достоевского и как писателя, и как общественного деятеля. Внешним свидетельством этого явилась дружба Достоевского с К.П. Победоносцевым, будущим обер-прокурором Священного Синода.

Последним крупным произведением Достоевского, завершающим его великое романное «пятикнижие», стали «Братья Карамазовы» (1879—1880), где получили окончательное и гениальное художественное воплощение все важнейшие идеи зрелого творчества писателя. Особенно широкое распространение получила «поэма о великом инквизиторе», часто бытующая отдельно от романа и породившая, благодаря своему неисчерпаемо глубокому содержанию, множество философских и литературоведческих интерпретаций (см. сб. «О Великом инквизиторе», сост. Ю. Селиверстовым. М., 1991).

Последним, уже предсмертным триумфом Достоевского стала его речь о Пушкине на Пушкинских празднествах в Москве 1880 г., встреченная всеми слушателями с необыкновенным энтузиазмом. Ее можно воспринимать как завещание Достоевского, последнее исповедание его заветной мысли о «всечеловечности, всепримиримости» русской души и о великой исторической миссии России — объединении во Христе всех народов Европы.

Анализ романа «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Художественное своеобразие стиля Достоевского. «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительности»³ — так определял свой творческий метод сам писатель. Действительно, эпитет «фантастический» в том значении, в котором его употреблял Достоевский, достаточно четко характеризует отличие его прозы от критического реализма Толстого и Тургенева. Речь идет, конечно, не о явном присутствии чудесного в романных сюжетах, но о «фантастичности» самой их художественной ткани вследствие сочетания в ней несовместимых, на первый взгляд, черт: острого детективного сю-

³ Достоевский Ф.М. Письма. 1832—1881. Т. I—IV. М.-Л., 1928—1959. Т. II. С. 169.

жета и развернутых философских диалогов, евангельского текста и скабрёзных анекдотов, газетного фельетона и исповедального письма. В причудливых сплетениях являются у Достоевского такие начала, как комическое и трагическое, сентиментальное и ужасное, натуралистически бытовое и мистическое.

«Фантастично» и само построение сюжета «Преступления и наказания». Если в обычном детективе весь интерес повествования заключен в разгадке тайны преступления, то «Преступление и наказание» представляет собой некий «антидетектив», где преступник известен читателям с самого начала. В его тайну проникают также один за другим чуть ли не все герои романа, включая и самого следователя Порфирия Петровича. Однако при этом все посвященные, видя невыносимость нравственных мучений Раскольникова, сочувственно расположены к нему и ждут, когда он сам раскается и сделает явку с повинною. Внимание читателя переносится, таким образом, с внешней канвы сюжета на душевное состояние преступника и на идеи, приведшие его к преступлению.

Художественное время романа также не поддается обычному измерению. С одной стороны, оно необычайно насыщено событиями, а с другой — иногда вообще перестает ощущаться, «гаснет в уме» героев. Трудно поверить, что все сложное действие романа вмещается в рамки двух недель. Ритм времени то замедляется, то бешено ускоряется. В течение одного дня часто свершается столько событий в душевной жизни героя, сколько реальному человеку достало бы на целую жизнь. (К примеру, во второй день по выздоровлении от горячки Раскольников утром беседует с приехавшими к нему сестрой и матерью, уговаривая их порвать с Лужиным. Тут же знакомит их с внезапно пришедшей к нему Соней. Далее он идет вместе с Разумихиным знакомиться с Порфирием, который вызывает его на подробный рассказ о его теории и приглашает его на завтра для решительного объяснения, означающего для героя жизнь или смерть. По возвращении домой он встречается с мещанином, «человеком из-под земли», который бросает ему в лицо: «Убийец!», и переживает весь ужас разоблачения. После этого герой видит кошмарный сон о своем убийстве и, проснувшись, видит Свидригайлова, с которым неожиданно вступает в длительную философскую беседу. Потом он вместе с пришедшим Разумихиным идет к своим родным и провоцирует их окончательный разрыв с Лужиным. Но вместе с тем сам не может более выносить их близости и внезапно от них уходит, сказав при выходе Разумихину, что уходит навсегда. Прямо от родных он направляется в первый раз к Соне, заставляет ее рассказать о себе, затем просит прочесть о воскресении Лазаря и подготавливает ее к тому, чтобы открыться ей в свершенном преступлении. Все эти события уместились в пределах одного дня.)

Вместе с тем романное действие часто прерывается длинными внутренними монологами и развернутыми описаниями душевного

состояния героев. В иную минуту в воспаленном мозгу героя проносятся вихрь мыслей и идей, а в следующий момент он впадает в беспамятство, как это случается с ним после совершения убийства. В горячке «иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит, в другой раз — что все тот же день идет» [6; 92]. Даже когда бред кончается и Раскольников видимо поправляется, он не приходит в себя до конца и на протяжении всех последующих глав продолжает пребывать в лихорадочном, полубредовом состоянии. Такие провалы во «вневременность» наравне с интенсификацией романного времени предопределяют его «катастрофичность» и иноприродность реальному.

Фантастична и вся действительность романа, которую Достоевский намеренно сближает со сновидением. Реальность часто кажется героям осуществлением болезненного сна, а сновидение «оживляет» идеи и чувства, «недовоплотившиеся» в реальности. Как во сне идет на преступление Раскольников. Потом, в конце третьей части, уже в зловещем кошмаре, ему снится, будто он осужден совершать свое убийство вечно. Внезапный приход Свидригайлова кажется ему продолжением этого сна, тем более что тот выговаривает в беседе его самые заветные и потаенные мысли. Все это заставляет Раскольникова даже усомниться в реальности своего собеседника.

Каждая деталь в романе, каждая встреча или поворот событий при полном реалистическом правдоподобию часто отбрасывают мистические тени или приобретают значение роковой непреложности. Неожиданные случайности (вроде случайно подслушанной Раскольниковым на площади фразы, что на следующий день Лизаветы не будет дома) вовлекают его в преступление, «точно он попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать» [6; 58]. Знамательны, символичны и все подробности убийства, что нимало не противоречит той реалистической выпуклости, с которой они навсегда запечатлеваются в сознании читающего. Чего стоит только один сюжет с топором, для которого Раскольниковым была приготовлена специальная петля под пальто, под левой мышкой, чтобы удобнее было сразу его выхватить — в результате чего лезвие должно было прилегать под пальто прямо к его сердцу. Однако когда герой перед самым убийством спохватывается о хозяйском топоре, — того не оказывается на месте, что грозит разрушить весь его тщательно продуманный замысел. «Вдруг он вздрогнул. Из каморки дворника, бывшей от него в двух шагах, из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза... Он бросился стремглав на топор (это был топор) и вытащил его из-под лавки... «Не рассудок, так бес», — подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно» [6; 59–60]. (Позже Раскольников будет утверждать Соне, что «старушонку черт убил», а не он.) Смертельный удар старухе Раскольников наносит обухом топора так, что лезвие при этом обращено к нему самому — это как бы знак того, что Раскольников одновременно наносит непоправимый

удар и себе и скоро окажется жертвой своего же убийства⁴. Лизавету же Раскольников убивает острием, как бы отводя от себя удар, и действительно, от Лизаветы далее тянется спасительная для Раскольникова нить к Соне Мармеладовой, чей крест был на невинно убитой. Затем именно по Евангелию Лизаветы будет читать Соня Раскольникову о воскрешении Лазаря. Еще один пример символической детали: Когда Раскольникову прохожие подают, как нищему, двугривенный, разжалобившись его оборванным видом и полученным им грубым ударом кнута, он презрительно бросает монетку в воду: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» [6; 90].

Фантастичны у Достоевского и сами характеры героев — в том же смысле, в каком в «Преступлении и наказании» Свидригайлов находит «фантастическим» лицо мадонны: «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза?» [6; 369]. Такое парадоксальное соединение несоединимого (небесной красоты и болезненного надрыва) типично для мышления Достоевского. На подобном оксюморонном совмещении противоположностей построены все характеры «Преступления и наказания»: благородный убийца, целомудренная блудница, шулер-аристократ, пропойца-чиновник, проповедующий Евангелие. Все они впечатляют «фантастичностью своего положения» [6; 358]. Причудливо сплетаются в таких натурах высокие идеалы с порочными страстями, сила и бессилие, великодушие и эгоизм, самоуничуждение и гордость. «Широкий человек, слишком даже широкий, я бы сузил... Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» — эти слова из «Братьев Карамазовых» как нельзя лучше характеризуют новое понимание человеческой души, привнесенное Достоевским в мировую культуру.

Герои Достоевского отличаются необыкновенно эксцентричным и болезненным характером и находятся в постоянном нервном возбуждении. Вместе с тем, в силу удивительной психологической схожести, они быстро угадывают мысли, чувства и даже идеи друг друга. Это и создает в романах Достоевского феномен *двойничества*, бесконечного в своих разновидностях и вариациях. Неустойчивость и сложность характеров Достоевского усугубляется также тем, что герои всегда изображаются вне определенного социального статуса — как «выпавшие» из своего сословия (как Раскольников, Мармеладов, Катерина Ивановна и даже богач Свидригайлов, который проводит время в самых сомнительных уличных компаниях Петербурга). Не имеют герои Достоевского и повседневной занятости: ни один из них не трудится,

⁴ Впервые обратил внимание на эту деталь Г.Мейер в книге «Свет в ночи» (О «Преступлении и наказании»: Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне, 1967).

добывая себе пропитание (кроме Сони Мармеладовой, однако вряд ли можно назвать естественным тот уродливый способ, которым она достает деньги, постоянно думая о самоубийстве. Отметим тем не менее, что собственно «на панели» Соня не показана в романе нигде). Напротив, на протяжении всего романа они пребывают в некоем «взвешенном» состоянии, ведя друг с другом долгие и страстные беседы, в которых они выясняют отношения или спорят о «последних» мировоззренческих вопросах: о бытии Бога, о вседозволенности и границах человеческой свободы, о возможностях коренного переустройства мира. Центральные герои в романах Достоевского — это всегда герои-идеологи, захваченные некоей философской проблемой или идеей, в решении или осуществлении которой сосредоточивается для них вся жизнь. Всех их как нельзя лучше характеризует фраза, сказанная об Иване Карамазове: «... душа его бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» [14; 76]. К разрешению этой «великой» мысли стремится и весь роман, и в достижении этой цели главному герою помогают все остальные. Поэтому все зрелые романы Достоевского — *философские* по своему основному конфликту.

М.М. Бахтин в своем знаменитом труде «Проблемы поэтики Достоевского» понимает каждого персонажа как воплощение особой, самостоятельной идеи, и всю специфику философского построения романа он видит в *полифонии* — «многоголосье». Весь роман строится, по его мнению, как бесконечный, принципиально незавершенный диалог равноправных голосов, одинаково убедительно аргументирующих каждый свою позицию. Авторский голос оказывается лишь одним из них, и у читателя сохраняется свобода с ним не соглашаться.

Но вместе с тем романы Достоевского могут быть названы и *психологическими*. Вопрос о психологизме Достоевского необычайно сложен, тем более что сам писатель не хотел применять к себе этого понятия: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [27; 65]. Эта фраза, столь часто цитируемая и столь противоречивая на первый взгляд, нуждается в особом истолковании. Почему исследование «всех глубин» в человеческой душе не относится к явлениям психологизма? Дело в том, что этой фразой Достоевский пытался противопоставить себя современным ему писателям-реалистам и указать, что он изображает принципиально иной, нежели они, пласт человеческого сознания. Определить, какой именно, позволяет точнее всего христианская антропология, согласно которой существо человека троячно и состоит из тела, души и духа. К *телесному* («соматическому» по богословской терминологии) уровню относятся инстинкты, роднящие человека с животным миром: самосохранения, продолжения рода и т.д. На *душевно* («психическом») уровне расположено собственно человеческое «я» во всех его жизненных проявлениях: беско-

нечный в своем разнообразии мир чувств, эмоций и страстей, то есть всевозможные любовные переживания, эстетическое начало (восприятие красоты), склад ума со всеми его индивидуальными отличиями, гордость, гнев и т.д. На последнем же, *духовном* («пневматическом») уровне находятся интеллект, понятие о добре и зле (категории нравственности) и свобода выбора между ними — то, что делает человека «образом и подобием Божиим» и что объединяет его с миром духов. Здесь и встают перед человеком экзистенциальные проблемы — «тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [14; 100]. Этот третий пласт наиболее скрыт, ибо в повседневности человек живет прежде всего душевным миром, ибо суета и пестрота ярких сиюминутных впечатлений заслоняют от него последние вопросы бытия. На духовном уровне человек сосредоточивается только в экстремальных ситуациях: перед лицом смерти или в минуты окончательного определения для себя цели и смысла своего существования. Именно этот уровень сознания («все глубины души человеческой») и делает Достоевский предметом пристального и бесстрашного анализа, рассматривая прочие уровни только в их отношении к последнему. В этом плане он действительно «не психолог», а «реалист в высшем смысле» (или, говоря языком богословия, «пневматик»).

Отсюда и вытекает принципиальное различие изображения мира и человека у Достоевского и у Толстого с Тургеневым, которые сосредотачиваются на душевной, «психической» стороне жизни во всем ее богатстве и полноте. Мы найдем в их произведениях неисчерпаемый океан чувств, разнообразие сложных характеров и красочное описание жизни во всех ее проявлениях. Но при всей неповторимости индивидуальных чувств «вечные вопросы» стоят перед каждым одни и те же. На духовном уровне принципиальное различие в характерах исчезает, становится не важным. В кризисные моменты жизни психология самых разных людей унифицируется и почти совпадает. Во всех сердцах разыгрывается та же самая борьба Бога с дьяволом, только на разных ее стадиях. Так объясняется однообразие характеров у Достоевского и столь распространенное в его романах «двойничество».

Своеобразием психологизма у Достоевского определяется и специфика его сюжетных построений. Для активизации у героев духовного пласта сознания Достоевскому необходимо выбить их из привычной жизненной колеи, привести в кризисное состояние. Поэтому динамика сюжета ведет их от катастрофы к катастрофе, лишая их твердой почвы под ногами, подрывая экзистенциальную стабильность и вынуждая вновь и вновь отчаянно «штурмовать» неразрешимые, «проклятые» вопросы. Так, все композиционное построение «Преступления и наказания» можно описать как цепь катастроф: преступление Раскольникова, приведшее его на порог жизни и смерти, затем катастрофа Мармеладова, последовавшие вскоре за ней безумие и смерть Катерины Ивановны и, наконец, самоубийство Свидригайлова. В предыстории

к романному действию рассказывается также о катастрофе Сони, а в эпилоге — матери Раскольников. Из всех этих героев лишь Соне и Раскольникову удастся выжить и спастись. Промежутки между катастрофами заняты напряженнейшими диалогами Раскольникова с прочими персонажами, из которых особенно выделяются два разговора с Соней, два со Свидригайловым и три с Порфирием Петровичем. Вторая, самая страшная для Раскольникова «беседа» со следователем, когда тот доводит Раскольникова чуть ли не до помешательства из расчета, что тот выдаст себя, является композиционным центром романа, а разговоры с Соней и Свидригайловым, обрамляя его, располагаются по одному до и после.

Заботясь о занимательности сюжета, Достоевский прибегает также к приему умолчания. Когда Раскольников отправляется к старухе на «пробу», читатель не посвящен в его замысел и может только догадываться, о каком «деле» он рассуждает сам с собой. Конкретный замысел героя раскрывается только через 50 страниц от начала романа, непосредственно перед самым злодеянием. О существовании же у Раскольникова законченной теории и даже статьи с ее изложением нам становится известно лишь на двухсотой странице романа — из разговора Раскольникова с Порфирием. Точно так же лишь в самом конце романа мы узнаем историю отношений Дуни со Свидригайловым — непосредственно перед развязкой этих отношений. Подобная недоговоренность рассчитана на эффект первого прочтения, который был и остается типичным для всех беллетристических романов и которому придавал важное значение сам Достоевский, стремясь расширить круг своих читателей и увлечь их прежде всего сюжетом, а потом уже философской проблематикой диалогов.

Четко ограниченное число действующих лиц, концентрация действия во времени, стремительный ход развития сюжета, изобилующего напряженными диалогами, неожиданными признаниями и публичными скандалами, — все это позволяет говорить о ярко выраженных драматических чертах прозы Достоевского, на что обратил внимание еще поэт и философ-символист Вяч. Иванов, писавший о романах Достоевского как о «романах-трагедиях».

Образ Петербурга в романе. Герои в романах Достоевского изображаются фактически вне контекста обыденной жизни. Быт изображается Достоевским скорее как «антибыт» (быт с отрицательным знаком), в его нарушении или «бесчеловечности». Он связывается в «Преступлении и наказании» прежде всего с образом Петербурга. «Сия великолепная и украшенная многочисленными памятниками столица», «город канцеляристов и всевозможных семинаристов», ярче всего охарактеризована в романе Свидригайловым: «Это город полусумасшедших... <...> Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр

всей России, и характер его должен отражаться на всем» [6; 357]. Подобное зловещее духовное влияние Петербурга явственно ощущает и Раскольников: «Необъяснимым холодам веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина» [6; 90]. «Мертвый», «умышленный», «самый фантастический» город наделен мрачной мистической силой, угнетающей личность и лишаящей ее ощущения своей укорененности в бытии. Это — особое духовное пространство, где все приобретает символическое и психологическое значение. Главные впечатления от Петербурга Достоевского — невыносимая духота, становящаяся «атмосферой преступления»; темнота, грязь и слякоть, от которых развивается отвращение к жизни и презрение к себе и к окружающим, а также сырость и изобилие воды во всех видах (вспомним хотя бы страшную грозу и наводнение в ночь самоубийства Свидригайлова), рождающее ощущение текучести, недолговечности и относительности всех явлений действительности. Приехавшие в Петербург из провинции быстро перерождаются, поддаваясь его «цивилизующему», разлагающему и опошляющему влиянию, как Раскольников, Миколка, Мармелад, Катерина Ивановна.

Для Достоевского существует прежде всего не Петербург барокко и классицизма, дворцов и садов, а Петербург Сенной площади с ее шумом и торговцами, грязных переулков и доходных домов, кабаков и «домов увеселения», темных каморок и лестничных клеток. Это пространство наполняется неисчислимым количеством людей, сливающихся в безликую и бесчувственную толпу, сквернословящую, хохочущую и безжалостно топчущую всех ослабевших в жестокой «борьбе за жизнь». Петербург создает контраст крайней скученности людей при крайней их разобщенности и чуждости друг другу, что порождает в душах людей по отношению друг к другу враждебность и насмешливое любопытство. Весь роман наполнен бесконечными уличными сценами и скандалами: удар кнута, драка, самоубийство (Раскольников видит однажды, как бросается в канал женщина с желтым, «испытаным» лицом), задавленный лошадьми пьяница — все становится пищей для насмешек или пересудов. Толпа преследует героев не только на улицах: Мармеладовы живут в проходных комнатах, и при всякой скандальной семейной сцене из разных дверей «протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках» и «потешно смеялись». Та же толпа появляется как кошмар во сне Раскольникова, невидимая и оттого особенно страшная, наблюдающая и злобно смеющаяся над лихорадочными стараниями обезумевшего героя совершить свое злополучное преступление.

Именно здесь должно было сложиться у главного героя представление о людях как о надоедливых и злобных насекомых, поедающих друг друга, подобно запертым в тесной банке паукам. Раскольников начинает едко ненавидеть своих «ближних»: «Одно новое непреодо-

лимое ощущение овладевало им все более и более с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, гадки были их лица, походка, движения» [6; 87].

