



НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева, И. С. Юхнова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

УЧЕБНИК ДЛЯ СПО

3-е издание, переработанное и дополненное

Под редакцией Н. М. Фортунатова

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом
среднего профессионального образования в качестве
учебника для студентов образовательных учреждений
среднего профессионального образования*

**Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru**

Москва ■ Юрайт ■ 2019

Авторы:

Фортунов Николай Михайлович — профессор, доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского (национального исследовательского университета). Член Союза писателей России;

Уртминцева Марина Генриховна — профессор, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского (национального исследовательского университета);

Юхнова Ирина Сергеевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского (национального исследовательского университета).

Рецензенты:

Вершинина Н. Л. — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы Псковского государственного университета;

Никишов Ю. М. — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета.

Фортунов, Н. М.

Ф80 Русская литература второй трети XIX века : учеб. пособие для СПО / Н. М. Фортунов, М. Г. Уртминцева, И. С. Юхнова ; под ред. Н. М. Фортунова. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 246 с. — Серия : Профессиональное образование.

ISBN 978-5-534-01043-5

Настоящее издание представляет собой модуль дисциплины «История русской литературы XIX века», включающей в себя три периода: первую треть XIX века, вторую треть XIX века и последнюю треть XIX века. Данная книга посвящена истории русской литературы второй трети XIX века. В учебнике раскрываются основные особенности историко-литературного процесса данного периода как сложнейшей научной проблемы, отмечаются его закономерности, дается яркое представление об авторском вкладе в литературу выдающихся мастеров этой поры: А. И. Герцена, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, Н. А. Некрасова, А. К. Толстого, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, Н. Г. Чернышевского и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Подробно рассматривается деятельность «натуральной школы». Большое внимание уделяется вопросам формы, методикам анализа конкретных художественных структур, взаимосвязям литературы с другими видами искусства.

Для бакалавров, специалистов и магистров.

УДК 821(075.32)

ББК 83.3(2Рос=Рус)1я723



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

© Фортунов Н. М., Уртминцева М. Г., Юхнова И. С., 2012

© Фортунов Н. М., Уртминцева М. Г., Юхнова И. С., 2013, с изменениями

© Фортунов Н. М., Уртминцева М. Г., Юхнова И. С., 2016, с изменениями

© ООО «Издательство Юрайт», 2019

ISBN 978-5-534-01043-5

Оглавление

Предисловие	5
Введение.....	15
Глава 1. «Натуральная школа»	19
1.1. Литературная теория натуральной школы. Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского	20
1.2. Художественный метод «натуральной школы»	23
Глава 2. Александр Иванович Герцен (1812—1870)	28
2.1. Начало литературной деятельности. «Записки одного молодого человека»	30
2.2. Проза 1840-х годов. «Кто виноват?»	33
2.3. «Былое и думы». Проблема метода и жанра.....	36
Глава 3. Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892)	41
3.1. Идея красоты	42
3.2. Художественная позиция поэта в контексте эпохи.....	45
3.3. Способы развертывания лирического сюжета.....	47
Глава 4. Федор Иванович Тютчев (1803—1873)	49
4.1. Мотивы лирики.....	52
4.2. «Денисьевский цикл»	61
Глава 5. Николай Алексеевич Некрасов (1821—1877)	64
5.1. Поэтическое творчество 1840—1850-х годов	67
5.2. Новаторские черты лирики. Эпическое начало в поэзии	72
5.3. Поэзия сердца: любовная лирика	74
5.4. О поэте и поэзии. «Поэт и Гражданин»	78
5.5. Мастер стиха	84
5.6. Поэмы	87
Глава 6. Алексей Константинович Толстой (1817—1875)	98
6.1. Лирика.....	98
6.2. Сатирические произведения	106
6.3. Драматическая трилогия	107
Глава 7. Иван Александрович Гончаров (1812—1891)	110
7.1. Художественный метод.....	111
7.2. «Обыкновенная история»	113
7.3. Концепция мира и личности. «Фрегат “Паллада”».....	118

7.4. «Обломов»	120
7.5. «Обрыв»	127
Глава 8. Иван Сергеевич Тургенев (1818—1883).....	130
8.1. Лирика.....	132
8.2. Творчество 1840—1850-х годов	134
8.3. «Рудин». «Дворянское гнездо».....	140
8.4. Романы Тургенева: особенности поэтики.....	146
8.5. Творчество 1870—1880-х годов	151
Глава 9. Александр Николаевич Островский (1823—1886)....	154
9.1. Начало творческого пути. Феномен «Банкрота»	157
9.2. Сценический успех	164
9.3. От «Грозы» к «Бесприданнице».....	168
9.4. Комедии конца 1860-х — начала 1870-х годов	172
9.5. Исторические хроники. Пьесы из театральной жизни	178
9.6. «Снегурочка»	186
9.7. Великий мастер формы	188
Глава 10. Николай Гаврилович Чернышевский-романист и русская демократическая беллетристика 1860-х годов.....	203
10.1. Художественный метод Чернышевского-романиста	205
10.2. «Что делать?»	206
10.3. Демократическая беллетристика 1860-х годов: Н. Г. Помяловский, В. А. Слепцов, Ф. М. Решетников.....	212
Глава 11. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889).....	217
11.1. Начало литературной деятельности.....	219
11.2. Творчество 1850—1860-х годов. «Губернские очерки»	219
11.3. «Глуховский» цикл: «История одного города»	223
11.4. «Господа Головлевы»	230
11.5. Сказки	236
Заключение	239
Литература	244

Предисловие

Русская литература XIX в., если воспользоваться давно уже ставшей устойчивой метафорой, — это подлинно *золотой век* нашей литературной классики. В это время творили гениальные мастера, наследие которых вошло в сокровищницу мировой культуры как ее оригинальнейшая и значительная по своим художественным идеям и форме составляющая, даже не на десятилетия, а на века определившая развитие всемирного литературного процесса.

Русская литература XIX в. продемонстрировала поразительную *жизненную стойкость* и до сих пор продолжает оказывать воздействие на европейскую и мировую литературную практику XXI в. и на сознание громадной массы людей, наших современников.

Девятнадцатое столетие — это *век титанов* искусства: сначала А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, а затем целое созвездие великих и гениальных дарований (Н. А. Некрасов, А. Н. Островский, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов), не говоря о более скромных, но все-таки очень ярких талантах, подготавливавших почву для поражающих и сейчас своей художественной силой открытий или разрабатывавших найденные гениями пути.

Замечательная черта этого периода заключается в том, что в нем представлены классические произведения словесного творчества. Классика же есть не что иное, как наиболее полное воплощение *объективных законов* искусства. В дальнейшем, после этого периода, усложняется, поднимаясь на более высокую ступень, не литература, а скорее ее интерпретация. Филология, обращаясь к XX в., нередко проявляет чудеса «научной эквилибристики», демонстрирует свою склонность к импровизациям, свободному истолкованию литературных явлений. Скромный талант может быть назван великим или даже гениальным, посредственность — талантом, а сомнительные эксперименты возводятся в достоинство высокого произведения искусства. Такое нередко случалось в сравнительно недавнее время, да и сейчас происходит на каждом шагу в оценках творчества современных авторов.

Литература XIX в. не нуждается в таких коррекциях, ибо она в этом смысле безупречна и дает действительно образцовые с точки

зрения *художественного совершенства* произведения. В связи с этим определение ее как золотого века русской литературы не является преувеличением, это всего лишь объективная фиксация истинных достоинств великого наследия данного периода.

Уместным представляется хотя бы коротко сказать об истории самой истории литературы как научной дисциплины XX в., о ее методологических опорах и нынешнем кризисном состоянии.

Первая волна разочарования и попыток выйти из тупика относится к началу XX в., когда появился «формальный метод», а затем, в 1920-х гг., — «Общество по изучению поэтического языка» (ОПОЯЗ). Опорой поисков становилась лингвистика (точнее — структурная лингвистика), хотя уже в самом начале 1920-х гг. выдающийся русский ученый Л. В. Щерба высказал глубокую мысль о том, что она, став наукой точной, понесла жесточайшие потери, разорвав все связи с филологией в широком смысле слова и даже с самим языком, понимаемым как выразительное средство (т.е. как средство выражения художественных идей). Суть этой мысли, подтвержденной затем опытом многих десятилетий, состояла в том, что лингвистика, несмотря на все предпринимавшиеся усилия, оказалась бессильной помочь поэтике. Л. В. Щерба предложил разработку нового направления, определив его как *эстетику слова*, которой, однако, не суждено было сложиться в самостоятельную науку со своими границами и методиками, поскольку трудности на этом пути оказались слишком велики.

Парадоксальность ситуации в том, что именно 1920-е гг. — время, которое вполне можно было бы определить как *подлинный Ренессанс* в отечественном искусствознании, — отмечено трагизмом: продуктивное направление, связывавшее литературоведение с более точными теориями искусств: музыкой, архитектурой, живописью (эти идеи настойчиво утверждались у нас В. М. Жирмунским, на Западе — Оскаром Вальцелем, печатавшимся в 1920-е гг. и в России), оказалось самым жестоким образом подавленным, уничтоженным на корню. Заниматься поисками закономерностей формы стало небезопасно, можно было трудиться лишь в официально дозволенных пределах «формы и содержания», толковавшихся далеко не диалектически. Кто-то из ярких экспериментаторов уцелел, отправившись в эмиграцию, как П. Бицилли, другие оказались в застенках ГУЛАГа, третьи ушли в безопасные лингвистические и фольклорные штудии. Исчезла, так и не получив полного развития, капитальнейшая идея изучения литературы как одной из *ветвей искусствознания* (каковой она и является по самой своей природе), не подвластной логическим операциям, которые доминируют в лингвистике, семиотике, философии, социологии и которые диктовали свою волю (и свои

методики) литературоведению. Мечта А. Веселовского о том, чтобы превратить историческую поэтику в «историческую эстетику», о чем он писал уже в первом издании знаменитого труда «Историческая поэтика», так и не осуществилась. Наука о литературе с еще большим трудом, преодолевая стереотипы, подходит к решению этой задачи, значение которой трудно переоценить. В самом деле, в литературоведении, научной отрасли, имеющей имя, по ироническому определению растянувшееся, «как обоз», с множеством частных ответвлений, до сих пор нет посвященного литературной форме, т.е. художественной структуре, раздела, который существует в каждой уважающей себя искусствovedческой дисциплине. Именно поэтому — скажем, несколько забегаая вперед, — авторы учебника такое внимание уделяют анализу *композиционного единства* произведения, организации самой его художественной ткани, таящей в себе громадную силу воздействия на воспринимающее сознание.

В 1920-е гг., так же, как и тезис о единении науки о литературе с искусствоведением, потерпела неудачу попытка придания литературоведению философской направленности. Работа М. М. Бахтина о Ф. М. Достоевском вышла в свет в 1929 г. с предисловием А. В. Луначарского, тогда народного комиссара просвещения, что не спасло автора от репрессий и ссылки, а книгу — от забвения более чем на 30 лет.

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. науку о литературе ждало еще одно испытание: возник мощный «математический» бум, началась экспансия точных дисциплин. (В шутку гуманитарные науки, в отличие от естественных, стали позднее называть «неестественными».) Филологии, если она собиралась остаться на высоте истинной науки, было решительно предложено пойти на выучку к математике. Однако прошло совсем немного времени, и выдающийся руководитель советской кибернетической школы академик А. Колмогоров, возглавивший энергичный прорыв математики в искусствоведение (он сам тогда занимался нетривиальными математическими исследованиями стихотворного метра), с присущими ему остроумием и откровенностью первым признал сокрушительный провал радужных надежд на спасение гуманитаристики науками точными или, как тогда говорили, «лириков» — «физиками», заметив, что моделирование процессов творчества удалось, но на уровне... условных рефлексов! Низведение творящего сознания до рефлексобразующего существа — таков был безжалостный итог математической эйфории. Между тем с кафедр серьезных симпозиумов и конференций продолжали звучать утверждения о том, что современные поэты должны в принципе писать лучше Пушкина, так как обладают значительно большим количеством бит (единица информации),

и что кибернетики готовы хоть сейчас промоделировать «Братьев Ершовых» (забытый роман забытого советского писателя), но им нужно еще немного времени, чтобы сделать то же самое с «Братьями Карамазовыми». Все это, однако, было не более чем фраза, как и обещание создать мыслящую кибернетическую систему на биологическом уровне. Столкновение точных и гуманитарных наук, наделавшее столько шума, возникло на основе философского недоразумения — неверного истолкования природы искусства, которую невозможно было отождествлять с рефлексией, что произошло, когда утверждалось, что эксперимент в эпоху технической революции действует на воображение гораздо сильнее, чем любое произведение искусства, между тем как художественное творчество — это особая область работы человеческого сознания, и ее ничем нельзя заменить, у нее свои законы и нормы.