У героя невольно возникает желание уйти от всех, уединиться в себе и устроиться так, чтобы возвыситься и добиться полного господства над всем этим людским «муравейником». Для этого можно и убить одну из этих «гадких и зловредных вшей», и за это только «сорок грехов простят». Тогда же герой и уходит в свою каморку, напоминающую «сундук», «шкаф» или «гроб», в свое духовное «подполье» и там вынашивает свою бесчеловечную теорию. Эта каморка — тоже неотъемлемая часть Петербурга, особое духовное пространство, означающее мертвенность среды обитания героя, предопределяющая убийственность и бесчеловечность обдумываемой им теории. «Я тогда, как паук, к себе в угол забился... А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как я ненавидел эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел!» [6; 320]. Комната Сони была также уродлива, похожа на сарай, где один угол был чересчур острый и черный, а другой — безобразно тупой, что символизирует изуродованность ее жизни. Окончательное философское завершение образ «мертвящей комнаты» получает в зловещем видении Свидригайлова, которому вся вечная жизнь представлялась как пребывание в закоптелой «комнатке, наподобие деревенской бани» с пауками «по всем углам». Это — уже полное отсутствие «воздуха», равно как и полное уничтожение времени и пространства. То, что Раскольникову для жизни не хватает воздуха, вскользь говорят и Порфирий, и Свидригайлов, но в Петербурге воздуха (в данном случае, это символ живой, непосредственной жизни) нет вообще, как это замечает Пульхерия Александровна: «Ужас у него душно а где тут воздухом-то дышать? Здесь и на улицах, как в комнатах без форточек. Господи, что за город!» [6; 185]⁵.

Замысел романа. Образ Раскольникова. Сам Достоевский в письме к редактору «Русского вестника» М.Н. Каткову так описывал свой замысел романа:

«Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшийся некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на

⁵ Все выделения жирным шрифтом в цитатах Достоевского принадлежат автору статьи, выделения курсивом — самому Достоевскому.

проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работниках свою младшую сестру. «Она никуда не годна», «Для чего она живет?», «Полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т.д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать; с тем, чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, излечить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства... докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству», чем, уже конечно, «загладится преступление», если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной...

Несмотря на то, что подобные преступления ужасно трудно совершаются... ему — совершенно случайным образом удастся совершить свое предприятие и скоро, и удачно.

... Никаких подозрений на него нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть на каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разбегенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело... Несколько случаев, бывших в последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен. Именно, что убийца развитой и даже хороших наклонностей молодой человек... Одним словом, я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность» [28 II; 137].

Мы видим, что идею Раскольникова автор тесно увязывает с современной ему исторической эпохой, когда «все поехало с основ» и царит «необыкновенная шатость понятий» в «оторванном от почвы» образованном обществе. Тем самым проблематика романа раскрывается перед нами как социальная, а сам роман должен быть определен как *философско-социально-психологический*. Главный герой романа замышлялся именно как «новый» человек, поддавшийся носящимся в петербургском воздухе «недоконченными» идеям, следуя которым, он доходит до отрицания окружающего мира.

Причины духовного кризиса своей эпохи Достоевский видел в наступлении «периода человеческого уединения», о котором он подробно пишет в «Братьях Карамазовых»:

«Ибо всякий-то теперь стремится отделить лицо свое наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты бытия лишь полное самоубийство, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное уединение... всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдалается, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает... Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого [14; 275–276].

Уединение Раскольникова в комнатке-гробе оказывается в свете этой цитаты знамением времени. Необыкновенное умение прозре-

вать за всяким явлением современности (войнами, нашумевшими судебными делами, общественным протестом или скандалом) его духовную первопричину было вообще отличительной чертой таланта Достоевского. В «Преступлении и наказании» подобные обобщения вкладываются автором в уста Порфирия Петровича: «Тут дело **фантастическое**, мрачное, дело **современное**, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитируется фраза, что кровь «освежает»; когда вся жизнь проповедуется в комфорте. Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце» [6; 348].

Раскольников был задуман, с одной стороны, как типичный представитель поколения разночинцев 60-х гг., которые особенно легко становились фанатиками идеи. Он — недоучившийся студент, который благодаря своей образованности может уже самостоятельно мыслить, но еще не имеет четких ориентиров в духовном мире. Испытав одиночество и унижительность нищенского существования, он знает жизнь только с негативной ее стороны и потому не дорожит в ней ничем. Живя в Петербурге, он не знает России; ему чужды вера и нравственные идеалы простых людей. Именно такой человек беззащитен против носящихся в воздухе «отрицательных» идей, так как ему нечего им противопоставить. К Раскольникову вполне применимо сказанное в «Бесах» о Шатове: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться они с нею никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их потом проходит как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину совсем придавившим их камнем» [10; 27]. «Подпольное», «каморочное» происхождение идеи предопределяет ее абстрактность, отвлеченность и бесчеловечность (каковые качества и были присущи всем тоталитарным теориям в XIX и XX вв.). Не случайно Достоевский дает Раскольникову следующую характеристику: «он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток». Такой человек превращается в носителя идеи, ее раба, уже утратившего свободу выбора (вспомним, что Раскольников совершает преступление как бы против своей воли: идя на убийство, он ощущает себя приговоренным, которого везут на смертную казнь).

Однако Раскольников не простой нигилист. Он не строит никаких планов социального переустройства общества и насмехается над социалистами: «Трудолюбивый народ и торговый; «общим счастьем» занимаются... нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья» [6; 211]. Недаром так карикатурно представлен в романе социалист Лебезятников. Раскольников относится к своим товарищам с каким-то аристократическим презрением и не желает иметь с ними ничего общего. Раскольников воспринял нигилистические идеи глубже и основательней, нежели его современники-социалисты, и разом дошел в них «до последних

столбов». Его идея выявляет глубинную сущность нигилизма, заключающуюся в отрицании Бога и преклонении перед самоутверждающимся человеческим «я». (Социализм в понимании Достоевского — тоже попытка человечества «устроиться на земле без Бога», по своему земному разуму, но очень наивная и далекая. Это — расхожая, популярная разновидность нигилизма, в то время как «высший» нигилизм — индивидуалистический). Таким образом, идея Раскольникова имеет и религиозную подоснову — не случайно Раскольников сравнивает себя с Магометом — «пророком» из «Подражаний Корану» Пушкина. Богоборчество, основание новой морали — вот какова была последняя цель Раскольникова, ради основания которой он решил «осмелиться» и взять. «Если Бога нет, то все дозволено» — вот окончательная формулировка этого «высшего нигилизма», которую он получит в «Братьях Карамазовых». Таков, по мнению Достоевского, русский национальный вариант нигилизма, ибо для «русской натуры» характерны религиозность, невозможность жить без «высшей идеи», страстность и стремление доходить во всем, и в добре и во зле, до «последней черты». Эту авторскую мысль проводит в романе Свидригайлов, объясняя Дуне преступление ее брата: «Теперь всё помутилось, то есть, впрочем, оно и никогда в порядке-то особенном не было. Русские люди вообще широкие люди... широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному; но беда быть широким без особенной гениальности» [6; 378].

Порфирий Петрович характеризует Раскольникова как «человека удрученного, но гордого, властного и нетерпеливого, в особенности нетерпеливого» [6; 344]. Вместе с тем он видит в натуре у него необыкновенную силу и прямоту: «Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния» [6; 345]. «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять и с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль Бога найдет» [6; 351]. Само имя героя вызывает у нас ассоциацию с раскольниками — фанатиками веры, добровольно уединившимися ради нее от общества. Кроме того, в этой «говорящей фамилии» содержится намек на некий «раскол», противоречивость и раздвоенность в характере персонажа — между чувствами и умом, между отзывчивой натурой и отвлеченно теоретизирующим разумом. Так, по мнению Разумихина, Родион «угрюм, мрачен, надменен и горд; <...> мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда <...> просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются. <...> Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то» [6; 165].

В этой характеристике явственно прослеживаются романтические мотивы, идущие от Лермонтова и Байрона: безмерная гордость, ощу-

щение безысходного вселенского одиночества и «мировой скорби» («Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть», — проговаривается неожиданно Раскольников перед Порфирием — 6; 203). Об этом нам свидетельствует и преклонение Раскольникова перед личностью Наполеона, бывшего вместе с Байроном идеальным героем и недостижимым кумиром русского романтизма. В характере Раскольникова действительно сказывается некая надменность, происходящая от ощущения своей исключительности, что и заставляет одних инстинктивно ненавидеть его (как толпа всегда ненавидит подобных гордых отшельников, которые только гордятся этой ненавистью, — вспомним ненависть к Раскольникову Лужина, приставов, мещанина или товарищей каторжников), а других — относиться к нему с безотчетным признанием его превосходства (подобно Разумихину, Соне или Заметову). Даже Порфирий Петрович проникается к нему уважением: «Я вас, во всяком случае, за человека наибогороднейшего почитаю» [6; 344]. «Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего нужно быть солнцем» [6; 352].

Теория Раскольникова. Преступление Раскольникова гораздо глубже обычного нарушения закона. «Знаешь, что я тебе скажу, признается он Соне, если бы только я зарезал из того, что голоден был... то я бы теперь... счастлив был! Знай ты это!» Раскольников убил сам принцип, по которому человеческие деяния могут быть определены и испокон веков определялись как преступные. При утрате этих принципов неизбежен подрыв общественной морали и распад всего общества вообще.

Сама по себе идея о разделении всех людей на два разряда: гениальных, способных сказать миру «новое слово», и «материал», годный лишь для произведения потомства, равно как и делаемый отсюда вывод о праве избранных людей жертвовать ради своих высших интересов жизнями остальных — идея, мягко говоря, не новая. Ее провозглашали индивидуалисты во все века. Еще Макиавелли положил ее в основу своей теории правления. Но у Раскольникова на эту идею накладываются веяния времени: модные для XIX в. идеалы прогресса и общественного блага. Поэтому преступление получает сразу несколько мотиваций, скрывающихся одна под другой. По внешним, «объективным» причинам Раскольников убивает, чтобы спасти от ужасающей нищеты себя, мать и сестру. Но такая мотивация быстро отбрасывается им самим. Мнимость ее обнаруживается, когда Раскольников в ужасе от совершенного преступления хочет выбросить в канал все нагребленное, не интересуясь даже его количеством и ценой. С другой стороны, Раскольников пытается оправдать свое преступление соображениями высшего блага, которое он принесет миру, когда благодаря своему первому «смелому» шагу он состоится как личность и свер-

шит все ему предначертанное. Именно этот вариант теории излагает Раскольников в своей статье, а затем и в первый свой приход к Порфирию: новое слово гения движет все человечество вперед и оправдывает любые средства, но **«единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует»** [6; 199]. «Одна смерть и тысяча жизней взамен» — «ведь это же арифметика». Разве не имел бы право Ньютон или Кеплер пожертвовать сотней жизней, чтобы подарить миру свои открытия? Далее Раскольников обращается к Солону, Ликургу, Магомету и Наполеону — повелителям, вождям, полководцам, самый род деятельности которых неизбежно связан с насилием и пролитием крови. Он называет их завуалированно «законодателями и установителями человечества», новое слово которых заключалось в их социальных преобразованиях и которые уже потому все были преступники, что, «давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и отцов перешедший» [6; 200]. Отсюда следует вывод, что всякий гений, говорящий новое слово, — разрушитель по своей природе, ибо «разрушает настоящее во имя лучшего» [6; 200].

Однако «небольшая ошибочка» этой теории заключается прежде всего в том, что в один ряд ставятся всевозможные «великие люди» согласно весьма расплывчатому критерию их «великости», в то время как открытия ученого приносят в мир нечто совсем иное, нежели деяния святого, а талант художника совершенно иноприроден таланту политического деятеля или полководца. Однако пушкинский вопрос, совместимы ли «гений и злодейство», как будто совсем не существует для Раскольникова. Полководцы же и властители в силу самой природы своей деятельности играют жизнями людей, будто в шахматы, и даже самых выдающиеся и привлекательных из них трудно назвать благодетелями всего человечества. Тем более что большинство из них льют человеческую кровь, вовсе не обладая гением Ликурга и Наполеона, а просто в силу полученной ими власти. Именно честолюбие и гордость являются их первичным стимулом или, по крайней мере, необходимым условием достижения ими власти. Итак, отождествление гениальности с преступностью, пленившее Раскольникова, неверно даже теоретически, не говоря уже о том, что у самого Раскольникова пока еще нет никакого «нового слова», кроме самой его теории. «Благостность» же последней для человечества прекрасно демонстрирует последний сон героя в эпилоге, где эта идея — будто бы овладевшая всеми умами и заменившая на Земле прежний нравственный закон — показана во всей своей разрушительной силе. Действие ее оказывается подобным моровой язве и приводит мир к Апокалипсису.

Раскольников и сам осознает, что напрасно он уверял себя в высшей целесообразности и оправданности своего «эксперимента» и «целый месяц всеблагое провидение беспокоил, призывая в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти предпринимаю, а имею в

виду великолепную и приятную цель, — ха-ха!» [6; 211]. Соне он признается в последней причине своего убийства:

«Я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть! <...> мне надо было узнать тогда, вошь ли я, как все, или человек? <...> тварь ли дрожащая или *право* имею...» [6; 322].

Итак, это был психологический эксперимент над собой, тест на собственную гениальность. Не случайно как важнейший «авторитет» выдвигается им Наполеон — уже совсем не благодетель человечества, а тиран, сделавший всю Европу ареной блистательных парадов своей славы и устлавший ее трупами жертв своего честолюбия. Бесконечное самоутверждение, вседозволенность, дерзкое преступление всех границ и норм — вот та черта, пленившая Раскольникова в Наполеоне и составившая ядро его идеи: «Свободу и власть, а главное, власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!» [6; 253].

Смысл названия романа и судьба главного героя. Заглавие романа «Преступление и наказание» призвано подчеркнуть одну из важнейших идей Достоевского: нравственную, внутреннюю необходимость наказания для преступника. Интересно, что в общепринятом немецком переводе роман называется «Schuld und Sühne» — «вина и возмездие», чем был подчеркнут его философско-религиозный смысл, хотя буквальный юридический перевод был бы «Verbrechen und Strafe». Русское же название с редкой многозначностью вбирает в себя оба смысла. Слово «преступление» уже семантически говорит о «переступании», «перешагивании» через некую границу или «черту», и Достоевский сознательно активизирует это первичное значение. На протяжении всего романа Раскольников говорит, что сущность его преступления заключалась в том, чтобы *переступить* через нравственность: «Старуха, пожалуй что, и ошибка, не в ней и дело! Старуха была только болезнь... я *переступить* поскорее захотел... я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я и убил, а *переступить*-то не переступил, на этой стороне остался...» [6; 211].

Мотив «переступания» прослеживается на судьбах чуть ли не всех героев романа, которые по разным причинам оказываются как бы на рубеже, на пороге жизни и смерти и переступают «черту» либо целомудрия и чести, либо долга, либо нравственности. Мармеладов говорит про себя, что он место потерял, «ибо *черта* моя наступила» [6; 16]. Предавшись своему пороку, он «перешагнул» через своих родных: Катерину Ивановну, детей и Соню. Соня, по мнению Раскольникова, тоже переступила... через себя: «Ты тоже переступила... смогла *переступить*. Ты на себя руки наложила. Ты загубила жизнь... свою» [6; 252].

В утонченное удовольствие и игру превращает переступание всяких моральных норм Свидригайлов, чтобы хоть как-то подогревать свои пресыщенные чувства. Так, он отзывается о разврате: «Я согласен, что это болезнь, как и все переходящее через меру, а тут непременно придется **перейти через меру**. <...> но что же делать? Не будь этого, ведь этак застрелиться, пожалуй, пришлось бы» [6; 362]. Дуне пока только предстоит подобный выбор. Раскольников ядовито замечает ей: «Ба! да и ты... с намерениями... Что ж, и похвально; тебе же лучше... и дойдешь до такой черты, что не **перешагнешь** ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь...» [6; 174]. (И наоборот, о матери Раскольникова говорится, что она «на многое могла согласиться... но всегда была такая **черта**... за которую никакие обстоятельства не могли заставить ее **переступить**» — 6; 158.) Но все эти «переступления» совершенно различны по своей природе, и одни из них ведут к смерти героя, другие — к страшной духовной пустоте и самоубийству, от других возможно спастись, искупив вину тяжким наказанием.

Наказание — не менее сложное понятие в романе. Его этимология — «наказ», «совет», «урок». Этот «урок» дается Раскольникову самой жизнью и заключается в страшных нравственных мучениях, которые преступник претерпевает после убийства. Это и отвращение, и ужас перед совершенным злодеянием, и постоянная боязнь быть разоблаченным (так, что преступник был бы даже рад, если бы уже сидел в остроге), и крайняя духовная опустошенность, к которой привело «переступание границ». Убийца нарушил саму основу духовного мира, и тем самым «будто ножницами отрезал сам себя от всех» [6; 90]. «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались в душе его» [6; 81]. Не угрызения совести — их не было, а мистическое сознание своего бесповоротного разрыва с человечеством угнетает героя. Всего яснее этот разрыв сказывается на отношениях Раскольникова с самыми близкими ему людьми: матерью и сестрой, которым он из-за своей страшной тайны не может отвечать любовью. При встрече после долгой разлуки у него не поднимаются руки обнять их. Он смотрит на них «точно из-за тысячи верст» [6; 178], и вскоре становится совершенно равнодушен к их судьбе. Спровоцировав разрыв Дуни с Лужиным, Раскольников неожиданно и жестоко бросает своих близких и сам — в чужом городе, где у них более никого нет знакомых: «Оставьте меня! Оставьте меня одного!... <...> я это наверно решил... Что бы со мной ни было, погибну я или нет, я хочу быть один. Забудьте меня совсем. Это лучше... <...> Иначе, я вас возненавижу, я чувствую... Прощайте!» [6; 239].

Мучения его страшны. «Точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение» [6; 335]. «... Чем уединеннее было место, тем сильнее он сознавал как будто чье-то близкое и тревожное присутствие, не то чтобы страшное, а как-то уж очень досаждающее, так что поскорее возвращался в город, смешивался с

толпой...» [6; 337]. Сознанием своим он отчетливо понимал, что настоящих улик на него нет и ему ничего не грозит: страшный эксперимент как будто полностью удался, но само сознание временами погасало, наступала полная апатия, прерываемая кошмарными снами.

Для правильного понимания душевного состояния героя очень важен мотив **болезни**, который сопровождает Раскольникова на протяжении всего романа. После преступления Раскольников возвращается почти в умопомрачении и весь следующий день проводит будто в бреду. Затем он сваливается в горячке и лежит в беспамятстве четыре дня. Выхоженный Разумихиным, он снова встает на ноги, но лихорадочное, ослабленное состояние его продолжается, не исчезая до конца. Для окружающих непонятно, что причина его болезни — духовная, и они пытаются как-то ее объяснить, списывая на болезнь все странности в поведении Раскольникова. Врач Зосимов определяет, что болезнь должна была готовиться в нем долгие месяцы еще до наступления кризиса: «Дня через три-четыре, если так пойдет, совсем будет как прежде, то есть как было назад тому месяц, али два... али, пожалуй, и три? Ведь это издавна началось да подготавливалось?... а? Сознаетесь теперь, что, может, и сами виноваты были?» [6; 171]. Один только Порфирий насмешливо указывает Раскольникову: «Болезнь, дескать, бред, грезы, мерещилось, не помню», все это так-с, да зачем же, батюшка, в болезни-то да в бреду всё такие именно грезы мерещатся, а не прочие, могли ведь быть и прочие-с?» [6; 268].

Раскольников лучше всех понимает свое состояние. Вся его статья была посвящена рассуждению о том, что совершение преступления всегда сопровождает затмение ума и упадок воли, которые «охватывают человека, подобно болезни, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента незадолго до совершения преступления. <...> Вопрос же, болезнь ли порождает самое преступление или само преступление, как-нибудь по особенной натуре своей, всегда сопровождается чем-то вроде болезни? — он еще не чувствовал себя в силах разрешить» [6; 59]. Автор же пытается показать по ходу сюжета: сама теория Раскольникова и была болезнь, подхваченная им в Петербурге, наподобие чахотки. Начало болезни совпадает с моментом первоначального замысла убийства, которое было лишь переходом болезни в открытую форму. Болезненные состояния подавленности и помрачения бывали у Раскольникова еще и до преступления, когда идея «переступить» уже утеснилась в его душе и завладела всеми его помыслами. Как только он разрешил себе кровь **по совести**, он уже совершил убийство в душе, и сразу же последовало наказание. (Это дало повод философу Льву Шестову сосчитать, что Раскольников вовсе не убивал старушки, это на него наговорил сам Достоевский, студент же, отвлеченный теоретик, совершил убийство лишь в воображении.) Далее болезнь продолжает истощать и изнурять его, грозя оказаться смертельной. «Это оттого, что я очень болен, — угрюмо решил он наконец, — я сам

измучил и истерзал себя и не знаю, что делаю... <...> выздоровлю и... не буду терзать себя... А ну как совсем не выздоровлю?» [6; 87].

Таким образом, и преступление, и наказание начинаются до убийства. Настоящее же, официальное наказание начинается в эпилоге и оказывается для главного героя исцелением и возрождением.

Раскольников не принял в расчет своей натуры. Он думал достичь путем преступления состояния полной легкости и свободы, а оказался скован угрызениями совести — ненавистными для него доказательствами своей принадлежности к низшему разряду людей, которым самой природой не дозволено «переступить». Но при этом герой не раскаивается и пребывает убежденным в своей теории. Он разочаровывается не в ней, а в себе самом. «Он должен пройти через мучительное раздвоение, «перетащить на себе все pro и contra», чтоб достичь самосознания. Он сам для себя загадка; не знает своей меры и своих пределов; заглянул в глубину своего «я», и перед бездонной пропастью у него закружилась голова. Он испытывает себя, делает опыт, спрашивает: кто я? Что я могу? На что имею право? Велика ли моя сила?»⁶

Достоевский не просто выявляет в «Преступлении и наказании» отрицательную духовную энергию байроновского индивидуализма: это уже было сделано Пушкиным в «Цыганах» и «Евгении Онегине». Достоевский идет далее и подвергает сам образ демонического героя-богоборца жестокой и злой деромантизации. Оказывается, если убрать у демонического романтического героя его блестящий романтический ореол, то на месте Наполеона и Каина окажется совершенно ординарный убийца. Раскольникова убивает именно «некрасивость» его преступления. «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка-процентщица, с красною укладкой под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: полезет ли, дескать, Наполеон под кровать к «старушонке»! <...> Эх, эстетическая я вошь, и больше ничего» [6; 211]. «Боязнь эстетики есть первый признак бессилия» [6; 400]. Жестокой насмешке подвергается «лжебайроновская» поза Раскольникова Порфирием Петровичем: «Убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит» (6; 348). Окончательно обличает попытку Раскольникова сохранить благородную позу и совместить преступление с высокими идеалами Свидригайлов («Шиллер-то в вас смущается поминутно!»).

По верному обобщению И.Л. Альми, «Раскольников мало-помалу приходит к пониманию лежащих перед ним возможностей.

Одна — желанная — внутренне преодолеть содеянное, соединиться с людьми «поверх преступления».

Другая — полярная ей — уйти от всех, жить на «аршине пространства».

⁶ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество//Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 366.

Последняя — убедившись в недостижимости двух первых, «кончить» любой ценой — самоубийством или признанием»⁷.

Вначале Раскольников из всех сил стремится встать на первый путь, желая доказать самому себе, что «не умерла его жизнь вместе с старою старухой» (6; 147). Эта возможность кажется ему доступной, однако лишь в редкие моменты душевного подъема: в полицейской конторе, при осознании, что его пригласили туда вне связи с содеянным преступлением, когда на Раскольникова внезапно нападает страшная словоохотливость и откровенность, затем в первый вечер по выздоровлении от тяжелой горячки, когда Раскольников впервые после пяти дней выходит на улицу, болезненно оживляется, заговаривает с прохожими и великолепно побеждает «психологически» Заметова и самое главное, когда ему удается помочь бедствующей семье Мармеладовых, искренне пожертвовав всеми своими скудными средствами и тем заслужив детский поцелуй Поленьки и живую благодарность Сони. Ему, однако, лишь на короткое время удается обмануть себя. Затем Раскольников непонятной ему силой отбрасывается сначала ко второму, а затем к третьему исходу. Иначе «предчувствовались безысходные годы <...> холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства» [6; 327].

Один Раскольников не выбрался бы из этого тупика. Спасение могло прийти к нему только извне, от других людей, которые еще связывали его с миром и Богом.

Система персонажей в романе. Убив «самое бесполезное существо», Раскольников ощущает не только свою отторгнутость от всех прочих людей, но и сопряженность множеством таинственных связей с прежде вовсе не знакомыми ему людьми, от которых в силу разных причин зависит теперь его судьба: это и семья Мармеладовых, и Соня, и Свидригайлов, и Порфирий Петрович.

Раскольников оказывается соединительным звеном между двумя семействами: его собственным и Мармеладовых. По первой линии складывается любовный треугольник из Дуни, Свидригайлова и Лужина, а по второй — треугольник семейный: Соня, Мармеладов и Катерина Ивановна. Сам Раскольников, кроме того, оказывается один на один в поединке с Порфирием. По такой схеме описывает систему персонажей К. Мочульский: «Принцип композиции — трехчастный: одна главная интрига и две побочных. В главной — одно внешнее событие (убийство) и длинная цепь событий внутренних; в побочных — нагромождение внешних событий, бурных, эффектных, драматических: Мармеладова давят лошади, Катерина Ивановна, полубезумная, поет на улице и заливается кровью. Лужин обвиняет Соню в воров-

⁷ *Альми И.Л.* К вопросу о психологизме Достоевского («Преступление и наказание»)/Достоевский и современность. Материалы VIII Международных «Старорусских чтений», 1993. Новгород, 1994. С. 11.

стве, Дуня стреляет в Свидригайлова. Главная интрига — трагична, побочные — мелодраматичны» [5, с. 366].

И. Анненский выстраивает систему персонажей по другому, идейному принципу. В каждом из персонажей он видит один из поворотов, моментов двух идей, носителями которых эти персонажи являются: идеи смирения и безропотного приятия страдания (Миколка, Лизавета, Соня, Дуня, Мармеладов, Порфирий, Марфа Петровна Свидригайлова) или идеи бунта, требования от жизни всевозможных благ (Раскольников, Свидригайлов, Дуня, Катерина Ивановна, Разумихин)⁸.

Почувствовав после убийства невозможность общаться далее со своими родными, «ближними», Раскольников будто магнитом притягивается к «дальним» — семейству Мармеладовых, будто сосредоточившему в себе все возможные страдания и унижения целого мира. Это — одно из самых сильных воплощений Достоевским темы «униженных и оскорбленных», ведущей свое начало еще от «Бедных людей». Однако из опыта безысходного горя и полной беспомощности перед судьбой каждый в этой семье вынес свою собственную мировоззренческую позицию. Сам Мармеладов представляет собой новое решение темы «маленького человека», показывающее, насколько далеко уже ушел Достоевский от гоголевских традиций. Даже в неизбывном позоре своего падения Мармеладов осмысливается не просто как несостоявшаяся личность, уничтоженная и потерянная в огромном городе, а как «нищий духом» в евангельском смысле — глубокий и трагически противоречивый характер, способный на самозабвенное покаяние и потому могущий быть прощенным и даже обрести за свое смирение Царствие Божие. Катерина Ивановна, наоборот, доходит до протеста, бунта против Бога, так жестоко сломавшего ее судьбу, но бунта безумного и отчаянного, доводящего ее до иступленного сумасшествия и страшной гибели («Что? Священника?.. Не надо... Где у вас лишний целковый?.. На мне нет грехов!.. Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала!.. А не простит, так и не надо!..» — 6; 333). Достоевский, однако, не смеет ее за это судить, ввиду безграничности и вопиющей несправедливости вынесенных ею страданий. В отличие от нее Соня исповедует, как и ее отец, христианское смирение, но соединенное с идеей жертвенной любви.

Раскольникову эта семья представляется живым воплощением его собственных мыслей о бессилии добра и бессмысленности страдания. И до и после убийства он все время размышляет о судьбе Мармеладовых, сравнивает ее со своею и всякий раз убеждается в правильности его решения (нужно или «осмелиться нагнуться и взять», «или отказаться от жизни совсем!»). Вместе с тем, помогая и благодетельствуя Мармеладовым, Раскольников на некоторое время спасается от своей гнетущей душевной тревоги.

⁸ Анненский И. Книга отражений. Статьи разных лет//Избранное. М., 1987.

Из лона этой семьи появляется «ангел-хранитель» героя — Соня, идейный антипод Раскольникова. Ее «решение» состоит в *самопожертвовании*, в том, что она переступила через свою чистоту, принеся всю себя в жертву ради спасения семьи. «В этом она и противостоит Раскольникову, который все время, с самого начала романа (когда он только еще узнал о существовании Сони из исповеди ее отца) меряет свое преступление ее «преступлением», стараясь оправдать себя. Он постоянно стремится доказать, что поскольку «решение» Сони не есть подлинное решение, значит, он, Раскольников, прав»⁹. Именно перед Соней он с самого начала хочет сознаться в убийстве — она единственная, по его мнению, кто может его понять и оправдать. Он приводит ее к осознанию неминуемой катастрофы ее и ее семьи («С Полечкой, наверно, то же самое будет»), чтобы поставить перед ней роковой вопрос, ответ на который должен оправдать его поступок: «Лужину ли жить и делать мерзости или помирать Катерине Ивановне?» [6; 313]. Но реакция Сони обезоруживает его: «Да ведь я Божьего промысла знать не могу... И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» [6; 313]. И роли у героев неожиданно меняются. Раскольников вначале думал добиться от Сони полного духовного подчинения, сделать ее своей единомышленницей. Он ведет себя с ней надменно, высокомерно и холодно, и в то же время пугает загадочностью своего поведения. Так, он целует ей ногу со словами: «Это я всему человеческому страданию поклонился». Этот жест выглядит чересчур надуманным и театральным, и в нем выявляется «литературность» мышления героя. Но затем он понимает, что не выдерживает несомой им тяжести смертного греха, что он «себя убил», и приходит к Соне за *прощением* (хоть и пытается убедить себя: «Я не прощения приду просить») и милующей любовью. Раскольников презирает себя за то, что нуждается в Соне, а следовательно, зависит от нее, это оскорбляет его гордость, и потому временами он испытывает чувство «едкой ненависти» к ней. Но вместе с тем чувствует, что в ней его судьба, особенно когда узнает о ее прежней дружбе с убитой им Лизаветой, ставшей даже ее крестной сестрой. И когда в момент признания в убийстве Соня отстраняется от Раскольникова с тем же самым беспомощным детским жестом, с каким отстранялась от его топора Лизавета, «защитник всех униженных и оскорбленных» окончательно прозревает фальшь всех своих претензий на «санкцию истины».

И вот «убийца и блудница сходятся за чтением вечной книги», читая по Евангелию Лизаветы о воскрешении Лазаря. Это — положительная философия Достоевского и в то же время символический прообраз судьбы и Раскольникова, и Сони. С интерпретацией убийственной теории Раскольникова как болезни, грозящей смертью, переключается начало евангельского фрагмента: «Был **болеи** некто Лазарь, из Вифа-

⁹ Кожин В. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. С. 149.

нии...» (в Евангелии Христос при вести о болезни Лазаря говорит также: «Эта болезнь не к смерти, но к славе Божьей». — Ин. XI; 4). Четыре дня, проведенных Лазарем в гробу, соответствуют четырем дням, которые Раскольников провел в своей «каморке-гробе» после убийства в беспмятстве горячки. Однако Раскольников, хотя сказал ранее Порфирию, что верует в воскрешение Лазаря буквально, пока еще далек от того, чтобы довериться услышанной им «благой вести».

«Сонечкин жребий», только с «расчетом на излишек комфорта», думает выбрать и сестра Раскольникова Дуня, выходя замуж за богатого, но презиаемого ею Лужина. Этот поступок она тоже осознает как принесение себя в жертву ради счастья матери и брата. Раскольников гордо отталкивает эту жертву и расстраивает брак сестры с Лужиным. Но, совершив убийство будто бы ради спасения своей семьи, Раскольников на самом деле едва не губит ее, невольно предавая сестру в руки Свидригайлова, который, завладев тайной Раскольникова, приобретает над Дуней страшную власть. И при встрече с Свидригайловым Раскольников с ужасом видит свою фактическую солидарность с ним в хищническом образе жизни за счет «слабых мира сего», вплоть до их унижения и уничтожения.

Если Соня выступает в роли «добротного ангела» Раскольникова, то Свидригайлов — несомненно, демона (в традициях Мефистофеля он даже искушает героя деньгами: «...уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! <...> Денег, что ли, нет? Я дам на дорогу». — 6; 373). Свидригайлов обладает всем, что желал бы приобрести Раскольников своим «первым шагом». Благодаря деньгам, незаурядному уму и богатому жизненному опыту он достиг той свободы и независимости от людей, о которых мечтал Раскольников. Для этого он тоже прошел через убийство, «переступив» через свою жену Марфу Петровну, и это уже не первая смерть на его совести. Из-за него покончили с собой лакей Филька и изнасилованная им глухонемая девочка-сирота. Однако Свидригайлов совершил свои преступления гораздо «чище» и безопаснее, чем Раскольников, и, в отличие от последнего, демонстрирует завидное душевное спокойствие, здоровье и уравновешенность. Именно этим он и привлекает к себе Раскольникова, воплощая второй возможный вариант его судьбы, противоположный покаянию: «привыкнуть» и остаться спокойно жить с преступлением на душе. Свидригайлов первый замечает внутреннее сходство между собой и Раскольниковым: «Между нами есть какая-то точка общая», «мы одного поля ягоды». Они двойники в том плане, что знают и предугадывают самые сокровенные мысли друг друга, идут по одному пути, но Свидригайлов смелее, практичнее и развращеннее Раскольникова, что Достоевский связывает, в частности, с его «барским» происхождением.

У Свидригайлова можно отметить гедонистические черты Печорина. Как и последний, Свидригайлов живет только для того, чтобы «срывать цветы удовольствия», а потом «бросать их в придорожную

канаву». Итог у героев один и тот же — полное опустошение: как Печорин едет умирать в Персию, так и Свидригайлов собирается в Америку. Но Свидригайлов заходит несколько дальше Печорина: он переступает чувство чести, чтобы продлить удовольствия и хоть как-то их разнообразить, и тем самым представляет собой сниженный, цинично опошленный вариант байронического демонизма. Представим себе Печорина, который подтасовал карты во время пари, из любопытства посмотреть, как застрелится Вулич, — и перед нами будет шулер Свидригайлов. Но вместо романтической «бесконечной грусти» последний испытывает «безграничную скуку».

Он смеется над Раскольниковым и вскрывает его нравственное противоречие: тот «переступил», «кровь по совести разрешил», а все-таки не может до конца отречься от «высокого и прекрасного» («Шиллер-то в вас смущается поминутно... Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушек можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорей в Америку! Понимаю, какие у вас вопросы теперь в ходу: нравственные, что ли? Вопросы гражданина и человека? А вы их побоку; зачем они вам теперь-то? Хе-хе! Затем, что вы еще гражданин и человек? А коли так, так и соваться не надо было: нечего не за свое дело браться». — 6; 373).

Сам он — последовательнее: ту черту между добром и злом, которую Раскольников было переступил и сразу почувствовал себя сбитым с ног, Свидригайлов давно и окончательно для себя стер. Поэтому он неуязвим для мучений совести и не способен к покаянию. И от добрых, и от злых поступков он испытывает одинаковое наслаждение. Он — эстет, «страшно любит» Шиллера, тонко судит о красоте рафаэлевой мадонны и вместе с тем получает почти животное наслаждение, мучая своих жертв. Дело здесь не только в обыкновенном сладострастии, а в упоении грехом и «переступлением». И он развлекался, как мог: был шулером, сидел в тюрьме, продал себя за 30 тысяч своей покойной жене, затем убил ее, изнасиловал беспомощную девочку. Может со скуки полететь на воздушном шаре или поехать в Америку. Ему являются привидения, клочки иных миров, но какие пошлые! Дело в том, что когда все позволено — все безразлично. Остается только мировая скука и пошлость. Мировая бессмыслица, жизнь и потустороннее существование сходятся для него в одном символе — вечном заточении в маленькой комнатке, наподобие деревенской бани, где «по всем углам пауки». Это — то, к чему приводит абсолютная свобода, — метафизическая пустота. Бесконечность, безграничная свобода оборачиваются крайним сужением жизненного пространства. Образно говоря, Свидригайлов ощущает себя навеки заключенным в ту самую каморку-гроб, откуда Раскольников мечтал выйти через преступление на бескрайние просторы.

Однако он не банальный романский злодей: он тоже способен на глубокие и сильные чувства, что доказывает его романтическая страсть

к Дуне — последняя, отчаянная попытка Свидригайлова вернуться к жизни. Увидя, что это невозможно, он после дикой борьбы пересиливает себя и отпускает жертву, не желая более никому делать зла. Он уже принял свое последнее решение — «уехать в Америку», если получит отказ. Как ни странно, но ужасный Свидригайлов сделал добрых дел более, чем кто-либо другой в романе: он хоронит Катерину Ивановну, устраивает детей Мармеладова, дарит приданое бедной девочке, к которой до этого в виде жестокой шутки вздумал посвататься, дает Соне деньги на поездку в Сибирь и отправляется в никуда, потому что искупление для него все равно невозможно.

В результате Свидригайлов «от противного», на примере своей судьбы предостерегает Раскольникова, показывая, что демонический путь ведет к скуке и отчаянью небытия. Соня же безмолвно предлагает ему иной выбор — возвратиться к Тому, Кто сказал: «Я есмь воскресение и жизнь, верующий в Меня, если и умрет, оживет».

Роль Порфирия Петровича в судьбе Раскольникова. Порфирий — тоже очень сложный персонаж, уникальный даже в творчестве самого Достоевского. С одной стороны, он единственный представитель законности и официального правосудия в романе. Уже его имя («порфира» — царское одеяние, знак императорской власти, «Петр» — имя первого российского императора) свидетельствует о том, что он выступает в романе от лица государства и выражает идеологию того общества, против которого выступал Раскольников. С другой стороны, в конце романа он оказывается авторским резонером, логически объясняя Раскольникову необходимость покаяться и явиться с повинною. С третьей — есть основания и его считать двойником Раскольникова, но по-иному, нежели Свидригайлова. Порфирий сумел необыкновенно глубоко понять характер и психологию Раскольникова, так что нам временами даже может показаться, что он сам в свое время прошел через те же мысли и порывы: «Мне все эти ощущения знакомы, и статейку я вашу прочел как знакомую» [6; 345]. Тем более что следователь и подсудимый — коллеги, ведь Раскольников учился на юридическом факультете и пишет вполне профессиональную, интересную даже для Порфирия статью о психологии преступника. Проникновение Порфирия в душу Раскольникова проницательно до неправдоподобия. Не имея в руках ни одного реального факта, следователь восстанавливает всю историю и картину убийства до мельчайших подробностей, что позволяет ему полностью завладеть Раскольниковым и несмотря на отсутствие улик гениально раскрыть преступление.