Сейчас этот спор, как может показаться, ушел в прошлое, уже далекое, осталась только знакомая, но уже тускнеющая в памяти поколений метафора («физики — лирики»). В действительности же он невероятно *обострился*, так как перешел на уровень раннего формирования личности — в среднюю школу с ее резкими градациями в сфере гуманитарных и негуманитарных направлений уже на ранних стадиях обучения. В связи с этим сколько бы философы и деятели искусства ни повторяли, что новое тысячелетие будет гуманитарным или его не будет вовсе, что человечеству и цивилизации грозит самоуничтожение при таком пренебрежении культурой, образовательный и важнейший личностный процесс, по крайней мере у нас, в России, идет, не обращая на них никакого внимания и разрушительно влияя на формирование творческой личности. В какой-то мере этот недостаток в исследовании природы искусства (в том числе и словесного) пыталась восполнить Комиссия комплексного изучения творчества, развернувшая свою работу с начала 1960-х гг. Однако даже незаурядный организаторский талант Б. С. Мейлаха и регулярно проводимые симпозиумы не смогли преодолеть разобщенность искусствоведческих и естественно-научных дисциплин. Учитывая сказанное, авторы учебника по мере сил и возможностей пытались нейтрализовать эти давние и в особенности нынешние ошибки в области реформ образования тем, что подчеркнутое внимание уделяли *эстетической* стороне литературной образности.

В начале 1980-х гг. академик В. В. Виноградов в книге «О языке художественной прозы» предпринял еще одно усилие объединить лингвистические методы анализа с литературоведческими. Однако «язык» так и остался языком (в приемах его исследования). Предполагаемого синтеза лингвистики с литературоведением не произошло.

Середина — конец XX в. представляют собой пеструю картину сменяющих друг друга едва ли не с калейдоскопической быстротой различных научных направлений с доминирующим положением в них *структурализма*. В связи с тем, что советская гуманитарная наука к тому времени была прочно отделена от остального мира «железным занавесом», ей приходилось заново открывать то, что уже было открыто. Так появились тартусская и московская школы структурализма (в Тарту — структуральной поэтики). Американская же и европейская академическая мысль со свойственным ей прагматизмом и педантичностью испытала и проверила за это время множество концепций и методик, стараясь идти «в ногу с веком», но нередко при этом возвращаясь назад. Так, англо-американская *новая критика* утверждала аналитическое прочтение текста, восходящее к русскому формализму начала XX в. Вновь актуализировались *социологические* подходы к литературе с обращением к марксистской идее «классовости» или к не менее вульгарной концепции «колониальной экспансии» развитых национальных культур в отношении слабых, а также позиции, в соответствии с которыми насилие есть доминирующая идея в жизни и искусстве и т.п. В англо-американском и европейском научном мире прочные позиции завоевали себе *гендерное* и *феминистское* направления, *фрейдистские* подходы с их острыми «сюжетами», порой на грани фола.

Особенную популярность приобрела захлестнувшая Старый и Новый Свет волна *французских* теоретиков структурализма и постструктурализма — различных по своей ориентации ученых. Нельзя не заметить, что опыт структурализма строился на позитивных данных, на том, что могла предоставить в качестве опоры для аргументов лингвистика, семиотика, социология, экономика, экспериментальная психология.

Научный жаргон и «свободный» бег пера, впрочем, затягивали в терминологические лабиринты с большим успехом, чем открывали суть самих концепций, нередко крайне субъективных. Теоретики «генерировали» идеи, по выражению Д. С. Лихачева, мало считаясь с текстом, с его художественной организацией, с закономерностями творчества и эстетического восприятия, регулирующими жизнь литературы. Неслучайно в самом начале нового тысячелетия волна критики, обрушившейся на филологию, достигла своего пика. Вновь остро ставились вопросы о перспективах дальнейшего развития науки о литературе, о необходимости ее реформации, о целях и функциях филологических исследований, о том, какие тексты следует считать литературными и относить ли их к сфере досуга или рассматривать как источник

этических норм, о том, в какой мере связана история литературы с другими областями исторических исследований, и т.п.

На исходе XX в. наиболее острой, безжалостной критике наука о литературе подверглась уже со стороны самой литературы в жанре *филологического романа*, или, как его еще определяли, *университетской прозы*. Дело в том, что авторы таких произведений нередко оказывались преподавателями высшей школы, гуманитариями, которым были хорошо знакомы не только общие концепции, но и конкретные методики структурализма и пост-структурализма. К университетской прозе можно отнести романы «Исторический человек» и «В Эрмитаж!» Малькольма Бредбери, «Рассказ лектора» Джона Хайнца, целую серию «академических» романов Дэвида Лоджа, «Роман с языком. *Сентиментальный дискурс*» Владимира Новикова. С помощью стойкой иронии, порой в гротесковой форме, авторы показывали пути, по которым им самим и их коллегам приходилось идти в научных исследованиях или в работе со студентами. Порой в таких произведениях четко формулировались конкретные положения критического толка в отношении технологий гуманитарных наук (литературоведения, социологии, истории), высказывались идеи, подвергавшие сомнению некоторые устойчивые подходы к области филологических знаний. Так, в романе В. Новикова была подчеркнута мысль о том, что XX в. отмечен чрезмерным преувеличением роли языка. Это положение особенно важно по отношению к истории литературы, где смена эпох представляет собой не просто эволюцию, как это часто толкуется, идеологий, социальных, исторических, этических, языковых норм, а смену *литературных форм*, диктуемых именно законами искусства, т.е., иначе говоря, законами надъязыковыми по своей природе.

На фоне этих пережитых наукой о литературе кризисных состояний авторам учебника представляется предпочтительным *монографический* принцип изложения материала в виде авторских персоналий по следующим причинам.

Во-первых, монографичность позволяет объединить *синхронный* и *диахронный* подходы к историко-литературному процессу в его вертикальной и горизонтальной плоскостях. Появляется возможность рассмотреть конкретные литературные явления в определенный отрезок времени (например, черты характерологии, сюжетосложения, жанровое, стилевое своеобразие различных писателей) и вариативное движение, модификации в процессе их становления и развития. Это принцип разграничения-единства, которому пока нет замены. Возникает не мозаика фрагментов литературной истории, а *целостная* картина со связями в ней отдельных элементов: не только писательских судеб, но и судеб

книг. Неслучайно все попытки дать историю литературы в виде потока художественных текстов обычно приводили к сумятице, хаосу и всякий раз прерывались едва ли не на «полуфразе»: задуманные в виде масштабных изданий, они, как правило, заканчивались на втором-третьем томе, дальше дело не шло и затухало самым банальным образом — продолжения не следовало.

Во-вторых, указанный принцип дает возможность провести взвешенный *отбор* материала. Это очень важно. Объективная картина литературной жизни вовсе не в исчерпывающей полноте списка авторов того или иного времени. Учебник как свод литературных событий — это не то, что читали современники, а то, что читается последующими поколениями. В связи с этим необходимость ввести литературный процесс в четкие рамки, упорядочить перечень имен и фактов, выделить в нем смену направлений, стилей, соотнесенность разных писательских индивидуальностей — это не произвол составителей, а сама «живая жизнь» литературы как процесса, где исподволь происходит переоценка ценностей и остается лишь то, что имеет право на существование, и где постепенно все рельефнее, отчетливее складывается представление о том, что прежде или не замечалось, или подвергалось ложным интерпретациям. Например, А. Н. Островский, которого до сих пор определяют как «писателя-этнографа», в некоторых своих пьесах оказывается для нас, людей иного времени, более столетия спустя, не просто современным, а своевременным писателем, настолько глубоко им схвачен русский характер и глубинные процессы русской жизни, обладающие способностью к метаморфозам и повторениям.

В истории литературы отбор совершается поколениями читателей, сменяющими друг друга, а в учебнике — его авторами, т.е. теми же читателями, только профессионально ориентированными, и это — еще один довод в пользу сопряжения истории литературы с самой ее природой, с ее скрытыми законами.

К тому же персоналии могут рассматриваться как своего рода «*микроистории*» литературы, как ее звенья, из которых и складывается движение *общего* историко-литературного процесса. Каждый крупный писатель — это всегда свой, замкнутый в себе мир, со своими драмами и своими нередко комическими ситуациями, а главное, со своим всегда неповторимым опытом. Иногда там, где ждешь удачи, тебя подстерегает провал, а там, где работаешь, не предполагая оваций восторженной публики, нежданно-негаданно вдруг приходит слава. Достаточно вспомнить И. С. Тургенева, который уже было собрался оставить литературу после своих не особенно успешных в течение нескольких лет публикаций в качестве поэта-лирика, автора еще более сла-

бых, подражательных поэм и не особенно оригинальных рассказов (исключение составили, пожалуй, только «Три портрета»), как вдруг в разделе «Смесь» некрасовского «Современника» в 1847 г. появился «Хорь и Калиныч», и писатель стал развивать успех в новом для себя жанре, не подозревая, что великое достижение его прозы — именно «Записки охотника». И. С. Тургеневу как автору романов и как драматургу (драматургическому роду творчества он тоже отдал много сил) суждено было уйти в тень, отбрасываемую его гениальными соперниками — Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским в романистике и А. П. Чеховым в драматургии; скромные же рассказы писателя так и остались высочайшим совершенством и наиболее полным воплощением русской жизни и души русского народа. Ф. М. Достоевский много сил отдал журналистике, но преуспел, однако, не в ней, а в романном творчестве и только здесь стал тем, кем должен был стать, — подлинным художественным гением.

Разумеется, подобные писательские поиски можно объяснить не только «идеологией» автора или общественным воздействием, или, наконец, традицией, чем нередко оперировала история литературы, но и процессами, лежащими в области *психологии творчества* и *личностного* становления художника. Этим вопросам в учебнике также уделяется внимание.

Еще одна доминанта книги — проблемы *поэтики*, т.е. глубинные закономерности, которыми живет литературное произведение. Совершенно справедлива знаменитая пушкинская фраза по поводу комедии А. С. Грибоедова: «Поэта должно судить по законам, им самим над собою признанным». Однако это не значит, что можно пренебречь общими законами искусства, ведь не случаен же странный парадокс, постоянно наблюдаемый нами в творчестве мастеров: гению всегда работаете с трудом, потому что он чувствует хватку этих объективных законов искусства, которые, не замечая их, смело переступает самоуверенная посредственность. В связи с этим раздел о своеобразии поэтики того или иного автора или отдельного произведения — неременный в данном учебнике.

Целесообразно по возможности вводить в учебник по истории литературы вопросы *эстетики*. Подобного рода наблюдения помогают не просто полнее понять эволюцию литературы, но и воспитывают филологическое, а в более широком аспекте — гуманитарное мышление. Такой учебник может быть полезен не только будущим преподавателям-словесникам, но и студентам негуманитарных направлений, более того — громадной аудитории любителей литературы, почитателей русской классики.

Язык искусства — это вовсе не язык слов, а язык образной, художественной системы, и его надо знать или хотя бы иметь достаточно ясное представление о нем и о его законах. Вопрос о том, что такое искусство, неслучайно с величайшей настойчивостью ставил Л. Н. Толстой в статьях, посвященных литературе, и в знаменитом трактате «Что такое искусство?», полагая, что искусство есть важнейшее средство общения людей между собой и потому громадная воспитывающая (или развращающая) людей сила. В особенности постановка таких вопросов важна для гуманитариев: человек может всю жизнь по роду своей деятельности толковать об искусстве, не отдавая себе отчета в том, чем оно является.

В той же мере, что и законы самой природы художественного творчества, необходимо знать язык искусства разных *направлений, стилей, литературных периодов*, сменяющих друг друга, поскольку это дает возможность отчетливее представить себе картину развития литературы XIX в. К сожалению, ущербность *социологического* истолкования литературного процесса дает о себе знать даже сейчас, так что временами читателю бывает трудно разобраться, о чем идет речь: об истории искусства или истории общества, о жизни художественного образа или жизни, кипящей вокруг нас, о вымышленной реальности, созданной воображением писателя, или о реальности действительной. К тому же в методиках конкретного анализа все еще господствует *тематический* принцип, связанный с узко толкуемым понятием темы: о чем говорится или *что* изображено в литературном произведении. Читатель в таком случае ориентируется скорее не на текст, а на действительность, давшую толчок рождению текста.