Порфирий — сравнительно молодой человек, лет около 35, но он ощущает себя гораздо старше Раскольникова и учит его, как жить, с позиции искушенного и всеведущего человека. В его облике автором подчеркивается какая-то неопределенность: сам он невысокий, «полный и даже с брюшком», и во всей фигуре есть что-то бабье, что сразу неприятно действует на читателя. И тем не менее пристальный

взгляд его водянистых глаз с белесыми ресницами «как-то странно не гармонировал со всею фигурою... и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать» [6; 192]. В такой двойственности поначалу сквозит нечто зловещее и даже демоническое (особенно из-за любви Порфирия к «розыгрышам» и обещания Раскольникову «и его провести», а также из-за его насмешливого, нарочито пошлого тона с подхихикиваниями и «ерсами» («Извольте-с», «Это ведь факт-с», «по гуманности-с»), в котором из-под показного самоуничтожения проглядывает завуалированная издевка над собеседником. И действительно, сперва Порфирий «гонит и ловит [Раскольникова] как зайца», используя парадоксальный прием: он полностью раскрывает убийце все свои карты и «искренне» посвящает его в свою тактику ведения дела, желая втянуть истерзанного подозрениями Раскольникова в исповедальную атмосферу и спровоцировать на дальнейшие признания. В этот момент он похож на паука, хладнокровно ловящего жертву в аккуратно расставленные сети («Прямо мне в рот и влетит, я его и проглочу-с, а это уж очень приятно-с, хе-хе-хе!» — 6; 262).

Но внезапный приход с повинной Миколки потрясает его не меньше, чем Раскольникова («— Да и вы дрожите, Порфирий Петрович. — И я дрожу-с; не ожидал-с!»), и хитроумный следователь как будто понимает, что преступил закон Божеского милосердия, что его жестокость превысила даже вину Раскольникова (не случайно мещанин, слышавший всю сцену из-за перегородки и, несомненно, еще больше утвердившийся во мнении, что Раскольников — «убийца», приходит, потрясенный, просить у Раскольникова прощения «за оговор и злобу»). Через несколько дней приходит к Раскольникову сам Порфирий и обращается к нему совсем иным тоном, уже без иронии и коварства, фактически каясь перед ним, хотя и говорит примерно то же, что и в прошлый раз.

Так неожиданно следователь поворачивается к нам совсем другой стороной и оказывается авторским резонером, подытоживая все пережитое и вымученное Раскольниковым и обосновывая единственно возможный для него выход: «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит... вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» [6; 351]. И далее Порфирий развивает перед Раскольниковым идею «искупления вины страданием», носителем которой в романе представлен Миколка: «вам... давно уже воздух переменить надо. Что ж, страданье тоже дело хорошее. Пострадайте. Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет» [6; 351]. А из черновиков к роману мы знаем, что это — центральная мысль самого писателя. Об этом говорят следующие важные строки:

ИДЕЯ РОМАНА.

ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ. В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житей-

ким процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания. Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье и всегда страданием [7; 154–155].

Иными словами, Порфирий выражает словами все то, что Соня может только дать почувствовать в своей любви. Логика Порфирия, любовь Сони и ужас от страшного конца Свидригайлова вместе подвигают Раскольникова на решительный шаг — явку с повинною. Это еще не отказ от теории (даже идя доносить на себя, Раскольников восклицает: «Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!» — 6; 400), но это необходимое условие для последующего воскресения: Раскольников начинает искупать свою вину страданием и кладет начало своему воссоединению с людьми.

Эпилог и его роль в романе. В оценке эпилога мнения исследователей, как правило, разделяются: одним он кажется натянутым, монологически прекращающим полифонию голосов в романе, искажающим первоначальный замысел характера Раскольникова. Нам же кажется, что он логически вытекает из всей философской концепции романа.

Поначалу Раскольников и на каторге остается верен себе, относится ко всем окружающим его людям с бессознательным презрением, чем заслуживает всеобщую ненависть, но затем жизнь, которой он доверился, «берет свое». Однажды он попадает в острожную больницу, и это заболевание сливается в читательском восприятии с его общим болезненным состоянием на протяжении всего романа. Но только здесь символически изображается его окончательное выздоровление. Идея покидает его ум после апокалиптического видения, где она показана в полном развитии своей разрушительной силы — в виде моровой язвы, уничтожающей чуть ли не все человечество. Но Достоевский не заставляет Раскольникова прямо разубедиться и отказаться от своей теории, что выглядело бы откровенно натянуто. Просто в какой-то момент герой перестает жить одним «эвклидовским» разумом, выполняющим одну и ту же всеразлагающую самоаналитическую работу, и отдается «живой жизни», непосредственным сердечным чувствам. Отметим также, что это стало возможно для него только вне Петербурга, которому в эпилоге противопоставлено первое за весь роман описание природы — необозримые просторы степи с юртами кочевников, где «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6; 421). Этот пейзаж напоминает о библейских первых веках и знаменует собой начало новой, еще не изведанной жизни героя. И первым живым чувством, воскресившем его, была любовь к Соне. До сих пор на протяжении всего романа он только пользовался ее любовью как единственной нитью, связывающей его с людьми, но отвечал ей одной холодностью, жестоко мучая и безжалостно перекладывая часть своей тоски на ее хрупкие плечи. Ныне же, по выздоровлении от болезни его безотчетно потянуло к ней и «бросило к ее ногам». Это уже не демонстративный жест, по-

добно поцелую ноги при первом свидании, но символический знак смирения в любви «гордого человека». Теперь «сердце одного заключало в себе бесконечные источники счастья для другого». Евангелие пока еще не читается Раскольниковым. Но мы помним, что у самого писателя как раз на каторге произошел духовный перелом, и потому естественно можем предположить, что он верит в реальность будущего прихода к Истине и воскресения своего героя.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Какое место занимает роман «Преступление и наказание» в творчестве Достоевского?
- ❖ Каковы основные принципы изображения героев Достоевским?
- ❖ Каким предстает перед нами Петербург в «Преступлении и наказании»? В чем отличие образа Петербурга у Достоевского от Петербурга Пушкина, Гоголя, Некрасова?
- ❖ Чем было спровоцировано появление на свет и окончательное формирование теории Раскольникова? Изложите сущность самой теории.
- ❖ Каковы были мотивации Раскольникова своего преступления?
- ❖ Как изменялось душевное состояние Раскольникова до и после совершения преступления? В чем состояло само преступление? Расскажите о смысле названия романа.
- ❖ Кого и на каких основаниях можно считать двойниками Раскольникова?
- ❖ Какова роль снов в романе?
- ❖ В чем специфика женских образов романа?
- ❖ Какую роль в судьбе Раскольникова сыграли семья Мармеладовых, Соня, Порфирий, Свидригайлов?
- ❖ В чем значение эпилога романа?

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 1. Анненский И. Книга отражений. Статьи разных лет//Избранное. М., 1987.
- 📖 2. Белов С.В. Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. М., 1985.
- 📖 3. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского//О русских классиках. М., 1993.
- 📖 4. Кожин В. «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского//Три шедевра русской классики. М., 1971.
- 📖 5. Мочульский К.В. Достоевский: Жизнь и творчество//Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.

А. П. ЧЕХОВ

(1860—1904)

Еще учась в Таганрогской гимназии, Антон Павлович Чехов написал большую драму «Безотцовщина», водевиль «О чем курица пела», много коротких шуточных произведений. Первыми из напечатанных его сочинений были пародии «Письмо к ученому соседу» и «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?» (1880).

Став студентом медицинского факультета Московского университета, Чехов выступал под различными псевдонимами (наиболее известный из них — Антоша Чехонте) в юмористических журналах «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и др. Постепенно, охватывая все более широкий круг тем и вырабатывая уникальную технику короткого рассказа, Чехов завоевал внимание всероссийского читателя. За сборник рассказов «В сумерках» ему была присуждена Пушкинская премия, ведущие журналы печатали его повести «Степь», «Скучная история» и др. Первыми поставленными в театре произведениями Чехова были пьеса «Иванов» (1887) и одноактные шутки «Медведь», «Предложение», «Юбилей».

В 1890 г. Чехов совершил поездку через всю Россию на каторжный остров Сахалин; как говорил он сам, отныне его творчество все «про-сахалинено». Результатами раздумий писателя над русской жизнью явились повести «Палата № 6», «Моя жизнь», «Мужики», «Человек в футляре» и др. Равными романам по глубине и тонкости описания человеческих судеб стали его небольшие рассказы «Попрыгунья», «Анна на шее», «Черный монах», «Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Архиерей».

Не понятая актерами и зрителями, в 1896 г. потерпела провал его пьеса «Чайка», но уже через два года, в 1898 г., в постановке молодого Московского Художественного театра эта пьеса имела триумфальный успех и стала символом нового театра. Там же были поставлены пьесы «Дядя Ваня» (1898), «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1904), которые с тех пор не сходят со сцен театров всего мира. Сегодня Чехов повсеместно признан как писатель, определивший развитие рассказа и драмы в мировой литературе XX в.

Анализ литературных произведений

РАССКАЗЫ

Рассказы Чехова коротки, но каждый раз, вчитываясь в них, можно за видимой простотой находить глубину смысла и сложность художественного построения.

В «Смерти чиновника» (1883) первое, что обращает на себя внимание, — как будто явное несоответствие между сюжетом, который ведет к печальному концу, и тем, как он рассказывается.

Рассказ начинается со слова «смерть» (в заглавии) и заканчивается словом «помер». Впору оплакивать несчастную судьбу героя. А между тем в рассказе действительно немало смешного.

Несерьезен, прямо-таки игрив тон повествования («В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор...», «Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицеймейстеры, и тайные советники. Все чихают» и т.п.).

Забавны имена персонажей (Червяков, Бризжалов). Комична настойчивость, с которой Червяков пристает со своими извинениями к нечаянно обрызганному им генералу. И ведь что такое эти пять (!) неудавшихся попыток извинения? Герою (мы знаем это изначально) уготована в конце смерть. И вот словно сама смерть раз за разом отталкивает от себя незадачливого поборника приличий, а он тем одержимее, даже азартнее на нее наступает, напрашивается, пока наконец она его не прихлопнула в последней фразе рассказа.

Сколь несоразмерны здесь повод и последствия: в начале рассказа герой «чихнул» — в конце же «помер»! Такое абсурдное несоответствие причин и следствий бывает только в анекдотах. Чехов и берет анекдотическое происшествие, смеется над недалеким героем, но касается при этом весьма серьезных вещей.

Чехов смело нарушает литературную традицию, по-новому трактует до него многократно (начиная с гоголевской «Шинели») разработанную ситуацию: маленький чиновник в столкновении с генералом, значительным лицом, представителем высшей власти.

Генерал обрисован в рассказе Чехова вполне нейтрально: он лишь реагирует на действия другого персонажа. О нем мы ничего существенного не узнаем, потому что не он интересен автору.

Объект насмешки здесь — тот самый «маленький человек», над которым столько слез пролила прежняя русская литература. Он смешон и жалок одновременно: смешон своей нелепой настойчивостью, жалок тем, что подвергает себя унижению, демонстрирует полный отказ от человеческого достоинства. Червяков пресмыкается, ведет себя униженно в ситуации, когда его никто не принуждает, напротив, его пытаются удержать от такого поведения.

Итак, добровольное пресмыкательство, самоуничтожение «маленького человека» — вот поворот известной ранее темы, предложенный Чеховым. Для чего Чехов пародирует, переиначивает классическую ситуацию? Что нового вносит в ее разработку смена объекта осмеяния?

Чехов показывает: дело не в злых, дурных начальниках; зло лежит глубже.

Чинопочитание, раболепие вошли в плоть и кровь тех, кто, казалось бы, должен страдать от унижения их человеческого достоинства. И уже сами они готовы ценой жизни (!) отстаивать собственное право демонстрировать почтительность и свое ничтожество перед «персонами». Червяков страдает не от унижения, а от прямо противоположного: оттого, что его могут заподозрить в нежелании унижаться, в праве на какое-то иное поведение. «Смею ли я смеяться? Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам... не будет...» Страдает он оттого, что генерал «не может понять» то, что ему, Червякову, совершенно ясно.

И вот в очередной раз Червяков отправляется не просто извиниться, а вразумлять «непонятливого» генерала. И здесь он уже не смешон и жалок, а, пожалуй, страшен — как хранитель заветов, как краеугольный камень, на котором и держится система чинопочитания и добровольного самоуничтожения.

Такое впечатление производит большинство юмористических рассказов Чехова: над ними смеешься, а если задуматься — повествуют они о грустном или даже страшноватом.

* * *

Имя героя рассказа «Хамелеон» (1884) давно стало нарицательным, понятие «хамелеонство» вошло в русский язык. Хамелеоном мы привычно называем человека, готового постоянно и моментально, в угоду обстоятельствам, менять свои взгляды на прямо противоположные.

Рассказ уморительно смешон, хотя и здесь за смешным просматривается невеселый порядок вещей. Разнообразны проявления юмора в «Хамелеоне».

Простейшие формы комизма — нелепые фамилии персонажей (Очумелов, Елдырин, Хрюкин), абсурдные словоупотребление и синтаксис в их репликах («По какому это случаю тут? Почему тут? Это ты зачем палец?»; «Я человек, который работающий» и т.д.). Это разовые, точечные проявления смешного, абсурдизмы речи. Но комический эффект достигается в рассказе и иным, более сложным путем: с помощью композиции.

Основной композиционный прием в рассказе — повторение. Повторяемость, как бы запрограммированность поведения персонажей вызывает смех читателя.

В «Хамелеоне» повторяется ситуация выяснения («чья собака?»). Пять или шесть раз меняется ответ на этот вопрос, и столько же раз меняется реакция полицейского надзирателя.

Очумелов хамелеонствует из беспринципности? Нет! За всеми переменами в его реакции стоит принцип, и весьма устойчивый. В основе всех метаморфоз его поведения — незыблемая убежденность в превосходстве «генеральского» над «прочим», и эта незыблемость прочна, как и убеждение Червякова, что отношение низших к «персонам» должно основываться на почтительности и подобострастии.

В «Хамелеоне», в отличие от «Смерти чиновника», генерал вообще не появляется на сцене, он остается закулисным персонажем. Однако закулисные персонажи (как это не раз будет впоследствии и в пьесах Чехова) оказывают хотя и косвенное, но решающее влияние на то, что происходит перед глазами читателя или зрителя. Вместо генерала — лишь упоминание о нем, но в меняющихся приговорах Хамелеона это упоминание играет роль решающего аргумента. Вновь, как и в «Смерти чиновника», чтобы показать механизм системы зависимости и подчиненности, нет нужды в том, чтобы ее главные фигуры демонстрировали свою власть и силу. Действие этой власти и силы нагляднее обнаруживается в поведении фигур подчиненных, зависимых. Они, мелкие сошки, выступают главными хранителями системы. Тем страшнее (хотя внешне это, может быть, и смешно) вырисовывается всеохватность системы.

Эти рассказы могут служить образцами социальной сатиры времен Александра III, времен произвола властей, усиления зависимости «маленького человека» от тех, в чьих руках власть, и т.п. Правда, снова надо отметить несентиментальное отношение Чехова к страдательной стороне в сатирическом конфликте: полупьяный мастерской Хрюкин с его укушенным пальцем, как до него Червяков, сочувствия отнюдь не вызывает. У Чехова свое, нетрадиционное для русской литературы, видение социальной темы.

Но, разумеется, неверно считать, что эти рассказы представляют только исторический интерес или что в них затронута лишь социальная тема.

При всех внешних психологических и социальных различиях и Червяков, и Хамелеон оказываются *абсолютно родственны* на ином, глубинном уровне. В каждом из рассказов автор рассматривает очередную разновидность стереотипа, шаблона мышления и поведения. И у Червякова, и у Хамелеона есть некое убеждение, которое и определяет все их действия, дает им жизненные ориентиры. У каждого из них свое понимание «порядка», который заведен не ими и который следует всеми силами и любой ценой оберегать.

Чинопочитание у Червякова, превосходство «генеральского» над «прочим» у Хамелеона — эти нехитрые «идеи» (а одержимость своей «идеей» у этих чеховских героев по-своему не меньшая, чем у героев

Достоевского) как бы автоматически диктуют все их высказывания и поступки. Ложность представлений, которые кажутся их носителям абсолютной правдой, Чехов будет показывать в большинстве своих произведений. Страшная сила застывших представлений, заставляющая человека мыслить и поступать по стандарту, столкновения между носителями разных «правд» станут постоянными темами произведений писателя.

* * *

По воспоминаниям современников, рассказ «Студент» (1894) Чехов называл самым любимым из своих произведений. Рассказ, написанный тридцатичетырехлетним писателем, краток даже по меркам чеховской прозы («Краткость — сестра таланта», — сказал он как-то). В рассказе чуть более трех страниц, но он оставляет впечатление художественного совершенства. До конца понять и объяснить суть прекрасного невозможно, мы можем лишь приблизиться к такому пониманию.

Нередко такое впечатление от рассказов и пьес Чехова: в них ничего не происходит. На самом деле речь должна идти об особом характере события в мире этого писателя.

Чаще всего это *событие невидимое*, происходящее в сознании, в душе героя. Человеку что-то открылось в жизни, или стало заметным прежде не замечаемое, или изменилась его точка зрения на что-либо, или то, что ему «казалось» прежде, «оказалось» совсем иным. От этого невидимого события зависят дальнейшие, уже видимые поступки героя, его мироощущение, его отношения с окружающими.

В «Студенте» рассказывается именно о таком событии. Это переход героя из одного душевного состояния в противоположное.

Предельно простой и четкой выглядит *композиция* рассказа, делящегося на три части. Вначале — исходное настроение и мировосприятие Ивана. Затем — толчок к перемене, встреча на «вдовьих огородах». И в конце — новое настроение и отношение к миру. В начальной и заключительной частях рассказа мы видим сходные синтаксические конструкции. «Ему казалось, что... думал о том, что...» — это в начале, а в конце: «И ему казалось, что... то думал о том, что... и жизнь казалась ему...» Такая переключка конца с началом придает еще большую ясность построению рассказа.

За видимой простотой и краткостью разворачиваются глубочайшие горизонты и перспективы. Не случайно Лев Толстой назвал Чехова «Пушкиным в прозе». Как Пушкин первым в нашей литературе выработал язык поэзии, которому оказалось доступно все: от тончайших душевных движений до поступи истории и законов мироздания, — так Чехов завершил подобные поиски в языке русской прозы.

Повествование в рассказах Чехова называют слитным: бытовые зарисовки у него сливаются с пейзажем, и то и другое окрашено настроением воспринимающего персонажа. А тот не только восприни-

мает природу, не только реагирует на окружающий его быт, но одновременно может задумываться над законами бытия, размышлять о связи времен, о путях человечества. Получается чрезвычайно насыщенная, емкая картина мира, представленная на малом пространстве, — так, как в лирических стихотворениях лучших русских поэтов.

Исходное настроение героя рассказа Ивана Великопольского — ощущение враждебности, предельной неустроенности окружающей жизни и мироздания вообще. Если всмотреться, три начала, три стихии присутствуют уже в первых абзацах. Эти три стихии — природа, быт и история. Они определяют мировосприятие молодого человека. В природе — это холод, побеждающий весну; в повседневности — лютая бедность, голод, невежество, тоска; в русской истории («и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре») — дурная бесконечность: «... все эти ужасы были, есть и будут».

Не сразу бросается в глаза то пристальное внимание, которое автор уделяет организации *времени* в рассказе. Точнее, сочетанию разных временных измерений, в которых протекает событие.

Каждая из трех стихий живет по своему времени. В природе вечер сменяется ночью, весна должна сменять зиму, но зима берет верх над весной, и это знак дисгармонии, царящей в природе. В быту, в повседневности свои временные мерки: приближается праздник, перед праздником пост, и обычное состояние голода в такой жизни только продлевается и усиливается. В истории время движется по замкнутому кругу, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, кажется Ивану, ничего не изменится.

Все эти лучи, направления времени пересекаются в сознании Ивана. На их пересечении и возникает общее невеселое настроение, чувство угнетенности, безнадежности, отчаяния.

Но вот происходит случайная встреча с двумя женщинами, работающими на огороде. Что-то — то ли простое желание согреться от общения, то ли сходство обстановки, костер весенней ночью — заставляет Ивана заговорить и начать рассказывать вдовам пришедшую ему на память историю из Евангелия. Историю о том, как апостол Петр в такую же холодную весеннюю ночь и тоже у костра проявил слабость, отрекся от Иисуса, своего учителя, которого «страстно, без памяти любил», и сразу горько пожалел об этом.

«И исшед вон, плакася горько», — повествует церковнославянский текст, а студент находит свои слова: «Тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине сада едва слышатся глухие рыдания...» То, что рассказывает Иван, не поучение, не проповедь: Петр в его рассказе предстает как обыкновенный человек, которому свойственны и слабость, и способность к раскаянию.

Правда и красота соединяются в этом предании и в том, как юноша его пересказывает. Правда и красота простых и вечных человеческих чувств и прекрасных слов.

Дальше происходит то, что можно считать маленьким чудом. Обыкновенные неграмотные женщины так живо и естественно реагируют на рассказ студента, как будто (делает он умозаключение) все происходившее в ту страшную ночь девятнадцать веков назад имеет к ним, к их жизни самое прямое отношение. Старуха в ответ на его рассказ заплакала, а ее дочь, «деревенская баба, забитая мужем», тоже по-своему выразила жалость. И в этом есть своя правда и своя красота: люди поняли друг друга, испытали сходные чувства, одинаково откликнулись на прекрасное. Значит, «были, есть и будут» не только холод, голод, мрак, бедность, но и это объединяющее людей чувство правды и красоты; в этом студент убеждается наглядно.

Тут герою открывается и в рассказ вступает еще одно измерение времени, отличное и от природного, и от бытового, и от исторического.

Это вечное время и вечные законы, имеющие отношение «ко всем людям», направлявшие человеческую жизнь тогда, девятнадцать (теперь уже двадцать) веков назад и поныне составляющие «главное в человеческой жизни и вообще на земле». Почувствовать это вечное время, увидеть непрерывную цепь связи между временами — значит встать над дисгармонией природы, повседневности и истории, ощутить непреходящие законы бытия.

Так расширяется горизонт к концу рассказа, словно некий свет проникает в сознание героя. Образ света, огня проходит через весь рассказ, также связывая три его части. В начале рассказа упоминается огонь, который светится у реки на вдовьих огородах. Но этот далекий огонь (мы еще не знаем о его источнике) не в силах разогнать вечернюю мглу, он лишь подчеркивает пустынную и мрачность мест, по которым идет студент. Он не успокаивает, а усиливает отчаяние героя.

Во второй части огонь увиден вблизи: это огонь костра. Костра, который горит сейчас, у которого студент греет руки. Но этот костер живо напоминает про другой, тот, пришедший из вечной книги. Евангельский костер, у которого разыгралась драма Петра, и костер на вдовьих огородах показали герою двумя концами единой цепи, связывающей людей во все времена.

В начале третьей части огонь упоминается в последний раз. «Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не видно было людей». Конечно, это все тот же огонь костра. Но здесь видение огня обогатилось каким-то особым, дополнительным смыслом. Огонь отделился от конкретного источника: это словно не материальный огонь, а огонь, озаривший сознание героя, осветивший ему дальнейший путь. По существу, это символ, но не искусственный, а, как обычно у Чехова, непринужденно и естественно вырастающий из самой жизни, из повседневности.

Рассказ кончается светло, радостно. Кажется, ничего за этот вечер не изменилось ни в природе, ни в быту, ни в истории. Но событие в человеческой душе свершилось. Сознание связующей века правды и

красоты дало молодому, полному сил юноше возможность по-иному увидеть мир, преодолеть уныние и отчаяние. Жизнь кажется теперь студенту «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Кажется она таковой или на самом деле такова? Что показано нам: смена ощущений молодого человека (Ивану всего двадцать два года) или вечные закономерности бытия? Однозначного ответа из рассказа не следует. Не дело художника, говорил Чехов, давать ответы, его задача — ставить вопросы. Важно, что вопросы о том, как и из чего складывается наше мировосприятие и отношение к жизни, поставлены правильно. В мире есть место не только ужасам и дисгармонии, но и правде и красоте, не только отчаянию и безнадёжности, но и радости и надежде.

* * *

История, рассказанная Чеховым в «Ионыче» (1898), строится вокруг двух признаний в любви — как, собственно, строился сюжет и в пушкинском «Евгении Онегине». Вначале *он* признается в любви *ей* и не встречает взаимности. А спустя несколько лет *она*, поняв, что лучшего человека, чем *он*, в ее жизни не было, говорит *ему* о своей любви — и с тем же отрицательным результатом. Все остальные события, описания нужны как фон, как материал для объяснения того, почему не состоялась взаимная любовь, не получилось взаимное счастье двух людей.

Кто виноват (или что виновато) в том, что молодой, полный сил и жизненной энергии Дмитрий Старцев, каким мы его видим в начале рассказа, превратился в Ионыча последней главки? Насколько исключительна или, наоборот, обыкновенна история его жизни? И как удастся Чехову всего в несколько страничек текста вместить целые человеческие судьбы и жизненные уклады?

Как будто на поверхности лежит первое объяснение того, почему герой деградирует к концу рассказа. Причину можно увидеть в неблагоприятном, враждебном окружении Старцева, в обывательской среде города С. И в отсутствии со стороны героя борьбы с этой средой, протеста против нее. «Среда заела» — расхожее объяснение подобных ситуаций в жизни и в литературе.

В превращении Старцева в Ионыча виновата среда? Нет, это было бы по меньшей мере односторонним объяснением.

Герой, противостоящий среде, резко отличающийся от среды, — таков был типичный конфликт в классической литературе, начиная с «Горя от ума». В «Ионыче» есть слово, прямо взятое из характеристики фамусовского общества («хрипуны»), но оно, пожалуй, только резче оттеняет разницу двух соотношений: Чацкий — фамусовская Москва и Старцев — обыватели города С.

Собственно, Чацкого удерживал в чуждом и враждебном ему окружении лишь любовный интерес. Он был изначально уверен в сво-

ем превосходстве над этой средой, обличал ее в своих монологах — среда же выталкивала его, как инородное тело. Оболганным, оскорбленным, но не сломленным и только укрепившимся в своих убеждениях покидал фамусовскую Москву Чацкий.

Дмитрий Старцев, как и Чацкий, влюбляется в девушку из чуждой ему среды (у Чацкого этот отделяющий барьер — духовный, у Старцева — материальный). Как человек со стороны входит он в «самый талантливый» дом города С. У него нет никакого изначального неприятия этой среды — наоборот, в первый раз в доме Туркиных все кажется ему приятным или, по крайней мере, занятым. И потом, узнав, что он не любим, в отличие от Чацкого он не устремляется «искать по свету», а остается жить там же, где и жил, — так сказать, по инерции.

Пусть не сразу, но к какому-то моменту он также почувствовал раздражение против тех людей, среди которых ему приходится жить и с кем приходится общаться. С ними не о чем говорить, их интересы ограничены едой и пустыми развлечениями. Что-либо действительно новое им чуждо, идеи, которыми живет остальное человечество, недоступны их пониманию (например, как это можно отменить паспорта и смертную казнь?).

Что ж, Старцев поначалу тоже пробовал протестовать, убеждать, проповедовать («в обществе, за ужином или чаем, говорил о том, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя»). Отклика в обществе эти монологи Старцева не встретили. Но, в отличие от фамусовского общества, которое агрессивно по отношению к вольнодумцу, обыватели города С. просто продолжают жить, как жили, к инакомыслящему же Старцеву в целом остались вполне равнодушны, пропуская протест и пропаганду мимо ушей. Правда, наградили его довольно нелепым прозвищем («поляк надутый»), но это все-таки не объявление человека сумасшедшим. Более того, когда он стал жить по законам этой среды и окончательно превратился в Ионыча, сами же они от него натерпелись.

Итак, один герой остался не сломлен средой, другого среда поглотила и подчинила своим законам. Казалось бы, ясно, кто из них заслуживает симпатий, кто осуждения. Но дело вовсе не в том, что один из героев благороднее, выше, положительнее другого.

В двух произведениях по-разному организовано *художественное время*. Всего один день из жизни Чацкого — и вся жизнь у Старцева. Чехов включает в ситуацию «герой и среда» течение времени, и это позволяет иначе оценить произошедшее.

«Как-то зимой... весной, в праздник, — это было Вознесение... прошло больше года... стал бывать у Туркиных часто, очень часто... дня три у него дело валилось из рук... успокоился и зажил по-прежнему... опыт научил его мало-помалу... незаметно, мало-помалу... прошло четыре года... прошло три дня, прошла неделя... и больше уж он никогда не бывал у Туркиных... прошло еще несколько лет...»

Чехов вводит в рассказ испытание героя самой обыкновенной вещью — неспешным, но неостановимым ходом времени. Время проверяет на прочность любые убеждения, испытывает на прочность любые чувства; время успокаивает, утешает, но время и затягивает — «незаметно, мало-помалу» переделывая человека. Чехов и пишет не об исключительном или незаурядном, а о том, что касается каждого обыкновенного («среднего») человека.

Тот сгусток новых идей, протеста, проповеди, который несет в себе Чацкий, невозможно представить растянутым вот так — на недели, месяцы, годы. Приезд и отъезд Чацкого — как пролет метеора, яркой кометы, вспышка фейерверка. А Старцев проходит испытание тем, чем Чацкий не был испытан, — течением жизни, погруженностью в ход времени. Что обнаруживается при таком подходе?

То, например, что мало обладать какими-то убеждениями, мало испытывать негодование против чуждых людей и нравов. Всем этим Дмитрий Старцев отнюдь не обделен, как всякий нормальный молодой человек. Он умеет испытывать презрение, он знает, чем стоит возмущаться (людская тупость, бездарность, пошлость и т.д.). И Котик, много читающая, знает, какими словами следует обличать «эту пустую, бесполезную жизнь», которая стала для нее «невыносимой».

Нет, показывает Чехов, против хода времени протестантский запал молодости надолго удержаться не может — и может даже превратиться «незаметно, мало-помалу» в свою противоположность. В последней главе уже Ионыч не терпит никаких суждений и возражений со стороны («Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!»).

Более того, у человека может быть не только отрицающий задор — он может обладать и положительной жизненной программой («Нужно трудиться, без труда жить нельзя», — утверждает Старцев, а Котик убеждена: «Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели... Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы...»). Ему может казаться, что он живет и действует в соответствии с правильно выбранной целью. Ведь Старцев не просто монологи перед обывателями произносит — он действительно трудится, и больных он принимает все больше, и в деревенской больнице, и в городе. Но... опять «незаметно, мало-помалу» время совершило губительную подмену. К концу рассказа Ионыч трудится все больше уже не ради больных или каких-то там высоких целей. То, что прежде было вторичным, — «бумажки, добытые практикой», деньги, — становится главным наполнением жизни, ее единственной целью.

Перед лицом времени, незримого, но главного вершителя судеб в чеховском мире, непрочными и ничтожными кажутся любые словесно сформулированные убеждения, прекраснодушные программы. В молодости презирать, прекраснодушничать можно сколько угодно — глядь, «незаметно, мало-помалу» вчерашний живой человек, открытый всем впечатлениям бытия, превратился в Ионыча.

Мотив *превращения* в рассказе сопряжен с темой времени. Превращение происходит как постепенный переход от живого, еще не устоявшегося и неоформленного к заведенному, раз и навсегда оформившемуся.

В первых трех главках Дмитрий Старцев молод, у него не вполне определенные, но хорошие намерения и устремления, он беспечен, полон сил, ему ничего не стоит после работы отмахать девять верст пешком (а потом девять верст обратно), в душе постоянно звучит музыка; как и всякий молодой человек, он ждет любви и счастья.

Но живой человек попадает в среду механических заводных кукол. Поначалу он об этом не догадывается. Остроты Ивана Петровича, романы Веры Иосифовны, игра Котика на рояле, трагическая поза Павы в первый раз кажутся ему достаточно оригинальными и непосредственными — хотя наблюдательность и подсказывает ему, что остроты эти выработаны «долгими упражнениями в остроумии», что в романах говорится «о том, чего никогда не бывает в жизни», что в игре юной пианистки заметно упрямое однообразие и что идиотская реплика Павы выглядит как обязательный десерт к обычной программе.

Автор рассказа прибегает к приему *повторения*. Туркины в 1-й главе показывают гостям «свои таланты весело, с сердечной простотой» — и в 5-й главе Вера Иосифовна читает гостям свои романы «по-прежнему охотно, с сердечной простотой». Не меняет программы поведения (при всех заменах в репертуаре его шуток) Иван Петрович. Еще более нелеп в повторении своей реплики выросший Пава. И таланты, и сердечная простота — совсем не худшие свойства, которые могут обнаруживать люди. (Не забудем, что Туркины в городе С. действительно самые интересные.) Но их запрограммированность, заведенность, бесконечная повторяемость в конце концов вызывают в наблюдателя тоску и раздражение.

Остальные же жители города С., не обладающие талантами Туркиных, живут тоже по-заведенному, по программе, о которой и сказать нечего, кроме: «День да ночь — сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей... Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов...»

И вот к последней главе сам Старцев превратился в нечто окостеневшее, окаменевшее («не человек, а языческий бог»),двигающееся и действующее по некоторой навсегда установившейся программе. В главе описывается то, что Ионыч (теперь все его называют только так) делает изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год. Куда-то выветрилось, испарилось все живое, что в молодости его волновало. Счастья нет, но есть суррогаты, заменители счастья: покупка недвижимости, угождение и боязливое почтение окружающих. Туркины сохранились в своей пошлости — Старцев деградировал. Не удержавшись даже на уровне Туркиных, он в своем превращении скатился еще ниже, на уровень обывателя «тупого и злого», о презрении к

которому он говорил прежде. И это итог его существования. «Вот и все, что можно сказать про него».

Что же было началом превращения, скатывания по наклонной плоскости? В какой момент действия рассказа можно говорить о вине героя, не предпринявшего усилий, чтобы предотвратить это скатывание?

Может быть, так подействовала неудача в любви, став поворотным моментом в жизни Старцева? Действительно, за всю жизнь «любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней». Легкомысленная девичья шутка — назначить свидание на кладбище — дала ему возможность первый и единственный раз в жизни увидеть «мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет», прикоснуться к тайне, «обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную». Волшебная ночь на старом кладбище — единственное в рассказе, что не несет на себе печати привычности, повторяемости, заведенности. Она одна осталась в жизни героя ошеломляющей и неповторимой.

На следующий день было объяснение в любви и отказ Котика. Суть любовного признания Старцева состояла в том, что нет слов, способных передать то чувство, которое он испытывает, и что любовь его безгранична. Что ж, можно сказать, что молодой человек был не особенно красноречив и находчив в объяснении. Но можно ли на этом основании считать, что все дело в неспособности Старцева к подлинному чувству, что по-настоящему он не любил, не боролся за свою любовь, а потому и не мог увлечь Котика?

В том-то и дело, показывает Чехов, что признание Старцева было обречено на неудачу — каким бы красноречивым он ни был, какие бы усилия ни предпринял, чтобы убедить ее в своей любви.

Котик, как и все в городе С., как все в доме Туркиных, живет и действует по некоторой, как бы заранее определенной программе (курьезное начало заметно в ней), — программе, составленной из прочитанных книг, питаемой похвалами ее фортепьянным талантам и возрастным, а также наследственным (от Веры Иосифовны) незнанием жизни. Она отвергает Старцева потому, что жизнь в этом городе кажется ей пустой и бесполезной, что сама она хочет стремиться к высшей, блестящей цели, а вовсе не стать женой обыкновенного, невыдающегося человека, да еще с таким смешным именем. Пока жизнь, ход времени не покажут ей ошибочность этой программы, любые слова тут будут бессильны.

Это одна из самых характерных для мира Чехова ситуаций: люди разобщены, они живут каждый со своими чувствами, интересами, программами, своими стереотипами жизненного поведения, своими правдами — и в тот момент, когда кому-то необходимее всего встретить отклик, понимание со стороны другого человека, — тот, другой, в этот момент поглощен своим интересом, программой и т.п.

Здесь, в «Ионыче», чувство влюбленности, которое испытывает один человек, не встречает взаимности из-за того, что девушка, предмет его любви, поглощена своей, единственно интересной для нее в тот момент программой жизни. Потом его не будут понимать обыватели, здесь не понимает любимый человек.

Пожив какое-то время, отпив несколько глотков «из чаши бытия», Котик как будто поняла, что жила не так («Теперь все барышни играют на рояле, и я тоже играла, как все, и ничего во мне не было особенного; я такая же пианистка, как мама писательница»). Главной своей ошибкой в прошлом она теперь считает то, что тогда не понимала Старцева. Но понимает ли она его теперь по-настоящему? Страдание, осознание упущенного счастья делают из Котика Екатерину Ивановну, живого, страдающего человека (теперь у нее «грустные, благодарные, испытующие глаза»). При первом объяснении она категорична, он неуверен, при последнем их свидании категоричен он, она же робка, несмела, неуверенна. Но, увы, происходит лишь смена программ, запрограммированность же, повторяемость остаются. «Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. Какое счастье! <...> Когда я думала о вас в Москве, вы представлялись мне таким идеальным, возвышенным...» — говорит она, и мы видим: да это же фразы прямо из романов Веры Иосифовны, надуманных сочинений, не имеющих ничего общего с действительной жизнью. Словно она опять видит не живого человека, а манекенного героя из романа, сочиненного мамой.

И вновь они поглощены каждый своим, говорят на разных языках. Она влюблена, идеализирует Старцева, жаждет ответного чувства. С ним же почти завершилось превращение, он уже безнадежно засосан обывательской жизнью, думает об удовольствии от «бумажек». Разговорившись было на короткое время, «огонек в душе погас». От непонимания, одиночества человек, отчуждаясь от окружающих, замыкается в своей скорлупе. Так кто же виноват в жизненной неудаче Старцева, в его деградации? Разумеется, нетрудно обвинить его самого или окружающее его общество — но это не будет полным и точным ответом. Окружение, среда определяют лишь то, в каких формах станет протекать жизнь Ионыча, какие ценности он примет, какими суррогатами счастья утешится. Но дали толчок падению героя, привели его к перерождению иные силы и обстоятельства.

Как сопротивляться времени, которое творит дело превращения «незаметно, мало-помалу»? К несчастьям людей ведут вечная их разобщенность, самопоглощенность, невозможность взаимопонимания в самые ответственные, решающие моменты бытия. И как человеку угадать то мгновение, которое решает всю его дальнейшую судьбу? И лишь тогда, когда уже поздно что-либо изменить, оказывается, что человеку за всю его жизнь отпущена лишь одна светлая, незабываемая ночь.