Образ, попадающий под этот безжалостный пресс отвлеченной мысли, мгновенно разрушается, превращается в свою противоположность, и о великом пушкинском шедевре могут говорить так: «Поэт говорит о том, что он помнит чудное мгновение, когда перед ним явилась она...». Это не просто шарж, остроумная карикатура, когда-то созданная известным исследователем чеховского творчества З. С. Паперным, это безжалостно точный «портрет» методик, к которым нередко прибегают профессионалы-литературоведы. До сих пор так или иначе и в той или иной форме рассуждают о том, что содержание «Войны и мира» Л. Н. Толстого — изображение Отечественной войны 1812 г., а «Тихого Дона» М. А. Шолохова — борьба с контрреволюцией на Дону! В таких случаях говорят не о литературе, а *по поводу* литературы, минуя специфику самой художественной ткани, которая несет в себе в высшей степени многообразное, ярко и эмоционально высказанное эстетическое содержание, ускользающее от подобного рода дефиниций.

В связи с этим вопрос необходимо ставить более сложно (не просто *что*, а *как* это «что» передано, выражено *всей целостностью* художественного произведения) и одновременно акцентировать важность такой аналитической работы. Авторы данного учебника исходили из очень простой мысли: учебник *должен учить*, но не просто сообщением свода литературных фактов, а еще и примерами конкретных анализов текста, дающих возможность постижения глубинных *художественных смыслов*.

Наконец, следует отметить, что многие разделы, реализующие проект, являются *проблемными*, во-первых, потому, что каждый из них решает всякий раз ту или иную конкретную задачу, отражающую в себе уровень и направление поисков современной науки о литературе, и, во-вторых, по той причине, что это не повторение положений, которые можно найти в любом другом учебнике, монографии, а то, что несет на себе печать творческой и научной *индивидуальности* исследователя, его точку зрения, его аналитические приемы, его многолетний опыт работы преподавателя высшей школы. Иными словами, нередко вы сможете найти здесь то, чего не найдете нигде, потому что авторы очень часто ставят острые, еще не решенные проблемы и предлагают собственные пути их разрешения.

Мы делимся с вами своими поисками, а дальше пойдут в дело ваши усилия и ваш собственный, уже самостоятельный поиск познавательной перспективы, но ведь это и есть высшая цель всякого образовательного проекта — *разбудить* и *сформировать* индивидуально-творческое сознание читателя, дать ему возможность подняться на более высокую ступень профессионального и, что особенно важно, личностного, духовного, нравственного *самосовершенствования*, как говорил в таких случаях Л. Н. Толстой.

После изучения дисциплины студент должен:

знать

- закономерности литературного процесса XIX в.;
- творчество русских писателей XIX в. и художественное своеобразие их произведений;

уметь

- выявлять синхронный и диахронный «срезы» в явлениях разных периодов литературы XIX в.;
- определять новаторские черты литературы этого периода;

владеть

- навыками анализа особенностей поэтики автора или конкретного произведения;
- приемами исследования писательских поисков в области жанра, характерологии, сюжетосложения, особенностей построения художественной структуры.

Введение

В результате изучения данного модуля студент должен:

— **знать** произведения русской литературы, созданные в 1840—1870-е гг.; особенности формирования и становления литературной критики; связь литературы с историческими событиями изучаемого периода; основные факты истории культуры, характеризующие русскую действительность середины XIX в.;

— **уметь** определять особенности реализма 1840—1870-х гг. в его связях с предшествующим и последующим этапами литературного процесса; анализировать литературное произведение в связи с идейно-эстетическими принципами литературного направления (реализм); характеризовать роль критики в формировании литературного процесса;

— **владеть** навыками историко-культурного комментирования текста; приемами «реальной», эстетической, социологической критики; умением определять черты демократизации литературы, проявившиеся в изменении ее жанровой системы.

Обычно историческое изучение литературы предполагает истолкование литературного процесса как смену одного литературного направления другим: классицизм сменяется сентиментализмом, романтизмом, а затем наступает время критического реализма. Современная филологическая наука уже не может ограничить себя в познании литературного процесса прошлого только литературным инструментарием: она начинает успешно осваивать возможности культурологического подхода к изучению специфики художественных явлений. С этой точки зрения «классический» период развития русской культуры имеет общую закономерность: это *период становления русского национального самосознания*, находящий свое выражение и в русской литературе рассматриваемого периода.

Можно говорить о том, что культура осознает себя то как процесс эволюционный, то как взрывной, тяготеющий к переменам катастрофического характера. Особенно отчетливо это проявилось уже на ранних этапах становления русской культуры, и в первую очередь в период преобразований Петра I. В 1840—1870-х гг. таким переломным моментом в истории культуры стала

крестьянская реформа 1861 г., поставившая Россию в новые условия существования, которые, в свою очередь, не могли не сказаться и на коренных изменениях в самосознании русского человека, отразившихся в художественной литературе.

Хронологические границы периода — 1840—1870-е гг. — объясняются тем, что в эту пору в недрах русской литературы интенсивно идет внутренняя перестройка, которая характеризуется развитием традиций, намеченных в предшествующие десятилетия XIX в. Прежде всего изменения коснулись жанровой системы, выдвинувшей на первый план *эпические* произведения; тем самым было обозначено углубление тенденции к исследованию сложных взаимоотношений человека и общества. Происходит становление жанра *романа*: расширяется его проблематика, усложняется характер повествования, совершенствуются формы и способы раскрытия внутреннего мира героя, меняются функции описательных элементов — портрета, пейзажа, интерьера. Роман приобретает черты своеобразной эпопеи нового времени: в обликах героев роман запечатлевает породившую их историческую эпоху («Обломов» и «Обрыв» И. А. Гончарова), изображает перспективу общественного развития в судьбах отдельных персонажей («Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» И. С. Тургенева), осмысляет современность сквозь призму прошлого и обозначает вектор будущего в нравственном портрете русского народа («История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Особую популярность получает такое художественное явление, как *цикл*. Если в предшествующий период тяготение к циклизации обнаруживается в лирике и эпосе, то во второй трети века циклы произведений представлены практически во всех родах литературы: лирические циклы Ф. И. Тютчева, драматические трилогии А. К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис») и А. В. Сухова-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»), исторические циклы А. Н. Островского, эпические циклы М. Е. Салтыкова-Щедрина («Губернские очерки», «Сатиры в прозе») и И. С. Тургенева («Записки охотника», «Стихотворения в прозе»).

Расширяется сфера драматических жанров: комедия и драма достигают своего расцвета в творчестве А. Н. Островского.

В конце 1830-х — начале 1840-х гг. начинается осмысление новых принципов изображения действительности, впоследствии определенных как воспроизведение жизни в формах самой жизни, т.е. как *реализм*. Литература осознается как *процесс*, развивающийся по принципу усвоения и развития традиций, сформированных предшествующей эпохой. Этот период в развитии русской литературы характеризуется соединением литературной

художественной практики и литературной теории. Исключительное влияние приобретает *литературно-художественная критика*: Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, А. В. Дружинин, А. Н. Майков, П. В. Анненков, А. А. Григорьев. В 1840—1870-е гг. происходит формирование таких жанров художественной публицистики, как годовой *обзор* литературы, *статья*, посвященная анализу отдельного произведения, *очерк* жизни и творчества писателя. В них русская критика вырабатывает принципы исследования и оценки литературного произведения, активно воздействуя на литературный процесс и воспитывая читательскую аудиторию. Важной особенностью названного периода является то, что литература осознает себя частью культурного пространства эпохи. В историю русской литературы 1840—1870-е гг. вошли такими именами, как В. Г. Белинский, А. Н. Островский, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, но в это же время завершается монументальное полотно А. А. Иванова «Явление Христа народу» (1845), конец 1840-х — начало 1850-х гг. — время расцвета таланта П. А. Федотова, появляются первые иллюстрации к художественным произведениям, что расширяет диапазон читательского восприятия произведения: изображение типажей русской действительности предстает в литографиях В. Ф. Тимма, выходит в свет первое иллюстрированное издание «Мертвых душ» с картинками А. А. Агина и Е. Е. Бернадского, несколько позднее появляется издание поэмы с рисунками П. М. Боклевского, М. С. Башилов сопровождает иллюстрациями «Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Войну и мир» Л. Н. Толстого.

В 1860—1870-е гг. продолжают развитие лучшие традиции предшествующих десятилетий, в частности, создаются лучшие полотна В. Г. Перова — «Сельский ход на пасхе» (1861), «Тройка» (1868). Многие картины художника воспринимаются как прямые иллюстрации к литературным произведениям: «На могиле сына» (1874) прочитывается как сцена из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», «Проводы покойника» (1865) невольно ассоциируются с поэмой Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос».

Живопись обогащается портретной галереей русских писателей: Ф. М. Достоевского (1872), А. Н. Островского (1871), И. С. Тургенева (1872) кисти В. Перова, М. Салтыкова-Щедрина (1879), Н. А. Некрасова (1877), Л. Н. Толстого (1873) — И. Н. Крамского. Появляются и собственные художественные критики — И. Н. Крамской, В. В. Стасов, собиратель живописи П. М. Третьяков. Московские и петербургские художники объединяются в «Товарищество передвижных художественных выста-

вок» (1870), которое стало «хождением в народ» русских живописцев, музыканты — в «Могучую кучку».

Первые существенные изменения, характерные для нового этапа в развитии русской литературы, происходят в русле теоретических и художественных открытий, сделанных «натуральной школой», которая стала своеобразной колыбелью русского реализма, взрастив и направив литературные таланты И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, И. А. Гончарова.

Глава 1

«НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА»

В результате изучения данной главы студент должен:

- **знать** содержание понятия «натуральная школа»; хронологические рамки нового этапа в развитии русской литературы; основные работы Белинского, посвященные разработке теории «натуральной школы»;
 - **уметь** сопоставлять литературный факт и его интерпретацию в критике Белинского; выявлять особенности реализма 1840-х гг.; анализировать жанры литературной критики (статья, годовой обзор);
 - **владеть** понятийным аппаратом в области исследования литературного процесса (реализм, романтизм, метод, мировоззрение, пафос, род).
-

Эстетические позиции нового этапа в развитии русской литературы традиционно связывают с таким культурным феноменом, как «натуральная школа», у истоков которой стоит деятельность В. Г. Белинского и его единомышленников. Термином «натуральная школа» принято обозначать один из важнейших переходных периодов в развитии отечественной словесности, пришедшийся на 40-е гг. XIX в. Он был продолжением и развитием тех тенденций, которые сложились в конце 1820-х — начале 1830-х гг. и связаны с именами Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Принято считать, что эстетика раннего реализма в его классической форме проявилась впервые именно в этот период, и это действительно так. В творчестве Пушкина определилась ведущая тенденция изображения мира, интересного уже потому, что он есть. Лермонтов исследовал истоки романтического зла и национальный характер его нравственной трагедии. Гоголь синтезировал в своих этических и эстетических исканиях категории добра и зла, соотнеся их с миром обыденной жизни. Таким образом, 1830-е гг. стали истоком нового литературного направления, школой, которая оказала значительное влияние на творчество таких писателей, как Тургенев, Гончаров, Некрасов, Салтыков-Щедрин. Белинский в своих статьях и обзорах русской литературы первой трети XIX в. обобщил опыт художественного самоосознания действительности в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя и сформулиро-

вал представление о путях развития нового — реалистического — этапа русского искусства.

Термин «натуральная школа» был впервые использован Ф. В. Булгариным в рецензии на сборник очерков «Физиология Петербурга», изданный Некрасовым в 1845 г. и ставший художественным манифестом нового литературного направления. Особенным нападкам в рецензии Булгарина подвергся как раз очерк «Петербургские углы» Некрасова, с описанием страшной нужды и беспросветного существования обитателей петербургских окраин. Булгарин выступает с резкой критикой направления, сделавшего предметом искусства «углы» жизни и провозгласившего правдивое, без прикрас изображение всех сфер действительности целью и смыслом искусства.