Такая трезвость, даже жестокость в изображении трагизма человеческого существования казались многим в чеховских произведениях чрезмерными. Критики считали, что Чехов таким образом «убивал человеческие надежды». Действительно, «Ионыч» может показаться насмешкой над многими светлыми упованиями. Нужно трудиться! Без труда жить нельзя! Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели! Помогать страдальцам, служить народу — какое счастье! Писатели и до, и после Чехова очень часто делали такие и им подобные идеи центральными в своих произведениях, провозглашали их устами своих героев. Чехов показывает, как жизнь, ход времени обесценивают и обесмысливают любые прекраснотушные представления. Все это общие (хотя и бесспорные) места, произнести и написать которые ровно ничего не стоит. Ими может наполнять свои романы графоманка Вера Иосифовна, пишущая «о том, чего никогда не бывает в жизни». Старцев никогда бы не стал героем романа Веры Иосифовны: то, что с ним произошло, — это то, что бывает в жизни.

«Ионыч» — рассказ о том, как невероятно трудно оставаться человеком, даже зная, каким следует быть. Рассказ о соотношении иллюзий и подлинной (страшной в своей обыденности) жизни. О реальных, не иллюзорных трудностях бытия.

Что же, действительно Чехов так безнадежно смотрит на судьбу человека в мире и не оставляет никакой надежды?

Да, Дмитрий Старцев с неизбежностью идет к превращению в Ионыча, и в его судьбе Чехов показывает то, что может произойти с каждым. Но если Чехов показывает неизбежность деградации изначально хорошего, нормального человека с незаметным ходом времени, неминуемость отказа от мечтаний и представлений, провозглашаемых в молодости, — значит, действительно он убивает надежды и призывает оставить их у порога жизни? И констатирует вместе с героем: «Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как обидно сознать это!»? Так понять смысл рассказа можно лишь при невнимательном чтении, не дочитав текст до конца, не вдумавшись в него.

Разве не видно в последней главке, как все, что произошло с Ионычем, названо своими именами, резко, прямо? Жадность ододела. Горло заплывло жиром. Он одинок, живется ему скучно. Радостей в жизни нет и больше не будет. Вот и все, что можно сказать про него.

Сколько презрения заключено в этих словах! Очевидно, что писатель, на протяжении всего рассказа внимательно прослеживавший духовную эволюцию героя, дававший возможность понять его, здесь отказывается оправдать, не прощает деградации, ведущей к такому завершению.

Смысл рассказанной нам истории, таким образом, может быть понят на стыке двух начал. Мать-природа действительно нехорошо шутит над человеком, человек часто бывает обманут жизнью, време-

нем, и трудно бывает понять степень его личной вины. Но настолько отвратительно то, во что может превратиться человек, которому дано все для нормальной, полезной жизни, что вывод может быть только одним: бороться с превращением в Ионыча должен каждый — пусть надежд на успех в этой борьбе почти нет.

Гоголь в лирическом отступлении, включенном в главу о Плюшкине (а эволюция Ионыча чем-то напоминает те изменения, которые произошли с этим гоголевским героем), обращается к молодым своим читателям с призывом сохранять всеми силами в себе то лучшее, что дано каждому в молодости. Чехов не делает таких специальных лирических отступлений в своем рассказе. Сопrotивляться деградации в почти безнадежной ситуации он призывает всем его текстом.

* * *

Более десяти лет отделяют рассказ **«Человек в футляре» (1898)** от ранней юмористики, но в этом, одном из самых известных произведений Чехова-прозаика, немало общего с шедеврами его литературной молодости. Прежде всего это сочетание конкретной социальной сатиры, материала, связанного с определенной исторической эпохой, с философской темой, с вечными, общечеловеческими вопросами.

Рассказ о гимназии и городе, терроризированных страхом, который внушало ничтожество, подобрал в себя признаки целой эпохи в жизни всей страны за полтора десятилетия. Это была вся Россия эпохи Александра III, только что отошедшей в прошлое, но то и дело о себе напоминавшей.

Из описания тщедушного гимназического учителя вырастают точно обозначенные приметы эпохи. Мысль, которую стараются запрятать в футляр. Господство циркуляра запрещающего. Разгул шпионства, выматривания, доноса. Газетные статьи с обоснованием запретов на все, вплоть до самых нелепых («запрещалась плотская любовь»). И как итог — страх рабский, добровольный, всеобщий. Беликов «угнетал нас», «давил нас всех», люди «стали бояться всего», «подчинялись, терпели». Тут же, параллельно с обрисовкой Беликова, есть по-чеховски лаконичная и точная характеристика запуганной российской интеллигенции: «... стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» Так ведут себя «мыслящие, порядочные» интеллигенты, поддавшись страху перед человеком в футляре.

Циркуляры-запреты, столь близкие и понятные Беликову, борются с живой жизнью. О циркуляр разбиваются волны плещущего житейского моря: проказы гимназистов, любовные свидания, домашние спектакли, громкое слово, карточные игры, помощь бедным, переписка, то есть любые формы общения. При всей пестроте и неравнозначности это — различные проявления живой жизни. Главное для

писателя — показать несовместимость беликовского футляра с живой жизнью, с душевным здоровьем — со всем, что было для Чехова «святая святых».

Беликов, который держал в руках целый город, сам «скупен, бледен», не спит по ночам. Он запугал прежде всего себя, ему страшно в футляре, ночью под одеялом, он боится повара Афанасия, начальства, воров. Парадокс, вновь подсказанный недавним прошлым — страхом Александра III, который прятался от запуганных им подданных в Гатчине. Если это и «натура», просто «разновидность человеческого характера», как рассказчик Буркин склонен объяснять явление беликовщины, то сколь же она противоестественна, враждебна самой жизни, саморазрушительна!

Весь рассказ — история чуть было не состоявшейся женитьбы Беликова на Вареньке Коваленко. Краснощекая, серьезная или задумчивая, сердечная, поющая, спорящая Варенька, с ее песней «Виют витры», борщом «с красненькими и синенькими», — это сама жизнь рядом со смертельной заразой — Беликовым. Ее появление в художественной системе рассказа — напоминание о другой жизни, вольной, наполненной движением, смехом. Так же звучала украинская, «малороссийская» тема и в повестях Гоголя — по контрасту с темой жизни серой и скучной.

История едва не состоявшейся женитьбы Беликова завершается его смертью. И в этой, собственно сюжетной, части рассказа сталкиваются два конкретных начала, жизни и смертельной заразы. Сама жизнь — Варенька Коваленко. Атрибуты жизни — смех (карикатура), движение (велосипед). И сама смерть — похудевший, позеленевший, еще глубже втянувшийся в свой футляр Беликов.

«Kolossalische Skandal» описан так, что писатель позволяет теперь все увидеть глазами Беликова, с точки зрения его понятий. Он не боится дать почувствовать нечто вроде жалости к своему пациенту. Так врач внимательно и участливо выслушивает показания не симпатичного ему больного. Но и осмеянный, испытывающий ужас и потрясение Беликов остается до конца верен себе («я должен буду доложить господину директору содержание нашего разговора... в главных чертах. Я обязан это сделать»). От такой смены точки зрения образ стал объемнее, завершеннее. Но итоговое впечатление однозначно: удовольствие, с которым учителя хоронили Беликова, вполне разделяется читателем.

Завершающее рассуждение Буркина вновь звучало злободневно для современников: «...жизнь потекла по-прежнему... не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше». После смерти своего отца новый царь Николай II назвал «бессмысленными мечтаниями» те надежды на предоставление самых скромных прав, которые выражались в обществе, и заявил, что он будет «охранять начала самодержавия так же твердо и неуклонно, как охранял его незабвенный покойный родитель».

Все останется по-старому, не станет лучше — такие настроения действительно охватили большую часть русского общества в начале нового царствования. И слова учителя Буркина: «...а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!» — отражали это угнетенное состояние.

Но чуткий к современности Чехов различал и другие голоса, другие настроения. В конце рассказа проявляется общественный радикальный темперамент слушателя, которому Буркин рассказывал свою историю, — Ивана Ивановича Чимши-Гималайского. «Нет, больше жить так невозможно!» — заявляет он, вступая в спор с унылым выводом Буркина. В музыкальную композицию рассказа врываются, как партия трубы, слова человека, который не хочет удовлетвориться старой истиной о том, что все было как будет, все пройдет, — а хочет решительных перемен, ломки вокруг себя.

Россия уже находилась в преддверии великих потрясений, и об ожидании скорых перемен одними из первых заговорили герои Чехова. Но «Человек в футляре» — отнюдь не только картина жизни русской провинции в определенную эпоху. На современном ему материале Чехов ставил проблемы большого общечеловеческого значения, имеющие универсальный смысл.

Уже в ранних юмористических рассказах, как мы видели, Чехов рассматривал разнообразные виды «ложных представлений» — стереотипных жизненных программ, стандартов, по которым строится все поведение человека. На этот раз писатель нашел для этого явления точную и емкую формулу — «футляр». Что такое, как не футляр, в который укладываются все реакции Беликова на живую жизнь, эта его постоянная фраза «как бы чего не вышло»?

Чехов — и в этом сила его художественного языка — никогда не проповедует, не поучает, не вкладывает свои выводы «в уста» героев. Он использует иные, более действенные, но и более тонкие и сложные *средства выражения своей авторской позиции*.

Прежде всего это, конечно, логика сюжетов, рассказываемых человеческих историй и судеб. «Действительная жизнь» торжествует, и довольно жестоко, над любым из футляров, в который ее пытаются заключить. Только в гробу вполне «достиг своего идеала» Беликов. Но еще задолго до финала с похоронами Беликова тема мертвящего начала, связанного с футляром, проходила через всю историю, вступала в контрастное столкновение с темой живой жизни. И это также выражает авторскую точку зрения на рассказываемое.

История о Беликове помещена в обрамление: ее не только рассказывают, но и комментируют Буркин и Иван Иванович на охотничьем привале. Очень соблазнительно было бы сказать, что, осудив Беликова и «футлярность», Чехов «устаами» слушателя этой истории Ивана Ивановича «провозгласил»: «Нет, больше жить так невозможно!»

Но Чехов и здесь нарушил литературную традицию. Фраза героя, какой бы привлекательной и эффектной она ни выглядела, не является в мире Чехова завершающим выводом и выражением авторской позиции. Слова героя должны быть соотнесены с ответными репликами других персонажей или другими его высказываниями и — главное — делами, с текстом произведения в целом.

Буркин, повествователь «Человека в футляре», в заключение дважды говорит о том, что другие Беликовы всегда были и будут, надежд на перемены к лучшему нет. А его слушатель Чимша-Гималайский, человек более возбужденный, радикально настроенный, делает вывод гораздо более смелый: «...больше жить так невозможно!» — и настолько расширяет толкование «футлярности», что Буркин возражает: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иванович». Из другой это «оперы» или из той же, — остается без ответа. Задача автора — не провозгласить тот или иной вывод. На примере приятелей-охотников Чехов показывает, как по-разному люди разных темпераментов, характеров реагируют на жизненные явления, составляющие суть рассказа.

У Чехова нет героев, которых безоговорочно можно назвать выразителями авторских взглядов, авторского смысла произведения. Смысл этот складывается из чего-то помимо и поверх высказываний героев.

Вот Беликов умер, рассказ о нем закончен — а вокруг бесконечная и чуждая только что сказанному жизнь. История, из которой рассказчик и слушатель склонны делать однозначные конечные выводы, включается автором в панораму бесконечной жизни. В обрамление «Человека в футляре» Чехов включает — сверх, помимо сюжета — указания на то, без чего неполна картина мира, «действительной» жизни, в которой живут его герои. В описании спящего под луной села трижды повторяется слово «тихий», «тихо». Особый подбор слов: «кротка, печальна, прекрасна... ласково и с умилением... все благополучно», — должен был уводить от безобразия жизни к красоте, к гармонии, угадываемой в природе. Тихая, не замечаемая обычно красота, навевающая мечту о том, что «зла уже нет на земле и все благополучно» — все это задает, подобно камертону, тональность всему рассказу и действует на читателя непосредственно, помимо сюжета. Автор как бы указывает на признаки нормы, которая отсутствует в делах и представлениях его героев.

* * *

Мнения современников о героине рассказа «Душечка» (1898) оказались резко противоположны. Рассказ нравился практически всем, над ним смеялись и плакали. Но что является в Душечке главным и как автор предлагает к ней относиться — на этот счет высказывалось и продолжает высказываться немало взаимоисключающих суждений.

Душечка — безликая раба своих привязанностей? (Так воспринимал героиню рассказа Горький.)

Душечка — непостоянное, беспринципное существо? (Такой предстает она в отзыве Ленина.)

Душечка — воплощение истинного предназначения женщины? (Такой ее увидел Л. Толстой.)

Многозначность образа и произведения, возможность разностороннего понимания и толкования — свойство творений высокого искусства. Недаром Лев Толстой поставил образ Душечки рядом с образами Дон Кихота и Санчо Пансы, с образом шекспировского Горацио из «Гамлета». Толстой утверждал, что осмеяние присутствует в основе замысла «Душечки», но полагал, что рассказ получился не таким, каким его задумывал Чехов. «Душечку» он считал шедевром, но получившимся как бы помимо или вопреки авторским намерениям, «бессознательно»: задумывалось осмеяние — получилось восхваление.

Итак, что в этом рассказе: осмеяние, любование? И что главное в Душечке? И еще — действительно ли образ получился именно таким вопреки воле автора, или намерение Чехова выразилось вполне определенно, и дело в том, чтобы почувствовать, угадать, увидеть это намерение?

Как можно его увидеть? Вслушиваясь в тот язык, на котором автор говорит с читателями, — язык художественных средств, приемов. *Повторение* — излюбленное Чеховым художественное средство — в рассказе «Душечка» является едва ли не основным способом построения произведения.

История рассказывает о смене четырех привязанностей Душечки. Антрепренер, лесоторговец, ветеринар, маленький гимназист поочередно входят в ее жизнь, потом покидают (или могут покинуть ее) — так задана четырехчастная композиция рассказа. Поскольку каждая из четырех частей-ситуаций складывается по одинаковой схеме (понимание Душечкой чужого положения — жалость или сочувствие — любовь — воспроизведение чужих мнений — конец), уже где-то к середине второй из них читатель настраивается на ожидание повторения. И не ошибается; а потом это читательское ожидание оправдывается еще раз.

И чаще всего, прибегая к повторению, писатель рассчитывает на комический эффект. Монотонность, ожидаемость ситуаций, однообразие действий, помноженное на как бы механическую заданность их воспроизведения, — все это настраивает читателя на ироническую реакцию.

На повторении основана не только композиция «Душечки». Повторы — большие и малые — встречаются нас с самого начала произведения.

Первые же слова чеховского рассказа содержат незаметную подсказку и о среде, в которой будет происходить действие, и даже о

тональности дальнейшего повествования. Делается это также при помощи повторения — в данном случае суффиксов. Душечка, Оленька, на крылечке: уменьшительно-ласкательные суффиксы, повторенные в заглавии и в первой фразе, настраивают на рассказ о знакомых читателю обстановке и типе людей, о среднем и обыденном.

Но если читатель поддался обаянию этих суффиксов и уже настроился на сентиментальный лад, на умиление и любование, — автор немедленно перебивает это ожидание.

Тут же возникает персонаж с нелепой фамилией Кукин (нелепой именно в соединении с экзотическим для русской провинции и претенциозным названием «Тиволи»). И вновь нужный автору эффект достигается с помощью повторения. Уже на первой страничке Кукин, как цирковой клоун-неудачник, *трижды* проваливается, *трижды* оказывается жертвой ненавистных для него враждебных сил: дождливой погоды и невежественной (то есть равнодушной к его затеям) публики. Ясно, что такое повторение ведет к несомненно комическому восприятию этого персонажа и всего, что с ним происходит.

Итак, уже на первой странице рассказа (а всего в нем этих страничек 12) устанавливается его основная тональность, основной принцип, по которому будет вестись повествование. Этот принцип — не единый тон рассказа, допустим, лирический, сентиментальный или, наоборот, только иронический, насмешливый. Это соединение противоположных тональностей, сменяющих, а точнее — перебивающих одна другую: то серьезной, то иронической; то лирической, то комической. По этому принципу строится повествование в «Душечке», и именно такое художественное построение помогает понять авторский смысл произведения.

Первой страницей не ограничивается использование повторений в этом рассказе. Повторяются не только слова и ситуации. Чехов чередует описание одноразовых событий или сцен с тем, что происходит обычно, повторяется всегда или часто. Так на чередовании однократного с повторяющимся автор строит *художественное время* в рассказе.

Свой отчаянно-истерический монолог в предчувствии опять надвигающегося дождя Кукин произносит перед Оленькой «одним жарким вечером». Но потом мы узнаем, что все повторилось и на второй день, и на третий. Также в один прекрасный день Оленька почувствовала, что полюбила этого страдальца. Но далее мы узнаем, что она всегда кого-нибудь любила «и не могла без этого». Четырежды повторяется слово «любила» — так автор обозначает главное содержание Оленькиной жизни. И удовольствие, которое испытывал всякий при взгляде на нее — и мужчины, и знакомые дамы, — обозначается как реакция, неизменно повторявшаяся. Предложение, которое ей сделал Кукин, их венчание, его поездка в Москву в Великий пост, телеграмма с известием о его смерти — события однократные. А все, чем было

заполнено время в промежутках между этими событиями, обозначено как постоянно повторявшееся: и хлопоты Душечки в саду, в театре, и то, как она, слово в слово за мужем, бранила публику или восхваляла театральное дело, и то, как актеры называли ее «мы с Ваничкой» и «душечкой», и ничем не устранимая склонность Кукина жаловаться на судьбу, и то, как она его жалела и утешала...

«Однажды» здесь выступает синонимом «всегда». Так обычно Чехов организует время в своих рассказах: получается сложная, емкая краткость — целые судьбы, изложенные на нескольких страницах.

Дважды повторяется в этом описании «жили хорошо». Это уже повторение некоторой оценки. Конечно, это «хорошо» отражает точку зрения героини: это она от такой жизни «полнела и вся сияла от удовольствия», спутник же ее на этом жизненном отрезке лишь «худел и желтел и жаловался». (Потом, также дважды, это «хорошо» повторится в описании следующего отрезка жизни Душечки, уже с лесоторговцем Пустоваловым; и станет окончательно ясно, что «хорошо» в ее мире, с ее точки зрения, — это когда ей есть кого любить и о ком заботиться). И, встречая в очередной раз такое «хорошо», читатель готов воспринять его не в прямом смысле, а с долей иронии.

Так что намеченный в начале рассказа принцип: дать читателю проникнуться чувством, испытываемым героиней, но затем обязательно обозначить относительность, ограниченность этого чувства, улыбнуться над этой ограниченностью — последовательно соблюдается.

Даже телеграмма о смерти Кукина, сделавшая Душечку глубоко несчастной, содержит нелепо-смешные слова «суючала», «хохороны». Эти «хохороны вторник», кстати, странно повторяют ранее уже связанный с Кукиным мотив. Свой монолог с жалобами на судьбу он произносил во второй день разговоров с Оленькой «с истерическим хохотом». Как будто эхом-повтором с того света звук этого кукинского истерического хохота отозвался в телеграмме.

И далее повторяется этот прием снижения, обозначения относительности чувств героини и того, как она сама оценивает происходящее. О чувстве одиночества и пустоты, владевшем Оленькой после того, как ей некого стало любить, сказано: «И так жутко, и так горько, как будто объелась полыни». Сами чувства высокого порядка, а объяснение их — через растительно-животные ассоциации. Снова снижение, снова ироническая улыбка. Фразы, подобные этой, объединяют в себе не однозначную, а двойственную (сочувственно-ироническую) характеристику и оценку.

Так повторения становятся главным организующим принципом рассказа — от его композиции в целом до способов характеристики героев, от соотносённости отдельных абзацев до переключек внутри одного предложения.

Но не только целям иронии по отношению к героине служат художественные средства, применяемые автором, и главное среди них — повторения.