Слово «натуральный» было подхвачено Белинским и стало использоваться им уже как определение реализма. Само понятие «реализм», которым мы определяем сущность художественных открытий, совершавшихся в период 1840—1870-х гг., появился спустя полгода после смерти Белинского. Впервые его употребил П. В. Анненков в статье «Заметки о русской литературе 1849 года», но содержание понятия было разработано Белинским.

1.1. Литературная теория натуральной школы.

Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского

Белинский не создал обобщающего труда, в котором были бы изложены его эстетические взгляды. Однако в статьях, циклах статей, обзорах литературы за год (с 1841 по 1847 г.) критиком проводится ряд идей, которые складываются в определенную систему, что и позволяет говорить о существовании литературной теории натуральной школы. Особенностью этой теории является то, что она формировалась по горячим следам литературного процесса, материалом ее была литература исключительно русская. Не менее важно и то, что теория, так же как и взгляды Белинского, претерпевала изменения, была живым, развивающимся организмом, реагирующим на новые литературные факты.

В статье **«Литературные мечтания»** (1834) критиком намечена историческая периодизация русской литературы, в основу которой легло представление о двух направлениях отечественной словесности: панегирическом, ломоносовском, и сатирическом, кантемировском. Обобщающий характер носит работа **«Разделение поэзии на роды и виды»** (1841), планировавшаяся Белинским как теоретическое вступление к истории русской литературы, которую он собирался писать. Давая характеристику

трем литературным родам, Белинский намечает содержательные границы каждого и говорит о том, что исторически развившееся содержание литературы указывает на проницаемость родовых границ. Так, критик утверждает, что содержание трагедии может быть воплощено в эпической форме, как это происходит в «Тарасе Бульбе», а содержание драмы заключено в спокойно-идиллическое повествование «Старосветских помещиков». Сказанное вовсе не свидетельствует о том, что Белинский допускал мысль о смешении родовых признаков в пределах одного произведения: речь шла о развитии жанровых (видовых) форм рода, которые, еще по старой традиции, теоретически соотносились с последним.

В обзоре литературы за 1842 г., посвященном анализу «Мертвых душ», критик обосновывает идею начала нового этапа в развитии отечественной словесности, который он называет гоголевским. Собственно в этой статье и намечаются основные положения теории реалистического искусства, которые не потеряли своего значения и по сей день.

Что же определяет суть нового, *гоголевского этапа* русской литературы? Для него, во-первых, характерен *пафос критического изображения действительности*, определивший своеобразие воплощения замысла в «Мертвых душах». Во-вторых, этот этап в развитии отечественной словесности отличает внимание прежде всего к *русской теме*, что, в свою очередь, обусловит развитие *народности* литературы — выражение в произведении национального самосознания, интересов народа и нации в целом.

В годовых обзорах литературы за 1844—1845 гг., манифесте — предисловии к «Физиологии Петербурга», рецензии на «Петербургский сборник» учение Белинского о реализме получает дальнейшую разработку.

Характеризуя специфику искусства, критик объясняет его природу как *мышление в образах*, повторяя тезис, высказанный в гегелевской эстетике. Искусство представляет собой процесс познания человеком себя и окружающей действительности, но это процесс *воспроизведения жизни*. В такой постановке вопроса проявляется диалектика отношений между намерением писателя и результатом его творчества, поскольку литература постоянно сталкивает исследователя, просто читателя с неадекватностью *мировоззрения художника* (системы его отношений к миру) и *выражением мировоззрения в творчестве*. В «Письме к Гоголю» по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями», рассуждая об ошибочности отождествления взглядов художника на окружающий мир и его мышления в образах — фактов искусства, Белинский решает еще одну из принципиальных проблем эстетики: о соотношении *содержания* и *формы* литературного

произведения. Как полагает Белинский, искусство не просто отражает действительность, но и пересоздает ее в свете определенных *идеалов*.

В связи с бурным развитием беллетристики натуральной школы Белинский конкретизирует прежний взгляд на разделение поэзии на роды и виды. В статье-обзоре литературы за 1847 г. он предсказывает важную тенденцию в развитии реалистического искусства XIX, а затем и XX в. Появление массы литературы нового типа ставит перед критикой вопрос не столько о принципах жанровой дифференциации, сколько о возможностях жанрового синтеза. Давая характеристику повести В. А. Соллогуба «Тарантас», Белинский замечает: «Хорош любой род поэзии, если он верно отражает действительность».

Суждение Белинского о преимущественно отрицательном изображении действительности в произведениях писателей натуральной школы дало повод к многочисленным критическим суждениям по поводу этого тезиса со стороны В. И. Майкова, А. В. Никитенко, журналистов «Северной пчелы». Действительно, художественная практика «натуральной школы» позволила усомниться в правоте Белинского. В повести Гоголя «Тарас Бульба» наряду с критическим пафосом героическая патетика в изображении нравственного идеала народа, борющегося за свою независимость, выражена очень ярко. В «Старосветских помещиках» идеал обыденной жизни определяет пафос повествования. Критики Белинского смешивали, однако, понятия *пафоса* и *идеала*, что в эстетике Белинского было не одно и то же. Критический *пафос* изображения действительности подразумевал, что «привычка верно изображать отрицательное в жизни даст возможность со временем изображать и положительное». Эта формула Белинского имеет прямое отношение и к характеристике основной тенденции развития русской литературы — исторически закономерному стремлению создать не только отрицательный, но и положительный тип русской действительности. В самом деле, вся литература второй половины XIX в. сосредоточена на поиске положительного типа русской жизни, черты которого встречаем в образах Лаврецкого в «Дворянском гнезде», Базарова — в «Отцах и детях», Веры, Тушина, бабушки — в «Обрыве», Левина — в «Анне Карениной», Алеши — в «Братьях Карамазовых», Савелия Туберозова — в «Соборях» и т.д. Литература второй трети XIX в. идет по пути, намеченному Белинским: «Вот новый идеал: а мужик разве не человек?» Национальное самосознание русского народа на этом этапе развития литературы связывается в первую очередь с его выражением в быте и бытии рус-

ского крестьянства. Вопрос о крепостном праве и крестьянской реформе 1861 г. — центральный вопрос рассматриваемой эпохи.

«Натуральная школа» была осмыслена Белинским как историческое явление. Предшествующую традицию критик связывал с именем А. Д. Кантемира, о чем уже было сказано в «Литературных мечтаниях». Однако литературный процесс конца 1840-х гг. внес значительные коррективы в понимание Белинским перспективы критической тенденции: в прежнюю схему не укладывалось творчество А. В. Кольцова, А. А. Плещеева, молодого И. С. Тургенева. В последней своей статье — обзоре русской литературы за 1847 г. — Белинский говорит об исторической необходимости «одовоспевательной» поэзии в духе Ломоносова, которая в меньшей степени формирует национальное самосознание, чем сатирическое изображение действительности.

1.2. Художественный метод «натуральной школы»

Говоря о «натуральной школе», следует иметь в виду, что нельзя отождествлять теоретические положения, объясняющие своеобразие нового этапа, и живой литературный процесс. Литература всегда «шире» рамок теории, созданной на ее основе. В художественном методе «натуральной школы» скорее отразилось стремление теории направить литературный процесс в определенное русло, чем желание навязать свои критерии. И все же реалии литературного процесса 1840-х — начала 1850-х гг. подтверждают существование некой *художественной общности принципов изображения действительности*, выразившейся в проблематике произведений, в их стилевых особенностях.

В литературной науке принято считать, что этот этап представляет собой фазу критического осмысления действительности, период формирования принципов критического реализма. Одним из спорных вопросов, касающихся своеобразия метода, является вопрос о соотношении нового типа художественного мышления — реализма — с романтизмом, с одной стороны, и с натурализмом — с другой.

Принято считать, что реализм 1840-х гг., реализм «натуральной школы», начинается с того, что полемически отграничивает себя от своего предтечи — романтизма. Однако полемика в теории (этому много внимания уделял Белинский) — одно, а полемика, принимающая художественную форму, — другое, ведь полемика может возникнуть только тогда, когда есть общий интерес к предмету разногласий. Таким общим интересом у романтиков и реалистов был вопрос о природе конфликта героя и среды.

Романтики отстаивали право личности противостоять среде, «толпе», мотивируя это право святостью протеста как формы самоосуществления человека. Таковы герои романтических поэмов Пушкина, «Демон» и «Мцыри» Лермонтова. Но ведь и герои произведений 1840-х — начала 1850-х гг. представляют нам различные формы романтического протеста. Эти герои — не исключительные личности романтизма, действующие в исключительных обстоятельствах, а герои той среды, которая их породила и воспитала. Писатели «натуральной школы» начинают исследовать историческую закономерность внутреннего разложения среды, ее внутреннюю конфликтность, что и становится важнейшим завоеванием реализма. Художественные формы исследования этого конфликта представлены в таких произведениях, как «Бедные люди» Достоевского, «Кто виноват» Герцена, «Обыкновенная история» Гончарова, «Записки охотника» Тургенева. В этих творениях мы найдем весь спектр нравственной проблематики литературы нового периода. Анализ современной действительности воплощен в «Бедных людях» в форме исповеди униженного и оскорбленного сознания, вмещающего в себя, однако, весь окружающий мир и дающего ему верную негативную оценку. Повесть Герцена «Кто виноват?» представляет на суд читателя проблему «лишнего человека» 1840-х гг. и ставит вопрос о том, почему одна и та же среда формирует такие разные характеры, как Круциферский и Бельтов. Обыкновенная история крушения романтического идеализма в столкновении с реальным миром, рассказанная Гончаровым в одноименном романе, соединяет в себе и ироническую характеристику романтического отношения к действительности, и тоску о романтическом идеале, о проявлении всечеловеческого в человеке.

В «Записках охотника» Тургенева конфликт героя и среды запечатлен в цикле очерков и рассказов, объединенных точкой зрения автора-повествователя. Идиллия Хоря и Калиныча сменяется картиной народной трагедии в «Малиновой воде», «Бирюке», «Аринушке».

С «Записками охотника» Тургенева, «Деревней» Григоровича в русской литературе появляется новая тема — тема русского крестьянства, которое уже не воспринимается писателями как однородная масса, противостоящая герою: в этой среде и Тургенев, и Григорович, и несколько позднее Салтыков-Щедрин увидят лица и судьбы, представляющие не меньший интерес, чем фигура романтического персонажа.

Таким образом, романтическое мироощущение героев новой русской литературы составляет, как видим, одну из важнейших примет нового литературного мышления. Вместе с тем романти-

ческое начало оказывается включенным в иную систему координат: в исследование социальных, исторических корней нравственного конфликта человека и окружающего мира.

Наряду с романтизмом значительную роль в формировании реализма 1840-х гг. сыграл *натурализм*. Как течение с ясно осознанной программой натурализм возник во второй половине XIX в., но уже в 1840-е гг. творчество многих русских писателей — В. И. Даля, А. В. Дружинина, Я. П. Буткова, И. И. Панаева — развивалось в этом направлении преимущественно в жанре «физиологического» очерка. Так, например, Даль отвечал А. Мельникову (Печерскому) на его предложение придать своим этнографическим материалам художественную форму: «Искусство не моих рук дело». Таким образом Даль признавался в отсутствии умения обобщать, выбирая из массы впечатлений не случайное, а закономерное. Герои русских «физиологий» — шарманщики, дворники, мелкие чиновники — знакомили читателя с бытом и нравами обитателей «углов» жизни, показывая влияние среды на психологию человека, его нравственный кругозор. В связи с этим «физиологии» можно рассматривать как этап в становлении такой важной черты реализма, как *типизация*, выработки форм типизирующего описания, имеющего свойства обобщения. Среда под пером «физиологов» принимала *индивидуальные формы* (чего стоит один только образ «зеленого полуштофа с маленькой головкой вместо пробки» — метафора человека, потерявшего человеческий облик в «Петербургских углах» Некрасова), но это были попытки увидеть в индивидуальном *проявление закономерного*: среда обезличивает человека, лишает его человеческого достоинства.

Натурализм 1840-х гг. отличен от того натурализма, который позднее пропагандировал Э. Золя: «Я не хочу, как Бальзак, решать, каков должен быть строй человеческой жизни, быть политиком, философом, моралистом. Я удовольствуюсь ролью ученого... Я не хочу затрагивать вопроса об оценке политического строя, я не хочу защищать какие-либо политики или религии. Рисуемая мной картина — простой анализ куска действительно-сти такой, какая она есть».