Повторения в искусстве (не обязательно только в словесном) служат созданию *ритма* отдельного отрывка или произведения в целом. Что-то (какая-то группа звуков, слов) должно несколько раз повториться, чтобы у слушателя, читателя возникло ощущение ритма, лежащего в основе данного произведения. И тогда художник, добиваясь нового, более сильного воздействия, может прибегнуть к следующему приему — к нарушению ритма, отклонению от заданного ритма. И Чехов не раз к нему прибегает.

Ритм в построении «Душечки» — четыре, приблизительно сходные по началу, развитию и концовке, эпизода в жизни героини. Но вот посреди второго эпизода возникает мотив — упоминание о мальчике, лишенном родительской любви, — мотив, который, как потом окажется, откликнется в эпизоде четвертом и последнем и который придаст совсем особый смысл облику героини и итоговому к ней отношению.

Именно этот мальчик станет новой, последней и самой главной привязанностью Душечки. Казалось бы, с помощью повторений заданный ритм полностью воспроизводится и в этой части рассказа. Душечка сначала сочувствует появившемуся на ее пути человеку, потом ею овладевает любовь к нему («сердце у нее в груди стало вдруг теплым и сладко сжалось... она смотрела на него с умилением и с жалостью...»), и эта любовь сопровождается полным переходом к его кругу понятий («Островом называется часть суши...»).

На самом деле ритм в этом эпизоде резко нарушен. Душечкой овладевает неведомая ей прежде любовь, материнская, — нечто совсем отличное от любви к ее бывшим мужьям. И по отношению к этой последней любви («точно этот мальчик был ее родной сын») все прежние кажутся ничтожными, неподлинными.

В этой части как бы отменяется заданный в прежних эпизодах способ воссоздания чувств героини. Прежде после передачи этих чувств и ощущений Душечки, — чаще всего умиления, довольства, приятности, — в повествовании обязательно следовало что-то, эти чувства и ощущения снижавшее, отменявшее. Перебивы, иронические снижения последовательно сопровождали все предыдущие характеристики внутреннего мира героини. Образ Душечки предстал в двояком освещении: трогательное и милое в ней было неотделимо от смешного и ограниченного. Лирическому началу в повествовании о ней неизменно сопутствовало начало ироническое.

Но в последнем эпизоде, когда любовь Душечки приняла совсем новое направление, о ней сказано совершенно иначе.

«Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь, когда в ней все

более и более разгоралось материнское чувство. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?»

В своем главном свойстве — любвеобилии — Душечка не изменилась. Осталось неизменным и другое свойство ее души — «покоряться» без остатка тому, кого полюбит. Об этом свойстве напоминают следующие же абзацы, в которых Душечка рассказывает встречным «об учителях, об уроках, об учебниках, — то же самое, что говорит о них Саша», и плачет с Сашей, когда готовит вместе с ним уроки. Чеховская усмешка остается в повествовании о Душечке до конца, но она уже не отменяет того понимания, сочувствия героине, к которому автор привел нас в последнем эпизоде своего рассказа, понимания того, в каком соотношении находятся в Душечке ее свойства, какое из них является главным, а какие — сопутствующими. Только с появлением Саши по-настоящему реализовалось и развернулось главное дарование Душечки — способность к самоотверженной любви.

Так что же, «Душечка» — рассказ об этом даре, который дается не каждому, а в таком исключительном сгущении вообще редко встречается? Да, это рассказ именно о человеке, способном любить до самозабвения. И о тех смешных, забавных и нелепых проявлениях, которые принимает в реальной действительности эта способность. Смешны и ничтожны прежде всего избранники Душечки, а она смешна в той мере, в какой перенимает их образ жизни и видение мира. Главное же в ней — неисчерпаемый запас любви.

В искусстве сила любви нередко измеряется готовностью умереть за любимого человека. Оленька искренно убивается после смерти и Кукина, и Пустовалова, и в своих причитаниях — как риторическую фигуру — она вполне могла высказать желание уйти вместе с ними в мир иной. Но умереть ради Кукина или Пустовалова выглядело бы действительно нелепостью. А истинность любви к Сашеньке подтверждается именно готовностью отдать за него жизнь — «с радостью, со слезами умиления». Это-то и говорит о подлинности и причастности самому высокому последнего чувства Душечки.

Душечка живет в той же среде, среди людей такого же склада и уровня, что и Ионыч. Силу этого окружения, невозможность вырваться из навязанных им форм жизненного поведения испытывают на себе и Ионыч, и Душечка: он — попытавшись сопротивляться и противостоять этим формам, она — принимая их добровольно и с радостью. Но обрисованы эти два героя Чеховым по-разному, и разные стороны своего представления о мире воплотил в них писатель.

«Ионыч» — рассказ о поражении в жизненной борьбе, он строится как повествование о незаметной, но неумолимой деградации человека. С Душечкой такой деградации не происходит. Необыкновенный дар, который она несет в себе, позволяет ей не просто сохраниться

неизменной, а найти в убогой обыденной жизни применение этому небесному дару. Обладание таким даром действительно высветляет и возвышает ее, хотя чаще кажется, что она — плоть от плоти этого жалкого и ничтожного мира.

Толстой, руководимый своими взглядами на назначение женщины и очарованный в чеховской героине даром любви-самоотвержения, не хотел осмеяния того, что считал святым и прекрасным. Он объяснял неоднозначное освещение героини рассказа тем, что Чехов хотел написать одно, вышло же у него, благодаря вмешательству «бога поэзии», другое: мол, Чехов хотел посмеяться над Душечкой, в результате же ее возвеличил. Но Чехов-художник, конечно же, остался в полном обладании искусством изображать сложное в простом. Он писал не о том, какой *должна быть* женщина. Что женщины могут быть совершенно другими, он показал — мимоходом, мельком, но вполне отчетливо — в образе жены Смирнина, матери Саши. Ей не отпущено любви: ни к мужу, ни к ребенку, — хотя она-то, вполне возможно, и могла бы проявить себя в какой угодно общественной или профессиональной области.

Все равно — читатель сочувствует не ей, а Душечке в открытом и тревожном финале рассказа: неужели неумолимый ритм не будет нарушен и Душечка лишится того, что наполняет ее жизнь, и на этот раз, как в трех предыдущих случаях?

«ВИШНЕВЫЙ САД» (1903–1904)

Последняя пьеса Чехова стала выдающимся произведением мировой драматургии XX в.

К постижению ее смысла обращались и обращаются актеры, постановщики, читатели, зрители всех стран. Поэтому, как и в случае с чеховскими рассказами, когда мы пытаемся понять пьесу, нужно иметь в виду не только то, чем она волновала современников Чехова, и не только то, в чем она понятна и интересна нам, соотечественникам драматурга, но и это универсальное, всечеловеческое и всевременное ее содержание.

Автор «Вишневого сада» (1903) иначе видит жизнь, взаимоотношения людей и говорит об этом иначе, чем его предшественники. И смысл пьесы мы поймем, если не сведем его к социологическим или историческим объяснениям, а постараемся понять этот выработанный Чеховым способ изображения жизни в драматическом произведении.

Если не учитывать новизны драматургического языка Чехова, многое в его пьесе будет казаться странным, непонятным, перегруженным ненужностями (с точки зрения предшествующей театральной эстетики).

Но главное — не будем забывать: за особенной чеховской формой стоит особая концепция жизни и человека. «Пусть на сцене все будет

так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни, — говорил Чехов. — Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Особенность драматургического конфликта. Начнем с бросающегося в глаза: как строятся *диалоги* в «Вишневом саде»? Не традиционно, когда реплика является ответом на предыдущую и требует ответа в следующей реплике. Чаше всего писатель воспроизводит неупорядоченный разговор (взять хотя бы беспорядочный хор реплик и восклицаний сразу по приезде Раневской со станции). Персонажи как бы не слышат друг друга, а если слушают, то отвечают невпопад (Дуняша — Аня, Лопахину — Раневская и Гаев, Пете — все остальные, кроме Ани, да и та реагирует явно не на смысл, а на звучание Петиных монологов: «Как хорошо вы говорите!.. (в восторге) Как хорошо вы сказали!»).

Что стоит за таким строением диалогов? Стремление к большему правдоподобию (показать, как бывает в жизни)? Да, но не только это. Разобщенность, самопоглощенность, неумение встать на точку зрения другого — это видит и показывает в общении людей Чехов.

Опять-таки споря с предшественниками, Чехов-драматург совсем отказывается от внешней *интриги*, борьбы группы персонажей вокруг чего-либо (например, наследства, передачи денег кому-то, разрешения или запрета на замужество или женитьбу и т.п.).

Характер конфликта, расстановка персонажей в его пьесе совсем иные, о чем будет сказано дальше. Каждый эпизод — не ступенька в разворачивании интриги; эпизоды заполнены обыденными, внешне бессвязными разговорами, мелочами быта, незначительными подробностями, но при этом окрашены единым настроением, которое затем переходит в другое. Не от интриги к интриге, а скорее от настроения к настроению разворачивается пьеса, и здесь уместна аналогия с бессюжетным музыкальным произведением.

Интриги нет, но в чем тогда состоит *событие* — то, без чего не может быть драматического произведения? Событие, о котором больше всего говорят, — продажа имения на торгах — происходит не на сцене. Начиная с «Чайки» и даже раньше, с «Иванова», Чехов последовательно проводит этот прием — увести основное «происшествие» за сцену, оставив лишь отсветы его, отголоски в речах действующих лиц. Невидимые (зрителем), внесценические события и персонажи (в «Вишневом саде» это ярославская тетушка, парижский любовник, дочь Пищика Дашенька и др.) по-своему важны в пьесе. Но их отсутствие на сцене подчеркивает, что для автора они лишь фон, повод, сопутствующее обстоятельство того, что является основным. При видимом отсутствии традиционного внешнего «действия» у Чехова, как всегда, богатое, непрерывное и напряженное внутреннее действие.

Главные события происходят как бы в сознании персонажей: открытие нового или цепляние за привычные стереотипы, понимание

или непонимание — «движение и перемещение представлений», если употребить формулу Осипа Мандельштама. В результате этого движения и перемещения представлений (событий невидимых, но вполне реальных) разбиваются или складываются чьи-то судьбы, утрачиваются или возникают надежды, удается или не получается любовь...

Эти значительные в жизни каждого человека события обнаруживаются не в эффектных жестах, поступках (все бьющее на эффект Чехов последовательно подает в ироничном свете), а в скромных, будничных, обыденных проявлениях. Отсутствует их подчеркивание, искусственное привлечение к ним внимания, из текста многое уходит в *подтекст*. «Подводное течение» — так в Художественном театре называли это характерное для чеховских пьес развитие действия. Например, в первом действии Аня и Варя говорят вначале о том, заплачено ли за имение, затем — собирается ли Лопухин сделать Варе предложение, затем — о брошке в виде пчелки. Аня отвечает печально: «Это мама купила». Печально — так как обе почувствовали безнадежность того основного, от чего зависит их судьба.

Линия поведения каждого персонажа и особенно взаимоотношений между персонажами не выстраивается в нарочитой наглядности. Она, скорее, намечается пунктирно (сплошную линию должны провести актеры и режиссеры — в этом трудность и одновременно заманчивость постановки чеховских пьес на сцене). Многое драматург оставляет воображению читателя, давая в тексте основные ориентиры для правильного понимания.

Так, основная линия пьесы связана с Лопухиным. Его взаимоотношения с Варей выливаются в непонятные для нее и других его выходки. Но все встает на свои места, если актеры сыграют абсолютную несовместимость этих персонажей и одновременно особое чувство Лопухина по отношению к Любви Андреевне.

Знаменитая сцена несостоявшегося объяснения между Лопухиным и Варей в последнем действии: герои говорят о погоде, о разбитом градуснике — и ни слова о самом, очевидно, важном в эту минуту. Почему ничем кончаются отношения Лопухина и Вари, когда объяснение не состоялось, любовь не состоялась, счастье не состоялось? Дело, конечно, не в том, что Лопухин — делец, не способный на проявление чувства. Приблизительно так объясняет себе их отношения Варя: «У него дела много, ему не до меня»; «Он или молчит, или шутит. Я понимаю, он богатеет, занят делом, ему не до меня». Но гораздо ближе к чеховскому подтексту, к чеховской технике «подводного течения» подойдут актеры, если к моменту объяснения между этими персонажами ясно дадут почувствовать зрителю, что Варя действительно не пара Лопухину, она не стоит его. Лопухин — человек большого размаха, способный мысленно окинуть взором, как орел, «громadne леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты». Варя же, если продолжить это сравнение, — серая галка, кругозор которой

ограничен хозяйством, экономией, ключами на поясе... Серая галка и орел — конечно, неосознанное ощущение этого и мешает Лопахину проявить инициативу там, где любой купец на его месте усмотрел бы возможность «приличного» для себя брака.

По своему положению Лопахин может рассчитывать в лучшем случае только на Варю. А в пьесе отчетливо, хотя пунктирно, намечена другая линия: Лопахин «как родную, больше, чем родную», любит Раневскую. Это показалось бы нелепым, немислимым Раневской и всем окружающим, да и сам он, видимо, до конца не осознает своего чувства. Но достаточно проследить, как ведет себя Лопахин, скажем, во втором действии, после того, как Раневская говорит ему, чтобы он сделал предложение Варе. Именно после этого он с раздражением говорит о том, как хорошо было раньше, когда мужиков можно было драть, начинает бестактно поддразнивать Петю. Все это — результат спада в его настроении после того, как он ясно видит, что Раневской и в голову не приходит всерьез принимать его чувства. И дальше в пьесе еще несколько раз будет прорываться эта безответная нежность Лопахина. В ходе монологов персонажей «Вишневого сада» о неудавшейся жизни невысказанное чувство Лопахина может прозвучать как одна из самых щемящих нот спектакля (кстати, именно так был сыгран Лопахин лучшими исполнителями этой роли в спектаклях последних лет: Владимиром Высоцким и Андреем Мироновым).

Итак, уже все эти внешние приемы организации материала (характер диалога, события, развертывания действия) Чехов настойчиво повторяет, обыгрывает — и в них проявляется его представление о жизни.

Но еще более отличает пьесы Чехова от предшествующей драматургии характер *конфликта*.

Так, в пьесах Островского конфликт проистекает по преимуществу из различий в сословном положении героев: богатых и бедных, самодуров и их жертв, обладающих властью и зависимых: первым, исходным двигателем действия у Островского является **различие** между персонажами (сословное, денежное, семейное), из которого проистекают их конфликты и столкновения. Вместо гибели в иных пьесах может быть, наоборот, торжество над самодуром, притеснителем, интриганом и т.п. Развязки могут быть сколь угодно различны, но противопоставление внутри конфликта жертвы и притеснителя, стороны страдающей и стороны, причиняющей страдание, неизменно.

Не то у Чехова. Не на противопоставлении, а на *единстве, общности* всех персонажей строятся его пьесы.

Всмотримся пристальнее в текст «Вишневого сада», в расставленные в нем автором настойчивые и ясные указания на смысл происходящего. Чехов последовательно уходит от традиционного формулирования авторской мысли «устах персонажа». Указания на авторский смысл произведения, как обычно у Чехова, выражены прежде всего в повторениях.

В первом действии есть повторяющаяся фраза, которая на разные лады прилагается почти к каждому персонажу.

Любовь Андреевна, пять лет не видевшая свою приемную дочь, услышав, как та распоряжается по дому, говорит: «Ты все такая же, Варя». И еще до этого замечает: «А Варя по-прежнему все такая же, на монашку похожа». Варя, в свою очередь, грустно констатирует: «Мамочка такая же, как была, нисколько не изменилась. Если б ей волю, она бы все раздала». В самом начале действия Лопухин задается вопросом: «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала». А спустя каких-нибудь два часа убеждается: «Вы все такая же великолепная». Сама Раневская, войдя в детскую, иначе определяет свою постоянную черту: «Я тут спала, когда была маленькой... И теперь я как маленькая...», — но это то же признание: я такая же.

«Ты все такой же, Леня»; «А вы, Леонид Андреевич, все такой же, как были»; «Опять ты, дядя!» — это Любовь Андреевна, Яша, Аня говорят по поводу неизменной велеречивости Гаева. А Фирс сокрушается, указывая на постоянную черту поведения своего барина: «Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!»

«Ты (вы, она) все такая (такой) же». Это константа, обозначенная автором в самом начале пьесы. Это свойство всех действующих лиц, в этом они наперебой заверяют себя, друг друга.

«А этот все свое», — говорит Гаев о Пищике, когда тот в очередной раз просит денег взаймы. «Ты все об одном...» — отвечает полусонная Аня на Дуняшино известие об очередном ее ухажере. «Уж три года как бормочет. Мы привыкли» — это о Фирсе. «Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы...», «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье» — это Епиходов.

Каждый герой ведет свою тему (иногда с вариациями): Епиходов говорит о своих несчастьях, Пищик — о долгах, Варя — о хозяйстве, Гаев неуместно впадает в патетику, Петя — в обличения и т.п. Постоянство, неизменность некоторых персонажей закреплены в их прозвищах: «двадцать два несчастья», «вечный студент». И самое общее, Фирсово: «недотепа».

Когда повторение (*наделение всех одинаковым признаком*) столь многократно, как в первом действии «Вишневого сада», что не может не бросаться в глаза, — это сильнейшее средство выражения авторской мысли.

Параллельно с этим повторяющимся мотивом, неотрывно от него, настойчиво и так же применительно ко всем повторяется еще один, как будто противоположный. Как бы застывшие в своей *неизменности* персонажи то и дело говорят о том, сколько же *изменилось*, как бежит время.

«Когда вы уезжали отсюда, я была этакой...» — жестом указывает дистанцию между прошлым и настоящим Дуняша. Она как бы вторит воспоминанию Раневской о том, когда та «была маленькой». Лопухин

в первом-же монологе сравнивает то, что было («Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати... Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая...») и что стало теперь («только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться...»). «Когда-то...» — начинает вспоминать Гаев, тоже о детстве, и заключает: «...а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...» Тема детства (безвозвратно ушедшего) или родителей (умерших или забытых) повторяется на разные лады также и Шарлоттой, и Яшей, и Пищиком, и Трофимовым, и Фирсом. Древний Фирс, как живой исторический календарь, то и дело от того, что есть, возвращается к тому, что «бывало», что делалось «когда-то», «прежде».

Ретроспектива — от настоящего в прошлое — открывается почти каждым действующим лицом, хотя и на разную глубину. Фирс уже три года бормочет. Шесть лет назад умер муж и утонул сын Любви Андреевны. Лет сорок — пятьдесят назад помнили еще способы обработки вишни. Ровно сто лет назад сделан шкаф. И совсем о седой старине напоминают камни, бывшие когда-то могильными плитами... В другую сторону, от настоящего в будущее, открывается перспектива, но тоже на различную даль для разных персонажей: для Яши, для Ани, для Вари, для Лопахина, для Пети, для Раневской, даже для Фирса, заколоченного и забытого в доме.

«Да, время идет», — замечает Лопахин. И это ощущение знакомо в пьесе каждому; это тоже константа, постоянное обстоятельство, от которого зависит каждый из персонажей, что бы он о себе и других ни думал и ни говорил, как бы себя и свой путь ни определял. Песчинками, щепками в потоке времени суждено быть каждому.

И еще один повторяющийся, охватывающий всех персонажей мотив. Это тема растерянности, непонимания перед лицом безжалостно бегущего времени.

В первом действии таковы недоуменные вопросы Раневской. Для чего смерть? Отчего старимся? Почему все уходит без следа? Почему забывается все, что было? Почему время грузом ошибок и несчастий, как камень, ложится на грудь и плечи? Дальше по ходу пьесы ей вторят все остальные. Растерян в редкие минуты раздумий, хотя и неисправимо беспечен Гаев. «Кто я, зачем я, неизвестно», — недоуменно говорит Шарлотта. Свое недоумение у Епиходова: «...никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться...» Для Фирса прежний порядок был понятен, «а теперь все враздробь, не поймешь ничего». Казалось бы, для Лопахина яснее, чем для остальных, ход и положение вещей, но и он признается, что ему лишь иногда «кажется», будто он понимает, для чего существует на свете. Закрывают глаза на свое положение, не хотят понять его Раневская, Гаев, Дуняша.