Однако у истоков этой традиции — и творчество Гоголя, доказавшего, что «теперь электричество чина сильнее завязывает действие, чем любовь». Вспомним «безлюбивый» сюжет «Ревизора» и «Мертвых душ» или бессмертную повесть «Нос», в которой все действие построено на «электричестве чина». Эти гоголевские традиции впоследствии наиболее полно проявились в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Элементы натурализма определяли своеобразие литературного процесса конца XVIII — начала XIX в., нашли отражение

в романе М. Д. Чулкова «Пригожая повариха», «Российском Жильблазе» В. Т. Нарезного, баснях А. Е. Измайлова, повестях М. П. Погодина. То, что условно называли натурализмом, в эту эпоху представляло собой форму выражения самосознания демократических низов. Это искусство никогда не могло составить конкуренцию предромантизму и романтизму, но оно оказало влияние на процесс демократизации русской литературы 1840-х гг.

Итак, реализм в России с начала XIX в. складывается в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, но только в середине столетия приобретает классическую законченную форму в творчестве Тургенева, Некрасова, Островского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина. Реализму 1840—1850-х гг. суждено было сыграть решающую роль в соединении традиций 1830-х гг. с новаторством 1860-х гг.

Литература 1830-х гг. заложила основы реалистической типизации, но проявление ее в различных жанрах было неоднородным: поэма Лермонтова оставалась романтической, «Медный всадник» Пушкина был построен на основе романтической антитезы. В «Евгении Онегине» поворот к бытовому реализму только намечен, но уже в «Капитанской дочке» отчетливо проявились черты нового художественного мышления. Повести и рассказу еще предстояло показать свои возможности в изображении связей человека и среды, постичь «механизм» общественной жизни. В реализме «натуральной школы» совершается самопознание реализма как литературного направления.

Чтобы представить это явление в системе, предлагались различные подходы к его классификации. Так, А. Г. Цейтлин различает в реализме 1840—1850-х гг. два течения: общественно-психологическое, к которому он относит творчество Григоровича, Гончарова, Тургенева, Достоевского, и социально-политическое, выразившееся в произведениях Герцена, Щедрина, Некрасова. В. В. Виноградов и А. И. Белецкий оценивают творчество Гоголя («Шинель») и Достоевского («Бедные люди») как вполне самостоятельную линию в развитии сентиментального натурализма. Основанием для такого вывода является объективная реальность: Гоголь, а вслед за ним Достоевский действительно вносят новый акцент в разработку традиционной темы «маленького» человека. На контрасте мизерности внешнего существования этого человека и глубины внутренних переживаний героя выстраивается конфликт многих произведений.

Несмотря на то, что существование «натуральной школы» не было закреплено ни уставом, ни организационно, а ее идеи получали различное выражение, главные черты нового литературного направления выразились в следующем:

- критический пафос изображения действительности;
- поиски нового общественного идеала, который обнаруживается в демократизме;
- народность как форма национального самосознания.

Глава 2

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕРЦЕН

(1812—1870)

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** основные факты биографии писателя; особенности его творческого метода; содержание и проблематику основных произведений, созданных в традициях философской прозы;

— **уметь** определять особенности автобиографического и исповедального начал в прозе Герцена; выявлять своеобразие воплощения темы «лишнего человека» в связи с особенностями повествования; вычленять элементы публицистического стиля и определять их роль в произведении; применять в изучении особенностей образной системы понятия образ-характер и образ-тип;

— **владеть** навыком проблемно-тематического анализа в соединении с анализом поэтической структуры текста.

Даты жизни и смерти А. И. Герцена символичны. Они обозначают эпоху, начавшуюся войной 1812 г. и завершившуюся кануном Парижской коммуны. «Рассказы о пожаре Москвы, — вспоминал Герцен, — о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моей колыбельной песнью».

Родился Герцен в семье знатного московского барина И. А. Яковлева. Родители будущего писателя не состояли в официальном браке. Поскольку мать мальчика была немкой по происхождению, отец дал сыну фамилию Герцен (от нем. *Herz* — сердце) и воспитывал в своем доме. Александр был единственным ребенком, поэтому его детство в барской городской усадьбе протекало одиноко и уныло. Замечательным спасением от скуки стала богатая библиотека отца, которой он пользовался безраздельно. Когда Герцену исполнилось 13 лет, гром пушек на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. разбудил «ребяческий сон души», а еще через три года на Воробьевых горах вместе с Н. П. Огаревым он произносит знаменитую клятву — посвятить свою жизнь борьбе с угнетением и рабством.

В 1829 г. Герцен поступает в Московский университет. Это важный период в становлении мировоззрения молодого человека. В июле 1834 г. по приказу военного генерал-губернатора Москвы Герцен был арестован и сослан в Пермь, затем в Вятку и Владимир. В материалах следственной комиссии о нем говорилось как о «молодом человеке пылкого ума, смелом вольнодумце, весьма опасном для общества». В 1840 г. Герцен возвращается в Москву, но вскоре его снова высылают, на сей раз в Новгород, за письмо, в котором он с возмущением рассказывает отцу о том, как в Петербурге будочник убил прохожего.

Ссылные годы для Герцена — период усиленных занятий историей, философией, литературой, время накопления и систематизации знаний, полученных в университете, а затем за годы службы в провинции. В 1843—1846 гг. Герцен пишет и публикует в журнале «Отечественные записки» свои философские работы «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы», которые занимают важное место в истории русской классической философии. Одной из главных занимавших Герцена проблем был вопрос об отношении бытия к мышлению. Он подвергает резкой критике мысль Гегеля о возникновении сознания из самого себя, об идее, существующей независимо от материи. Герцен пишет о первенстве чувственного познания природы человеком, которое предшествует возникновению рационального знания.

В 1840-е гг. Герцен создает свои беллетристические произведения: «Записки одного молодого человека» (1841), роман «Кто виноват?» (1842—1846), повести «Сорока-воровка» (1846), «Доктор Крупов» (1847), «Долг прежде всего» (1847) (не окончена).

В начале 1847 г. Герцен уезжает за границу, где остается в политической эмиграции свыше двух десятилетий, вплоть до своей смерти в Париже 9 (21) января 1870 г. В Европе он оказался свидетелем революционных событий 1848 г. во Франции, пережил смерть жены, гибель матери и сына во время кораблекрушения в Средиземном море. Однако за границей всегда, где бы он ни был — во Франции, Италии, Англии, — Герцен думал о России. Личная драма еще больше укрепила его стремление быть полезным обществу: для Герцена личное всегда было частью общественного, а факты социальной жизни становились фактами его личной биографии.

В 1853 г. в Лондоне Герцен основывает «Вольную русскую типографию», а с 1855 г. начинает издавать альманах «Полярная Звезда» с символическим девизом на обложке — силуэты повешенных Николаем I декабристов. С 1 июля 1857 г. начала выходить знаменитая газета «Колокол», ставшая трибуной обличения произвола и насилия царской власти в России. В предисловии

к первому номеру газеты, определяя ее задачи, Герцен писал: «Везде, во всем, всегда быть со стороны воли — против насилия, со стороны разума — против предрассудков, со стороны науки — против изуверства, со стороны развивающихся народов — против отстающих правительств. Таковы общие догматы наши». Как рассказывают современники, «Колокол» жадно читали в Москве и Петербурге, каждый тайно привозимый номер газеты передавали из рук в руки. Перед обличениями в «Колоколе» трепетали самые высокопоставленные лица в государстве, они признавали власть Герцена над сердцами и умами демократически настроенной части русского общества.

2.1. Начало литературной деятельности. «Записки одного молодого человека»

Белинский, давая оценку одному из ранних произведений Герцена — роману «Кто виноват?», отметил особенную черту литературного таланта молодого писателя: источником его творчества была постоянная работа *мысли*. «У тебя, — писал Белинский, — как у натуры по преимуществу мыслящей и сознательной <...> талант и фантазия ушли в ум, оживленный и согретый, *осердеченный* гуманистическим направлением». «Могущество... мысли, — утверждал критик в другой статье, — главная сила его таланта».

Ф. М. Достоевский, младший современник Герцена, обратил внимание на другую важную черту его творчества, которая проявилась в книге «Былое и думы» (1852—1868), и писал о «поэзии», пронизывающей все созданные Герценом произведения: «...он был, всегда и везде, — *поэт по преимуществу*. Поэт берет в нем верх везде и во всем... Агитатор — поэт, политический деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт». Действительно, мысль Герцена — теоретика, философа, публициста, — обладая неповторимой пластичностью и образностью, энергично и точно обозначает течение интеллектуального процесса, не уводя читателя в мир абстрактных категорий.

Еще в университете Герцен пробует себя в литературе, пишет ряд литературных эскизов, отрывков, новелл. В этих ранних произведениях (драматических опытах «Лициний», «Вильям Пен») чувствуется романтическая тоска по идеалу, по «гармонии звуков» и отчетливо проявляется резкая противопоставленность «избранной личности» «бесчувственной толпе». Во «Второй встрече» Герцен уже иронически рассказывает об окружающей его в ссылке пошлой провинциальной действительности, а в «**Записках одного молодого человека**» (1838) лирико-романтическое

прощание с юностью уступает место реалистическому взгляду на окружающую жизнь. Пафос критического изображения феодално-крепостнического быта русской провинции, впервые проявивший себя в «Записках одного молодого человека», определяет основную тональность всей беллетристики Герцена 1840-х гг. Сам писатель впоследствии оценивал свои ранние литературные опыты весьма критически.

В статье «Капризы и раздумье» (1843—1847) Герцен писал: «...любовь... сквозь слезы... Вместо радостной улыбки... скрежет зубов, вместо юного румянца — бледные щеки». Нарочитая резкость и эффектность красок, стихия искусственно драматизированных страстей — всем этим отличался романтический стиль ранних опытов Герцена, но, начиная с «Записок одного молодого человека», говоря словами самого Герцена, «мало-помалу образы яснее, как деревья и горы из-за тумана».

В «Записках одного молодого человека» можно обнаружить черты художественного метода Герцена. Этот метод предстанет как определенная система в «Былом и думах», произведении, написанном Герценом во время владимирской ссылки и носившем ярко выраженный автобиографический характер (об этом Герцен писал своей невесте Н. А. Захарьиной). Центральной темой «Записок одного молодого человека» стала важнейшая для зрелого Герцена тема памяти. Сначала она имеет иронический оттенок. «Мне пришлось, — записывает автор, — в молодости испытать отраду стариков: перебирать былое и вместо того, чтобы жить в самом деле, — записывать прожитое». Затем тон и смысл оценки этой деятельности резко меняются — процесс воспоминаний стал восприниматься Герценом как единственно возможный способ сохранить себя как личность в условиях провинциального захолустья: «...я оживал сам с прошедшим: расстояние между нами исчезало». Написанные в самом начале 1838 г., эти слова подхватывают пушкинский вариант интерпретации темы памяти, запечатленный во многих стихотворениях поэта: «Воспоминания в Царском Селе», «19 октября», «Я вас любил», «Памятник», «Вновь я посетил...».

В «Записках одного молодого человека» Герцен ищет форму для воплощения своих воспоминаний, предстающих перед читателем как отрывки из трех тетрадей молодого человека, каждая из которых отражает определенную стадию его нравственного роста. Так, в главах «Ребячество» и «Юность» образ героя подан через характеристику его литературных увлечений. Круг чтения молодого поколения конца 1820-х — начала 1830-х гг. очерчен именами Фонвизина, Грибоедова, Пушкина как автора «Евгения Онегина», а также классиков немецкой литературы, среди кото-

рых первое место принадлежало Шиллеру, «поэту благородных порывов». В одном развернутом предложении автор-повествователь создает образ мировой литературы, характеризуя рецепцию гомеровского эпоса определенной исторической эпохой. «Человечество своим образом, — пишет автор, — перечитывает целые тысячелетия Гомера, и это для него оселок, на котором оно пробует силу возраста. Лишь только Греция развилась, — она Софоклом, Праксителем, Зевксисом, Эврипидом, Эсхилом повторила образы, завещанные колыбельною песнью ее, “Илиадой”; потом Рим попытался воссоздать их по-своему, стоически, Сенекою, потом Франция напудрила их: надела башмаки с пряжками — Расином; потом падшая Италия перечитала их черным Альфиери; потом Германия воссоздала своим Гете Ифигению и на ней увидела всю мощь его...». В этом большом синтаксическом периоде представлена программа нравственного воспитания, развивавшая в личности веру в высокие нравственные идеалы, романтически возвышенное отношение к действительности.