Кажется, что многие персонажи все-таки противостоят друг другу и можно выделить в чем-то контрастные пары. «Я ниже любви» Ранев-

ской и «мы выше любви» Пети Трофимова. У Фирса — все лучшее в прошлом, Аня безоглядно устремлена в будущее. У Вари — старушечий отказ от себя ради родных, имение ею держится, у Гаева чисто детский эгоизм, он «проел имение». Комплекс неудачника у Епиходова и наглого завоевателя — у Яши. Герои «Вишневого сада» часто сами противопоставляют себя друг другу.

Шарлотта: «Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить». Гаев высокомерен по отношению к Лопихину, к Яше. Фирс поучает Дуняшу. Яша, в свою очередь, мнит себя выше и просвещеннее остальных. А сколько непомерной гордости в словах Пети: «И все, что так высоко цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти...» Лопихин правильно комментирует эту бесконечно повторяющуюся ситуацию: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит».

Герои убеждены в абсолютной противоположности своих «правд». Автор же каждый раз указывает на общность между ними, на скрытое сходство, которого они не замечают или с возмущением отвергают.

Разве Аня не повторяет во многом Раневскую, а Трофимов не напоминает часто недотепу Епиходова, а растерянность Лопихина не перекликается с недоумением Шарлотты? В пьесе Чехова принцип повторения и взаимоотражения персонажей является не избирательным, против одной группы направленным, а тотальным, всеохватывающим. Непоколетимо стоять на своем, быть самопоглощенным своей «правдой», не замечая сходства с остальными, — у Чехова это выглядит как общий удел, ничем не устранимая особенность человеческого бытия. Само по себе это ни хорошо, ни плохо: это естественно. Что получается от сложения, взаимодействия различных правд, представлений, образов действия — вот что изучает Чехов.

Все взаимоотношения героев освещены светом единого понимания. Дело не просто в новых, усложняющихся акцентах в старом конфликте. Нов сам конфликт: *видимая противоположность при скрытом сходстве*.

Не меняющиеся (держась каждый за свое) люди на фоне поглощающего все и всех времени, растерянные и не понимающие хода жизни... Это непонимание выявляется в отношении к саду. Каждый вносит свой вклад в конечную его судьбу.

Прекрасный сад, на фоне которого показаны герои, не понимающие хода вещей или понимающие его ограниченно, связан с судьбами нескольких их поколений — прошлых, настоящих и будущих. Ситуация из жизни отдельных людей внутренне соотносена в пьесе с ситуацией в жизни страны. Многогранно символическое наполнение образа сада: красота, прошлая культура, наконец, вся Россия... Одни видят сад таким, каким он был в невозвратимом прошлом, для других разговор о саде — только повод для фанаберии, третьи, думая о спасении сада, на деле губят его, четвертые гибель этого сада приветствуют...

Жанровое своеобразие. Комическое в пьесе. Гибнувший сад и несостоявшаяся, даже не замеченная любовь — две сквозные, внутренне связанные темы — придают пьесе грустно-поэтический характер. Однако Чехов настаивал, что создал не «драму, а комедию, местами даже фарс». Оставшись верным своему принципу наделять героев одинаково страдательным положением по отношению к непонимаемой ими жизни, скрытой общностью (что не исключает изумительного разнообразия внешних проявлений), Чехов нашел в своей последней великой пьесе совершенно особую *жанровую форму*, адекватную этому принципу.

Однозначному жанровому прочтению — только печальному или только комическому — пьеса не поддается. Очевидно, что Чехов осуществил в своей «комедии» особые принципы соединения драматического и комического.

В «Вишневом саде» комичны не отдельные персонажи, такие, как Шарлотта, Епиходов, Варя. Непониманием друг друга, разнообразием мнений, алогизмом умозаключений, репликами и ответами невольно — подобными несовершенствами мышления и поведения, дающими возможность комического представления, наделены все герои.

Комизм сходства, комизм повторения — основа комического в «Вишневом саде». Все по-своему смешны, и все участвуют в печальном событии, ускоряют его наступление — вот чем определяется соотношение комического и серьезного в чеховской пьесе.

Чехов ставит всех героев в положение постоянного, непрерывного перехода от драматизма к комизму, от трагедии к водевилю, от пафоса к фарсу. В этом положении находится не одна группа героев в противовес другой. Принцип такого непрерывного жанрового перехода имеет в «Вишневом саде» всеобъемлющий характер. То и дело в пьесе происходит углубление смешного (ограниченного и относительного) до сочувствия ему и обратно — упрощение серьезного до смешного.

Пьесу, рассчитанную на квалифицированного, искушенного зрителя, способного уловить ее лирический, символический подтекст, Чехов насытил приемами площадного театра, балагана: падениями с лестниц, обжорством, ударами палкой по голове, фокусами и т.д. После патетических, взволнованных монологов, которые есть практически у каждого персонажа пьесы — вплоть до Гаева, Пищика, Дуняши, Фирса, — сразу следует фарсовое снижение, затем вновь появляется лирическая нота, позволяющая понять субъективную взволнованность героя, и опять его самопоглощенность оборачивается насмешкой над ним (так построен и знаменитый монолог Лопухина в третьем действии: «Я купил!...»).

К каким же выводам ведет Чехов столь нетрадиционными путями?

А.П. Скафтымов в своих работах показал, что основным объектом изображения в «Вишневом саде» автор делает не кого-либо из пер-

сонажей, а устройство, порядок жизни. В отличие от произведений предшествующей драматургии в пьесе Чехова не сам человек является виновником своих неудач и не злая воля другого человека виновата. Виноватых нет, «источником печального уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни».

Но разве Чехов снимает ответственность с героев и перелагает ее на «сложение жизни», существующее вне их представлений, поступков, отношений? Предприняв добровольное путешествие на каторжный остров Сахалин, он говорил об ответственности каждого за существующий порядок, за общий ход вещей: «Виноваты все мы». Не *«виноватых нет»* — а *«виноваты все мы»*.

Образ Лопухина. Известна та настойчивость, с которой Чехов указывал на роль Лопухина как на центральную в пьесе. Он настаивал, чтобы Лопухина играл Станиславский. Он не раз подчеркивал, что роль Лопухина — «центральная», что «если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится», что сыграть эту роль может только первоклассный актер, «только Константин Сергеевич», а просто талантливому актеру она не под силу, он «проведет или очень бледно, или сбалаганит», сделает из Лопухина «кулачка... Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать». Чехов предостерегал против упрощенного, мелкого понимания этого образа, очевидно, дорогого ему.

Попытаемся понять, что в самой пьесе подтверждает убежденность драматурга в центральном положении роли Лопухина среди других ролей.

Первое — но не единственное и не самое главное — это значительность и необычайность самой личности Лопухина.

Ясно, что Чехов создал не традиционный для русской литературы образ купца. Делец, и очень удачливый, Лопухин при этом — человек «с душой артиста». Когда он говорит о России, это звучит как признание в любви к родине. Его слова напоминают гоголевские лирические отступления в «Мертвых душах», чеховские лирические отступления в повести «Степь» о богатырском размахе русской степной дороги, которой к лицу были бы «громадные, широко шагающие люди». И самые проникновенные слова о вишневом саде в пьесе — не следует упускать это из виду — принадлежат именно Лопухину: «имение, прекрасней которого нет на свете».

В образ этого героя — купца и в то же время артиста в душе — Чехов внес черты, характерные для известной части русских предпринимателей, оставивших заметный след в истории русской культуры на рубеже XIX и XX вв. Это и сам Станиславский (владелец фабрики Алексеев), и миллионер Савва Морозов, давший деньги на строительство Художественного театра, и создатели картинных галерей и театров Третьяков, Щукин, Мамонтов, и издатель Сытин... Художественная чуткость, бескорыстная любовь к прекрасному причудливо

сочетались в натурах многих из этих купцов с характерными чертами дельцов и стяжателей. Не делая Лопахина похожим ни на одного из них в отдельности, Чехов вносит в характер своего героя черты, объединяющие его со многими из этих предпринимателей.

И конечная оценка, которую Петя Трофимов дает своему, казалось бы, антагонисту («Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»), находит известную параллель в отзыве Горького о Савве Морозове: «И когда я вижу Морозова за кулисами театра, в пыли и трепете за успех пьесы — я готов ему простить все его фабрики, в чем он, впрочем, не нуждается, я его люблю, ибо он бескорыстно любит искусство, что я почти осязаю в его мужицкой, купеческой, стяжательной душе». К.С. Станиславский завещал будущим исполнителям Лопахина придать ему «размах Шалыпина».

Разбивка сада на дачные участки — идея, которой одержим Лопахин, — это не просто уничтожение вишневого сада, а его переустройство, устройство, так сказать, общедоступного вишневого сада. С тем прежним, роскошным, служившим лишь немногим садом этот новый, поредевший и доступный любому за умеренную плату лопахинский сад соотносится как демократическая городская культура чеховской эпохи с дивной усадебной культурой прошлого.

Чехов предложил образ явно не традиционный, неожиданный для читателя и зрителя, разбивающий устоявшиеся литературные и театральные каноны.

С Лопахиним связана и основная сюжетная линия «Вишневого сада». Нечто, ожидаемое и подготавливаемое в первом действии (спасение сада), в результате ряда обстоятельств оборачивается чем-то прямо противоположным в последнем действии (сад рубят). Лопахин вначале искренно стремится спасти сад для Любви Андреевны, в конце же «нечаянно» завладевает им сам.

Но в конце пьесы Лопахин, достигнувший успеха, показан Чеховым отнюдь не как победитель. Все содержание «Вишневого сада» подкрепляет слова этого героя о «нескладной, несчастливой жизни», которая «знай себе проходит». В самом деле, человек, который один способен по-настоящему оценить, что такое вишневый сад, своими руками должен губить его (ведь других выходов из сложившейся ситуации нет). С беспощадной трезвостью показывает Чехов в «Вишневом саде» фатальное расхождение между личными хорошими качествами человека, субъективно добрыми его намерениями — и результатами его социальной деятельности. И личного счастья Лопахину не дано.

Пьеса начинается с того, что Лопахин одержим мыслью о спасении вишневого сада, а в итоге все получается не так: сад он не спас для Раневской, как хотел, а его удача оборачивается насмешкой над лучшими надеждами. Почему это так — не в силах понять сам герой, не мог бы этого объяснить никто из окружающих.

Словом, именно с Лопахиным в пьесу входит одна из давних и основных тем творчества Чехова — враждебность, непосильная сложность, непонятность жизни для обыкновенного («среднего») русского человека, кем бы он ни был (вспомним Ионыча). В образе Лопахина Чехов остался до конца верен этой своей теме. Это один из героев, стоящих на главной линии чеховского творчества, находящийся в родстве со многими из персонажей в предшествующих произведениях писателя.

Символика. «Отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», стук топора, возвещающий о гибели сада, как и сам образ вишневого сада, воспринимались современниками как глубокие и емкие символы.

Чеховская символика отличается от понятия символа в художественных произведениях и теориях символизма. У него даже самый таинственный звук — не с неба, а «точно с неба». Дело не только в том, что Чехов оставляет возможность реального объяснения («...где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко»). Происхождение звука герои объясняют, может быть, и неверно, но ирреальное, мистическое здесь не требуется. Тайна есть, но это тайна, порожденная причиной земной, хотя и неведомой героям или неверно ими понятой, не осознаваемой вполне.

Вишневый сад и его гибель символически многозначны, не сводимы к видимой реальности, но здесь нет мистического или ирреального наполнения. Чеховские символы раздвигают горизонты, но не уводят от земного. Сама степень освоения, осмысления бытового в произведениях Чехова такова, что в них просвечивает бытийное, общее и вечное.

Таинственный звук, дважды упоминаемый в «Вишневом саду», Чехов действительно слышал в детстве. Но, помимо реального предшественника, можно вспомнить и одного литературного предшественника. Это звук, который слышали мальчики в тургеневском рассказе «Бежин луг». Об этой параллели напоминает сходство обстановки, в которой слышится непонятный звук, и настроения, которые он вызывает у героев рассказа и пьесы: кто-то вздрагивает и пугается, кто-то задумывается, кто-то реагирует спокойно и рассудительно.

Тургеневский звук в «Вишневом саду» приобрел новые оттенки, стал подобен звуку лопнувшей струны. В последней пьесе Чехова в нем соединилась символика жизни и родины, России: напоминание о ее необъятности и о времени, протекающем над ней, о чем-то знакомом, вечно звучащем над русскими просторами, сопровождающем бесчисленные приходы и уходы все новых поколений.

В своей последней пьесе Чехов запечатлел то состояние русского общества, когда от всеобщего разъединения, слушания только самих себя до окончательного распада и всеобщей вражды оставался лишь

шаг. Он призвал не обольщаться собственным представлением о правде, не абсолютизировать многие «правды», которые на самом деле оборачиваются «ложными представлениями», осознать вину каждого, ответственность каждого за общий ход вещей. В чеховском изображении российских исторических проблем человечество увидело проблемы, касающиеся всех людей в любое время, во всяком обществе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- ❖ Своеобразие комического в рассказах А.П. Чехова.
- ❖ Художественные средства выражения авторской позиции в рассказах А.П. Чехова.
- ❖ Смысл и понятие футлярности в рассказах А.П. Чехова.
- ❖ Композиция и художественное время в рассказе «Студент».
- ❖ Комическое и серьезное в прозаических произведениях А.П. Чехова.
- ❖ Своеобразие драматургического конфликта в комедии А.П. Чехова «Вишневый сад».
- ❖ Повторение в пьесах А.П. Чехова как средство раскрытия авторского замысла.
- ❖ Особенности жанра пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».
- ❖ Комическое и серьезное в «Вишневом саду».
- ❖ Символика «Вишневого сада».

ЛИТЕРАТУРА

- 📖 Громов М.П. Чехов. М., 1993. (ЖЗЛ).
- 📖 Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998.
- 📖 Паперный З.С. Вопреки всем правилам... (Пьесы и водевили Чехова). М., 1982.
- 📖 Полоцкая Э.А. Пути чеховских героев: Книга для учащихся. М., 1983.
- 📖 Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А.П. Чехова. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова// Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- 📖 Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961.
- 📖 Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971 (разделы: Предметный мир; сфера идей).
- 📖 Чуковский К.И. О Чехове. М., 1967.

СОДЕРЖАНИЕ

К читателям	3
Программа по литературе для поступающих в МГУ им. М.В. Ломоносова (с 1998 года)	5
В.А. ЖУКОВСКИЙ (А.А. Смирнов)	9
И.А. КРЫЛОВ (Р.С. Кимягарова)	20
А.С. ГРИБОЕДОВ (А.Л. Крупчанов)	33
А.С. ПУШКИН (В.Е. Красовский)	53
М.Ю. ЛЕРМОНТОВ (С.И. Кормилов)	127
Н.В. ГОГОЛЬ (Е.Б. Скороспелова, М.М. Голубков, В.Е. Красовский) ...	161
А.Н. ОСТРОВСКИЙ (А.И. Журавлева)	202
И.А. ГОНЧАРОВ (В.А. Недзвецкий)	218
И.С. ТУРГЕНЕВ (А.Б. Криницын)	235
Н.С. ЛЕСКОВ (Е.Ю. Зубарева)	262
Н.А. НЕКРАСОВ (А.А. Илюшин)	273
Ф.И. ТЮТЧЕВ (Д.П. Ивинский)	300
А.А. ФЕТ (Л.В. Чернец)	309
М.Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН (Е.Ю. Зубарева)	321
Л.Н. ТОЛСТОЙ (С.И. Кормилов)	333
Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ (А.Б. Криницын)	363
А.П. ЧЕХОВ (В.Б. Катаев)	393

Учебное издание

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

В двух томах

Том I

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

В авторской редакции

Корректор А.А. Барина
Художник Д.А. Сепчагов
Компьютерная верстка С.А. Артемьевой

ИД № 00287 от 14.10.99
Подписано к печати 24.12.99. Формат 60 × 90 1/16.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27.
Тираж 10 000 экз. Заказ № 62

Издательство «Аспект Пресс»
111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.
e-mail: Aspect. Press@telcom.ru
Тел. 309-11-66, 309-36-00

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93

ISBN 5—7567—0246—8



9 785756 702460

Издательство
«Аспект Пресс»
предлагает учебники для вузов
СЕРИЯ «КЛАССИЧЕСКИЙ УЧЕБНИК»

Г.А. Гуковский
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Г.А. Гуковский — выдающийся отечественный филолог, создатель той системы литературоведческих ценностей, в рамках которой по сей день изучается русская литература XVIII столетия. Он первым реабилитировал русскую литературу позапрошлого века в глазах образованного общества, первым поставил ее изучение на научную основу и первым начал ее системное исследование.

Книга издана в переплете, объем 453 с.

Издание имеет гриф «Учебник для студентов высших учебных заведений» Минобразования РФ.

Б.В. Томашевский
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА

Предлагаемая книга — 6-е издание учебника Б.В. Томашевского, впервые опубликованного в 1925 г. Она содержит систематический анализ основных понятий поэтики по трем важнейшим разделам: стилистика, метрика, тематика. Объяснение понятий сопровождается примерами, взятыми в основном из русской литературы XVII—XX вв.

Книга издана в переплете, объем 334 с.

Издание имеет гриф «Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям «Филология» и «Литературоведение» Госкомвуза РФ.

А.А. Реформатский
ВВЕДЕНИЕ В ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ

Это переиздание классического учебника, ставшего библиографической редкостью. На нем воспитывалось несколько поколений отечественных филологов. Текст изложен с удивительной простотой и ясностью. Автор учебника — ученый мирового класса.

Воспроизводится текст четвертого издания учебника, уточнения внесены лишь в библиографию и главу, посвященную классификации языков мира.

Книга издана в переплете, объем 536 с.

Издание имеет гриф «Учебник для студентов филологических специальностей высших педагогических учебных заведений» Минобразования РФ.

В.Н. Щепкин
РУССКАЯ ПАЛЕОГРАФИЯ

Предлагаемая книга — переиздание учебника В.Н. Щепкина, опубликованного в 1967 г. В ней содержатся краткие и точные формулировки по вопросам времени и места написания рукописей, в яркой форме прослеживается эволюция русского письма с древнейших времен до XVIII в.

Книга издана в переплете, объем 270 с.

Издание имеет гриф «Учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Филология»» Минобразования РФ.

С.П. Обнорский, С.Г. Бархударов
ХРЕСТОМАТИЯ ПО ИСТОРИИ
РУССКОГО ЯЗЫКА

Хрестоматия — переиздание классического учебника (1-е изд. 1938 г., 2-е изд. 1952 г.), ставшего библиографической редкостью. В ней представлены тексты XI—XVII веков, написанные как на

древнерусском, так и на церковнославянском языке. В настоящее издание включено приложение с новгородскими берестяными грамотами.

Учебное пособие воспроизведено с издания 1952 г.

Книга издана в переплете, объем 439 с.

Издание имеет гриф «Учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности "Филология"» Минобразования РФ.

**Указанные учебники Вы можете заказать
одним из следующих способов:**

1. Сделать заказ по телефону (095) 309-11-66, 309-36-00
2. Переслать по почте заказ на учебники
3. Сделать заказ по e-mail: aspect.press@relcom.ru

Издательство «Аспект Пресс»
111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.
e-mail: Aspect.Press@relcom.ru
Тел. 309-11-66, 309-36-00