Однако рядом с окрашенной в романтические тона темой памяти в «Записках одного молодого человека» появляется и тональность иного рода — сатирическая. В отдельных местах воспоминаний она звучит некоторым диссонансом: Герцен как бы пробует себя в этом типе повествования. Так, описывая внешность своих гувернеров, повествователь прибегает к гротеску («...Бушо... кланялся одними ногами, улыбался одной нижней губой... голова у него не гнулась с тех пор, как перестали его пеленать, а это было очень давно, — лет полтораста тому назад»), по-видимому, для того, чтобы создать в воображении читателя образ «типичной французской физиономии конца» XIX в. Этой же цели служит характеристика нравственных свойств Бушо, который, по словам автора, «был человек добрый, так точно, как лошадь — зверь добрый, по инстинкту, и к нему, однако, как к лошади, не всякий решился бы подойти ближе размера ноги и копыт». Некоторая «избыточность» в описаниях и характеристиках свидетельствует о том, что их автор находился в поисках «своих» способов письма, вырабатывал свой стиль.

Более уверенно автор-повествователь создает сатирические характеристики-биографии «отцов» и обитателей города Малинова, вошедшие во вторую тетрадь, которая представляет молодого человека как «просто» «человека», расстающегося с романтическими идеалами юности. В этой части «Записок одного молодого человека» Герцен обращается к форме дневниковых записей, фиксирующих реальное время. Таким образом задается определенный темп повествования о нравах Малинова: «через неделю», «через две недели», «через месяц», «через полтора

месяца», «через полгода». Отсутствие подневных записей свидетельствует о неподвижности провинциальной жизни, в которую постепенно погружается и автор записей. В «Малиновской» тетради впервые появляется и образ доктора Крупова, который выполняет отведенную ему роль — знакомит героя записок с помещиком Трензинским. Очерк характера Трензинского, его философия жизни — первый опыт Герцена в создании образа человека, брошенного «так бесцельно, так нелепо в мире», в силу целого ряда обстоятельств не знавшего «ни семейной жизни, ни родины, ни обязанностей, которые вырастают в сердце с колыбели». Биография Трензинского, рассказанная им самим после философского рассуждения о роли случая в жизни человека, также представлена в виде воспоминаний о прожитой жизни. По сути, данная часть тетради молодого человека представляет собой завязку нового сюжета, возникающего в параллель к основному, однако конкретизация его произойдет уже в романе «Кто виноват?», который характеризует новый этап в творческой эволюции Герцена-художника.

2.2. Проза 1840-х годов. «Кто виноват?»

Произведения Герцена 1840-х гг. — роман «Кто виноват?», повести «Сорока-воровка», «Доктор Крупов», «Мимоездом», «Долг прежде всего» — по праву стали литературными документами нового, реалистического направления русской литературы. Они создавались в русле так называемой «натуральной школы». Центральной их темой была проблема «лишнего человека», которая в художественной форме выражала мысль писателя о важнейшей роли общественных условий в формировании человека. Наиболее полно эта мысль разработана Герценом в романе **«Кто виноват?»**. В этом произведении запечатлена попытка Герцена воплотить очерк современных характеров. Сам автор в предисловии к роману называет свое произведение *повестью*, тем самым подчеркивая ее жанровое отличие от «Записок одного молодого человека» и отмечая наличие в нем двух вполне самостоятельных частей. Одна из них посвящена истории Любоньки и Круциферского, другая — образу Владимира Бельтова. Предпосланный роману эпиграф («А случай сей за неоткрытием виновных предать воле Божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив») относится к объединяющему обе части любовному треугольнику, в котором каждая из сторон — лицо страдающее. Используя форму протокольной записи, Герцен указывает на жизненную

основу конфликта романа, реальность характеров изображаемых героев.

В предисловии автор предупреждает о важности той линии произведения, которая восходит к очеркам нравов «Малинова» (так Герцен называет «Записки одного молодого человека») и которая является сатирическим развенчанием пошлости провинциального существования, введенным упоминанием имени Фонвизина и его комедий «Бригадир» и «Недоросль». Фонвизинская тема возникает уже в первой сцене произведения, являющейся парафразой сцены экзамена Митрофанушки, только в роли Правдина здесь выступает его бледное и бессильное во всех отношениях подобие — Круциферский.

Общая структура романа представляет собой серию характеров-биографий действующих лиц. В каждом из них Герцен обнаруживает сходство с тем или иным литературным героем, что является конструктивной особенностью созданных в романе образов. В первой части романа важную роль играет «онегинская» тема, соотнесенная в первую очередь с образами Круциферского и Любоньки. Рассказывая биографию молодого Круциферского, Герцен развивает тему «милого германского существования», запечатленного Пушкиным в образе Ленского. Однако если Пушкин начертил несколько возможных вариантов судьбы этого типа на русской почве, то Герцен сразу заявляет о невозможности «существований тихих, благородных, счастливых в немножко ограниченной, но чрезвычайно трудолюбивой учено-педагогической деятельности, в немножко ограниченном семейном кругу...».

Отзвуки Татьяны Лариной слышатся в образе Любоньки. Своеобразным вариантом письма Татьяны к Онегину, объяснившему внутренний мир героини, стал в романе Герцена дневник Любы, психологически подготовивший завязку отношений, а в дальнейшем постоянно нарушающий последовательное изложение событий из жизни Круциферских. При всем различии ситуаций объяснения героев нельзя не заметить принципиальной важности данной сцены для обоих произведений: она сразу определяет нравственное превосходство женщины, которое останется неизменным до конца в обоих романах.

Этот мотив проверяется Герценом и на образе Владимира Бельтова — «лишнего человека» 1840-х гг. Умный, образованный, стремящийся к полезной общественной деятельности, Бельтов не находит применения своим силам, становясь жертвой среды, его воспитавшей. Любонька оказывается сильнее и этого человека, несмотря на то, что именно он открывает героине мир любви, дотоле неизвестный ей.

В романе «Кто виноват?» Герцен показывает еще одну жизненную философию, представленную образом доктора Крупова, который выполняет в романе роль резонера и Кассандры, предвещающей несчастье; его парадоксы и медицинский материализм противопоставлены романтически настроенному Круциферскому и рефлектирующему Бельтову. В отличие от готового на исповедь Бельтова Крупов не склонен анатомировать собственную душу, но как истинный материалист приходит на выручку *практически*. На упрек Круциферского в пропаганде «какой-то сухой материальный взгляд на жизнь» Крупов отвечает: «Я не знаю ни грубой материи, ни учтивой, я знаю живую». Крупов наряду с автором-повествователем продолжает популяризацию реальных взглядов Герцена-публициста и философа, чем объясняется и оправдывается его функция резонера и учителя жизни. В связи с этим почти цитатой из дневника Герцена тех лет звучит суждение Крупова о типичной болезни века: «Неумение жить в настоящем, ценить будущее, отдаваться ему — это одна из моральных эпидемий, наиболее развитых в наше время».

Образ доктора Крупова из одноименной повести надолго вошел в сознание современников Герцена именно потому, что автор развивает в повести суждение героя о типичной болезни века и разъясняет происхождение знаменитой теории Крупова о безумии человечества. По сравнению с образом доктора из романа «Кто виноват?» герой повести наделен биографией, которая и приводит его к созданию теории безумия общества. Неслучайно точное название повести звучит следующим образом: «О душевных болезнях вообще и об эпидемическом развитии оных в особенности. Сочинение доктора Крупова». Наблюдение за разными сферами современного общества привело Крупова к мысли о том, что мальчик Левка, прослышавший «поврежденным», обитатели сумасшедшего дома в сущности нисколько не «глупее» всех остальных, считающих себя нормальными, дееспособными людьми. Крупов приводит целый ряд примеров из жизни и быта разных сословий (здесь и пономарь — отец Левки, который, желая «излечить» полумного сына, «не кормил его по два дня и сек так, что недели две рубцы были видны»; главный доктор из больницы для умалишенных, предпочитавший, чтобы к нему обращались Ваше Превосходительство; чиновники, для которых характерно «особое специфическое поражение мозга»; семья, основанная на лицемерии и ханжестве, события европейской жизни, в частности ирландский вопрос, и т.д.) и доказывает факт «родового повального безумия человечества». Вся история цивилизации представляется Крупову «связным рассказом родового хронического безумия и его медленного излечения». В «объяснительном прибавлении»

к повести, написанном от лица героя, Герцен вскрывает полемическую окраску теории Крупова, прямо указывая на объекты полемики: романтизм, аристократизм, национализм. Как бы подводя итог теории доктора, Герцен обращает внимание читателя на то, что отсутствие «рецепта» излечения болезни мотивировано далеко не полным перечнем симптомов «заболевания».

К этой «круповской теории» Герцен потом возвратится в своем творчестве 1850—1860-х гг., обнаруживая в западноевропейской действительности новые и новые подтверждения ее справедливости. В частности, в восьмой книге «Полярной звезды» за 1869 г. за подписью «Искандер» было напечатано как бы добавление к повести «Доктор Крупов» — «Aphorismata. По поводу психиатрической теории д-ра Крупова». Автором этого «добавления» Герцен делает некоего «адъюнкт-профессора» Тита Левиафанского, который утверждает, что от безумия общество лечить не надо, поскольку в нем — его сила.

Герценовский памфлет о «родовом безумии человечества» отозвался в произведениях многих русских писателей, сделавших этот образ формой сатирического развенчания пошлости современной им действительности. Мотив безумия положен в основу рассказа М. Е. Салтыкова-Щедрина «В больнице для умалишенных», звучит в повести Л. Н. Толстого «Дьявол», определяет идею знаменитой «Палаты № 6» А. П. Чехова, рассказа М. Горького «Ошибка».

Другой, не менее значительной формой осмысления жизненных впечатлений Герцена, становится его мемуаристика — книга «Былое и думы», начатая в 1852 г. «Былое и думы» вобрали в себя весь предшествующий опыт Герцена — художника, мыслителя, публициста.

2.3. «Былое и думы». Проблема метода и жанра

В самом начале своей литературной деятельности в письме к друзьям (Н. И. Сазонову и Н. Х. Кетчеру) Герцен поставил вопрос, волновавший его не только теоретически, но и как вопрос реальной литературной практики: «Можно ли в форме повести перемешать науку, карикатуру, философию, религию, жизнь реальную?» Уже в произведениях 1830—1840-х гг. заметно, как настойчиво Герцен ищет литературную форму, способную соединить «мысли» и «сцены», реальность идеи и художественный вымысел. Это как бы своеобразная борьба, которую ведет писатель с канонизирующейся тогда в русской литературе повестью

и возникающим романом. Русский роман эпохи его расцвета (1860-е гг.) почти не произвел впечатления на Герцена. Почему? Он не давал той *свободы выражения личности самого автора*, условия, давшего толчок развитию литературного таланта Герцена. В «Письмах к будущему другу» Герцен резко противопоставлял роман и мемуарную литературу, сравнивая художественные возможности романа со *слепком жизни*, в котором «может быть изваяно все, что знал анатом, но нет *того, чего он не знал*, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов...». Даже очень совершенному с эстетической точки зрения роману Герцен предпочитает безыскусственность мемуаров. Записки и мемуары, с его точки зрения, превосходят создания художественной фантазии подлинностью и документальностью. Даже некоторая тенденциозность, субъективизм мемуаров рассматриваются писателем как безусловное достоинство, которое с головой выдает мемуариста и позволяет судить о психологии и предрассудках той среды, к которой он принадлежит. Гораздо ближе Герцену эстетические критерии, согласно которым были созданы «Евгений Онегин» и «Мертвые души» — произведения, свободные от жанрового канона. Герцену импонировали многочисленные свободные отступления от эпического сюжета, «болтовня» по разным поводам, незавершенность, прерванность повествования, проявившаяся и в том, и в другом произведении в отсутствии неременной развязки.

Своеобразие Герцена-писателя, черты которого выразились в его произведениях 1840-х гг., сложились в определенную систему в «Былом и думах». Здесь в высшей степени выразились стремление Герцена соединить художественное и публицистическое начала, логика художественной и научной оценки действительности.

Для понимания творческого метода «Былого и дум» очень важно представлять характер связи личности и биографии Герцена с его произведением. Эта связь определяет художественную методологию и литературный стиль Герцена. В своем публицистическом наследии Герцен всегда названный или едва скрытый, но без большого труда обнаруживаемый участник жизни, о которой идет речь. В «Былом и думах» личность Герцена, прожитая им жизнь, его философские, политические и этические взгляды являются и предметом, и объектом повествования. Вместе с тем необходимо отметить, что собственно историческое содержание «Былого и дум» исключительно широко. Записки Герцена охватывают жизнь России и русского народа на протяжении полувека — от Отечественной войны 1812 г. до падения крепостного

права в 1861 г. и европейскую жизнь от эпохи Французской революции 1848 г. до кануна Парижской коммуны 1870 г.

Герцен назвал свое произведение *исповедью*, подведением жизненных итогов. На самом деле «Былое и думы» были не только исповедью. Эта книга стала формой проявления активной общественной и политической позиции ее автора. В заглавии книги — «Былое и думы» — отразились порой мучительные поиски Герценом идеала разумного и справедливого социального устройства, определившие основной пафос мемуаров.

Произведением, предваряющим появление «Былого и дум» в *жанровом отношении*, стали «Письма из Франции и Италии» (1847—1852). Здесь впервые Герцен представляет читателю жизнь, увиденную во всех подробностях мелочей, хаосе событий, в том их обличье, в котором они предстали в момент, когда были увиденны автором. Здесь еще нет позднее отобранного и осмысленного материала, случайное не отделено от главного, но уже проступает главное в жанровом отношении качество — ярко выраженное исповедальное, мемуарное начало.

Исповедь в «Былом и думах» — центр произведения, соединяющий разнородный материал воспоминаний в единое целое. Поскольку исповедь не мыслилась автором как нечто сугубо личное, а была формой проявления духовного роста его поколения, то и воспоминания, *думы*, отобранные, восстановленные и оставленные авторской волей, составили основу произведения. «“Былое и думы”, — отмечал Герцен, — не были писаны подряд; между иными главами лежат целые годы. Оттого на них остался оттенок своего времени и разных настроений, — мне бы не хотелось стереть его».

В процессе работы над книгой менялся, а не только уточнялся, жанр произведения. Во вступлении к последним частям Герцен обосновывал структурные перемены, настаивал на принципиальной «отрывочности» повествования. «Спать их в одно, — писал Герцен, — я никак не мог. Восполняя промежутки, очень легко дать всему другой фон и другое освещение — *тогдашняя* истина пропадет...» Это был отказ от всякого сюжетного и хронологического повествования.

Автобиографического в последних частях «Былого и дум» немного. Исключение составляет исповедь «кружения сердца», та трагическая история, из которой и вырос замысел книги. Глава «Рассказ о семейной драме» подводит черту под автобиографическим материалом мемуаров. Эта часть «Былого и дум» наиболее близка к беллетристике: не только потому, что материал субъективно обработан, многое недоговорено, но и потому, что чувству-

ется работа над композиционной выстроенностью сюжета, системой образов, прорисовкой фона драмы.

Теоретическое дополнение к главе о Прудоне (часть пятая, раздел «Западные арабески. Тетрадь вторая») называется «Раздумье по поводу затронутых вопросов». Казалось бы, оно имеет прямое отношение к воззрениям Прудона, однако мысли, высказанные в «Раздумье», дополняют и углубляют «Рассказ о семейной драме», хотя композиционно предшествуют «Рассказу». Философское *раздумье* и художественный *рассказ*, идущие друг за другом, позволяют говорить о сохранении исповедального начала в качестве организующего центра повествования, но уже иначе восстанавливающего разорванные части целого.

Важную сторону «Былого и дум» составляют многочисленные образы людей, встреченных мемуаристом на своем жизненном пути. Эти люди принадлежали к разным социальным сословиям (лиссабонский квартальный и Наполеон III), разным сферам жизни (Роберт Оуэн и Наталья Герцен), очерчены бегло или достаточно подробно, как, например, Муравьев-Вешатель в заметке «Портрет Муравьева» или знаменитый философ в философско-публицистическом трактате «Роберт Оуэн».

Особенно внимателен и осторожен Герцен в создании образов бегунов и скитальцев, без которых судьба России 1840—1860-х гг. была бы неполной. Это образы Печорина, Сазонова, Энгельсона, Кельсиева. Герцен далек от стремления *судить* этих людей за их ошибки: он показывает, что все многообразие поисков истины вливается в единый поток истории. Менее всего эти рассказы о людях напоминают биографии: жизненные подробности нужны Герцену лишь затем, чтобы выразить суть личности, чаще всего они необходимы тогда, когда характеризуют человека как представителя определенного времени, определенного поколения.

Русские скитальцы в столкновении с западным миром — одна из самых трагических сквозных тем «Былого и дум», тесно связанная с антитезой «Восток — Запад». Это своеобразные вариации глубоко личной темы русского скитальца, тоскующего по родине, ищущего гармонию бытия. Бесспорно, что Запад воплотился в книге Герцена фрагментарнее и обобщеннее, чем русская жизнь, вырастающая в «Былом и думах» из многочисленных экскурсов в историю XVIII в., рассказанная обстоятельно и широко. Сравнивая Россию и Запад, Герцен приходит к выводу о существовании особого исторического пути России, «прорастающего» из хаотичного, смятенного ее движения.

Герцен видел единственное оправдание своей эмиграции в том, что с другого берега мог говорить свободно, обращаясь к уму и совести своих соотечественников. «Открытая, вольная речь —

великое дело; без вольной речи — нет вольного человека», — писал Герцен. Он никогда не мыслил себя в отрыве от русской культуры, русской литературы.

Концепцию истории русской литературы Герцен изложил в книге **«О развитии революционных идей в России»** (1851). Эта работа более чем наполовину представляет собой очерк литературы нового времени. В русских писателях, по мнению Герцена, отразился русский национальный тип со всеми своими разнообразными возможностями. Литература, как считает писатель, — зеркало русской общественной жизни. Герцен рассматривает творчество Фонвизина как выражение просветительских тенденций первого периода новой русской истории; в произведениях Грибоедова, Рылеева и Пушкина он видит выражение вольнолюбия декабристской поры; творчество Чаадаева, Лермонтова, Гоголя и Белинского характеризует как критику, направленную против николаевской реакции. Суммируя свои выводы, Герцен писал: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести».

Стиль Герцена-художника и публициста оказал большое влияние на творчество русских писателей. Его стилистически меткие афоризмы: «патриотическая моровая язва», «опыты идолопоклонства», «добрые квартальные прав человеческих» и другие — во многом предвосхитили работу Салтыкова-Щедрина над созданием «эзопова языка» сатиры. В «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского вошел образ «мясника Рубенса»; «Колумба без Америки» встречаем в «Идиоте» и «Бесах», «равенство рабства» — в «Бесах» и поздней публицистике Достоевского.

Художественная мысль Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского формировалась и оттачивалась в соприкосновении с бесконечно разнообразным миром публицистики Герцена. Русскими писателями в полной мере было оценено стилистическое, жанровое новаторство последнего. Бесспорным оказалось и влияние Герцена на развитие не только публицистики и мемуарной литературы, но и на искусство романа, к идейным и художественным возможностям которого он относился довольно скептически. «Записки из Мертвого дома» Достоевского говорят об интенсивном освоении писателем ведущих положений философии Герцена, в романе Тургенева «Дым» разрабатывается герценовский тип «скитальца», поэтика романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина» Горького развивает художественные традиции философско-публицистической прозы Герцена.

Глава 3

АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ

(1820—1892)

В результате изучения данной главы студент должен:

- **знать** своеобразие лирического стиля Фета; основные мотивы его лирики;
 - **уметь** характеризовать способы психологического анализа в лирике;
 - **владеть** навыками анализа лирического произведения.
-

А. А. Фет пришел в литературу в 1840-е гг. — время для русской лирики трагическое. В 1837 г. не стало Пушкина; в 1839 г. — Дениса Давыдова; в 1840 г. — И. И. Козлова; в 1841 г. на дуэли погиб Лермонтов; в 1844 г. в Италии скорпостижно скончался Боратынский; в 1846 г. умер Н. М. Языков. Поэты-декабристы были выключены из литературы, многие из них погибли в армии и ссылках (А. И. Одоевский, А. А. Бестужев и др.). Ф. И. Тютчев, стихотворения которого появились в последних номерах пушкинского «Современника», находился за границей и не печатался в России. Еще был жив Жуковский, но и он находился вне основного литературного процесса. Очевидным стал тот факт, что из русской литературы ушло целое поколение поэтов, новое же лишь начинало формироваться, обретать свой голос. Среди тех, кто искал свой поэтический язык в это время, был и Фет.

В 1840 г. Фет выпустил первую книгу стихов — «Лирический пантеон», — в которой содержались баллады, идиллии, элегии, эпитафии. Отклики на книгу были разными, большей частью благожелательными. Профессор Московского университета П. Н. Кудрявцев, автор рецензии в «Отечественных записках», сумел разглядеть в начинающем поэте талант, Белинский в письме к В. П. Боткину заметил, что Фет «много обещает». Пожалуй, лишь О. И. Сенковский дал уничижительный отзыв о первом сборнике поэта, а также рецензент журнала «Москвитянин» некоторые из стихотворений назвал «совершенно бесцветными».

Вскоре произведения Фета начинают включать в хрестоматии (например, А. Д. Галахов помещает их в своей «Полной русской хрестоматии», вышедшей в 1843 г.).

В начале 1850 г. увидел свет второй сборник стихотворений Фета, а в 1856 г. — третий, большую редакторскую правку в нем осуществил И. С. Тургенев (как впоследствии заметил поэт, «издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным»). Правка Тургенева была направлена против «непонятности» и «случайности» фетовских образов. Так, например, Тургенев исключил из стихотворения «Я пришел к тебе с приветом...» последнюю строфу, а именно в ней и содержится программное заявление Фета о непреднамеренности, естественности, импровизационности лирического творчества:

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

В стихотворении «Как мошки зарею...» Тургенев строчки «*Былое стремленье // Далеко, как выстрел вечерний...*» исправляет следующим образом: «...как отблеск вечерний...». Стих «Сердце-незабудка! Угомон возьми...» из «Колыбельной песни» редактор вообще вычеркнул, как и «*Отпечетое горе // Уснуло в груди...*» («Узник»), так как эти образы казались ему «вычурными».

В 1863 г., после того как Фет оставил военную службу и женился, им было издано двухтомное собрание стихотворений. Изменившиеся жизненные обстоятельства сказались на творчестве: он отошел от литературы, погрузился в хозяйственные заботы. Тургенев об этой смене жизненных ориентиров Фета высказался следующим образом: «Музу прогнал взашей». В конце 1860-х гг. Фет вновь возвращается к творчеству, правда, очередная книга стихов выйдет лишь через 12 лет — в 1883 г. Этот последний поэтический сборник Фет назвал «Вечерние огни». В 1885, 1888 и 1891 гг. выйдут еще три выпуска «Вечерних огней». Пятый выпуск поэт подготовил, но не успел издать.

3.1. Идея красоты

В чем же секрет лирики Фета? Почему именно она рождает, по словам К. И. Чуковского, ощущение «счастья, которое может доверху наполнить всего человека».

Фет обращен к вечным, общечеловеческим началам. Главная тема его лирики — красота. Сам поэт говорил: «Я никогда не мог понять, чтоб искусство интересовалось чем-либо, помимо красоты». Поэтическим манифестом Фета называют следующие строки:

Целый мир от красоты,
От велика и до мала,
И напрасно ищешь ты
Отыскать ее начало.
Что такое день иль век
Перед тем, что бесконечно?
Хоть не вечен человек,
То, что вечно, — человечно.

Вечны природа, человеческие чувства, искусство, и поэтому Фет обращен к ним. Поэт передает красоту окружающего его мира. Уже в первых сборниках отразилось это восприятие. Красота снежных просторов, неторопливое движение спокойного деревенского усадебного быта, гадания, тихие, неторопливые зимние вечера...

У Фета возникает особое эстетическое восприятие русской природы и русского быта. Русская зима, снега для него не дисгармоничные, цепящие душу явления, а гармонично-прекрасные, живые, бесконечно изменчивые. Даже одиночество человека в родном ему мире не трагично. В стихотворении 1842 г. воссоздаются традиционные для русской литературы пространственно-временные приметы: русская зима, необозримо-беспредельная заснеженная равнина, лунная ночь. Человек связан с миром природы, и эта внутренняя связь определяет основную лирическую эмоцию: лирический герой ощущает свою сопричастность бытию, а потому находится в гармонии с окружающим миром.

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Первые две строки задают настроение, в них звучит мысль о красоте мира и чувстве родства с ним. Затем через ряд предметных реалий воссоздается та «чудная картина», которую созерцает поэт, поэтому вторая часть стихотворения строится как перечисление примет ночного зимнего пейзажа (этим обусловлена без-

глагольность). Сначала (третья и четвертая строки) одна деталь следует за другой (равнина, луна). Взгляд лирического героя охватывает два беспредельных пространства, это взгляд снизу вверх, от земли (равнина) к небесам (луна). Последующие (пятая и шестая) строки не привносят никаких новых представлений, ведь упоминаются те же самые реалии (небо, равнина), но это обратная направленность взгляда — с неба на землю. Общая картина (обыденная, заурядная, узнаваемая, так как в ней воссозданы черты национального пейзажа, и это наводит на мысль, что красота заключена в повседневном, обыденном, привычном, надо только уловить это мгновение) наполняется светом, а вместе с тем и внутренним движением. Светит луна, светятся небеса, сам «блестящий» снег отражает свет небес, и фетовская ночь перестает быть знаком небытия, хаоса, она не повергает землю во мрак. И ночью мир оказывается светлым, живым, меняющимся, что подчеркивается еще и движением саней. Так, в финале стихотворения взгляд фокусируется на одной движущейся точке в беспредельном пространстве, а зимний пейзаж становится не безлюдным, а «очеловеченным»: кто-то едет там, в беспредельной снежной равнине, чей-то взгляд выхватывает эту точку, мысленно следует за ней. Так у Фета оказываются связанными незримыми узами человек, природа, космос.

Первая часть стихотворения Фета насыщена оценочной лексикой («чудная», «родная»), во второй части нет ничего, что выражало бы авторское отношение, поэтому важную роль играет цветовая символика, которая также служит выражению идеи гармонического единения человека с миром. В стихотворении нет мрака, потому что в нем царит белый цвет, который здесь является символом гармонии, чистоты, просветления.

Средоточием и одновременно «хранителем» красоты, по Фету, является искусство. Ряд стихотворений поэта представляет собой «ожившие» живописные полотна («Золотой век», 1856), скульптуры («Диана», 1847). Произведение искусства получает новую жизнь: когда на него направлен взгляд зрителя, как бы преодолевается его внешняя статика, «прорывается» та внутренняя энергия, которую выразил художник. Красота, воплощенная в творении, наполняет собой мир: она сказывается в душе созерцающего ее человека, отражается в самой природе. В стихотворении «Диана» Фет соединяет статическое и динамическое. Неподвижную статую он помещает в мир, наполненный движением: это и движение ветра, листьев, и колыхание водной глади. Однако и сам статичный предмет наполнен внутренним движением: «чуткая и каменная дева» (Фет использует антонимы как однородные

определения) «внимала»; нагота «блестящая»; «мрамор недвижимый» белеет «красой непостижимой».

Со временем меняются представления Фета о том, что есть служение красоте. В 1870—1880-е гг. оно начинает осознаваться им как тяжкий долг. Красота уже не так светла, ее приходится добывать в страданиях. Эту перемену в мироощущении Фета почувствовал Л. Н. Толстой, который в 1873 г. на отправленное ему стихотворение «В дымке-невидимке...» ответил поэту: «Стихотворение ваше крошечное прекрасно. Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты выражено прелестно».

3.2. Художественная позиция поэта в контексте эпохи

Позиция Фета в отстаивании своего взгляда на сущность искусства не совпадала с общей тенденцией, и он хорошо это осознавал. Вот одно из поздних стихотворений 1884 г.:

День проснется — и речи людские
Закипят раздраженной волной,
И помчит, разливаясь, стихия
Все, что вызвано алчной нуждой.

И мои зажурчат песнопенья,
Но в зыбучих струях ты найдешь
Разве ласковой думы волненья,
Разве сердца напрасную дрожь.

Подобное демонстративное утверждение права поэта воспевать красоту вело к разрыву с представителями демократического направления в литературе. Очень остроумно положение Фета представил в статье 1861 г. «Г-н-бов и вопрос об искусстве» (таким псевдонимом подписывал свои статьи Добролюбов) Достоевский. Он предлагал представить гипотетическую ситуацию: на следующий день после разрушительного лиссабонского землетрясения в газете «на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья... <...>

...Не знаю наверно, как приняли бы свой Меркурий лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыха-

ные ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать

В дымных тучках пурпур розы...

или

Отблеск янтаря,

но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни...».

Фет обращает человека к миру его души даже тогда, когда это не осознается обществом как насущная потребность. В стихотворении **«Добро и зло»** (1884) Фет обозначает две сущности:

Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека,
Другой — душа и мысль моя.

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

Заветное, глубинное и постигает Фет. Он выражает отраженное, воспринятое сознанием внешнее бытие: не вещь, а восприятие вещи, не предмет, а чувство, ассоциации, рождающиеся от соприкосновения с ним. Он изображает мир человеческой души, движение чувств (т.е. субъективную сферу), а не только «картины» объективного мира.

Фет почти не откликается стихами на события своей жизни, а событий (в том числе и трагических) было много: потеря всех дворянских привилегий и фамилии, полученной при рождении, 11 лет военной службы...

Даже если событие намечается в стихотворении, его нельзя прочитывать буквально. Скорее в нем передается однажды пережитое ощущение, впечатление, а поскольку ощущение живо, то и в стихотворении появляется настоящее время. Именно это — настоящее время — рождало непонимание. Так, например, В. П. Буренин, неоднократно нападавший на Фета, иронизировал по поводу стихотворения **«На качелях»** (1890), которое поэт написал в 70 лет. Строки

И опять в полусвете ночном
Средь веревок, натянутых туго,
На доске этой шаткой вдвоем
Мы стоим и бросаем друг друга...

критик прокомментировал следующим образом: «Представьте себе семидесятилетнего старца и его “дорогую”, “бросающих друг друга” на шаткой доске... Как не обеспокоиться за то, что их игра может действительно оказаться роковой и окончиться неблагоприятно для разыгравшихся старичков!» Фет, удрученный непониманием, жалуется в письме Я. П. Полонскому: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марией Петровной качаюсь».

3.3. Способы развертывания лирического сюжета

Одним из излюбленных приемов Фета является двукратный повтор: событие, происходящее в настоящем, рождает воспоминание об аналогичном событии в прошлом. В стихотворении **«Сияла ночь. Луной был полон сад...»** (1877) возникает связь прошлого и настоящего, так как воскресает чувство. При этом важно, что в душе лирического героя рождается именно воспоминание о чувстве, о переживании, общей атмосфере духовного единения, испытанном когда-то много лет назад, а не о событии как таковом. Подобное сопряжение прошлого и настоящего выявляет, что душа человека не обусловлена ни возрастом, ни грузом жизненных обстоятельств.

Фет схватывает тончайшие оттенки душевной жизни, переплетает их с описаниями природы. Мир чувств и мир природы у Фета всегда взаимосвязаны. Обычно говорят о том, что Фет использует прием параллелизма, но поэт часто не отделяет одно от другого. Так, в стихотворении **«Шепот, робкое дыханье...»** (1850) (еще один образец безглагольной лирики) следует говорить не столько о параллелизме, сколько о переплетении, взаимопроникновении двух миров. Неслучайно природные и человеческие проявления в нем даются как сплошной поток перечислений.

Лирический сюжет у Фета нередко разворачивается как поток ассоциаций. Образцом стихотворения, где развитие темы целиком определено субъективными ассоциациями поэта, воспринимается стихотворение **«На кресле отваясь, гляжу на потолок...»** (1890). Тень на потолке от жестяного кружка, подвешенного над висячей керосиновой лампой и слегка вращающегося от притока воздуха, рождает воспоминание: осенняя заря, кружащаяся над садом стая грачей, разлука с любимой, которая уезжала в тот момент, когда над садом кружились грачи. Цепь ассоциаций и определяет движение стихотворной темы.

Лирический сюжет у Фета развивается и на основе метафорического преобразования словесных значений («**Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...**» (1863)).

На протяжении всего творчества Фет ощущал невозможность только словесными средствами передать всю глубину и богатство внутреннего мира человека, его «музыкально-неуловимые» чувства, впечатления, переживания. «*Не нами // Бессилье изведено слов к выраженью желаний...*»; «*Что не выскажешь словами — // Звуком на душу навей*»; «*Людские так грубы слова, // Их даже нашептывать стыдно!*»; «*Как беден наш язык! — Хочу и не могу. — // Не передать того ни другу, ни врагу, // Что буйствует в груди прозрачною волною...*» — вот лишь некоторые строки Фета, в которых выражается эта мысль. Поэт использует музыкальные возможности стиха, «играет» ритмами, комбинирует размеры. П. И. Чайковский говорил, что Фет «не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом».

Высказать чувство, переживание лирический герой стремится не только словесно, но и, например, с помощью аромата цветов:

Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник, —
У дыханья цветов есть понятный язык:
Если ночь унесла много грез, много слез,
Окружусь я тогда горькой сладостью роз!
Если тихо у нас и не веет грозой,
Я безмолвно о том намекну резедой;
Если нежно ко мне приласкалась мать,
Я с утра уже буду фиалкой дышать;
Если ж скажет отец «не грусти — я готов», —
С благовоньем войду апельсинных цветов.

Аромат цветов становится таким же знаком душевного состояния, как в других стихотворениях предмет, ситуация и т.д. Фет считал, что «подравшиеся воробьи могут внушить ему мастерское произведение», но это будет не «картина с натуры», не предмет изображения, а свидетельство определенного душевного состояния. «Поэзия есть только запах внешней, а не самые вещи», — пишет Фет в письме к С. В. Энгельгардт от 19 октября 1860 г.

Душа текуча, сфера чувств изменчива, и Фет часто фиксирует именно неоформившееся, еще не созревшее чувство. Именно эта особенность изображения сферы человеческих чувств и стала главным художественным открытием Фета.

Глава 4

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ

(1803—1873)

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** основные факты биографии поэта, особенности его мировоззрения; существенные признаки философской лирики; главные мотивы творчества Тютчева; состав стихотворений, входящих в «Денисьевский цикл»;

— **уметь** проводить анализ отдельных стихотворений в единстве содержания и формы; давать характеристику особенностей воплощения лирического сюжета, композиции, языковой организации стиха; определять связь творчества Тютчева с предшествующей и последующей поэтической традицией;

— **владеть** навыками анализа поэтической структуры, входящей в состав цикла; понятийным аппаратом, используемым при изучении лирики (ритм, метр, строфа, силлабо-тоника, эвфония, анафора и т.д.).

Особенности судьбы и характера Ф. И. Тютчева были таковы, что известность его в читающей публике и среди литераторов-современников была незначительной. Л. Н. Толстой вспоминал, как в 1855 г. «...Тургенев, Некрасов и К° едва могли уговорить меня прочесть Тютчева. Но зато когда я прочел, то просто обмер от величины его творческого таланта». А ведь к тому времени Тютчев уже четверть века печатался!

Тютчев появился на свет в родовом имении Овстуг Брянского уезда Орловской губернии. Домашним воспитанием его занимался поэт и переводчик С. Е. Раев. В Московском университете Тютчев с увлечением слушал лекции профессора словесности А. Ф. Мерзлякова, который представил молодого поэта и его стихотворение «Вельможа» (вольный перевод оды Горация) на одном из заседаний Общества любителей российской словесности.

Однако судьба распорядилась так, что весной 1822 г. Тютчев уехал в составе русской дипломатической миссии в Мюнхен и в течение 20 лет жил в основном за границей. Обе жены поэта

были немками (Тютчев, овдовев, женился вторично), не знавшими русского языка. Языком домашнего общения поэта был французский, на котором он говорил на службе, писал статьи и частные корреспонденции. По-русски Тютчев писал только стихи.

Стихотворения Тютчева начинают появляться в России с конца 1820-х гг. Их печатают малоизвестные журналы и альманахи «Уrania», «Северная лира». К середине 1830-х гг. в русской печати были опубликованы такие стихотворения, как «Летний вечер», «Видения», «Сны», «Последний катаклизм», «Цицерон», «Безумие», однако Тютчев по-прежнему оставался почти не известен русскому читателю. В 1836 г., по инициативе князя И. С. Гагарина, Тютчев собрал рукописи своих стихотворений, и они были переданы Вяземскому, который показал их Пушкину. Редактируя «Современник», Пушкин собственноручно внес в план третьего и четвертого томов журнала подборку из 24 стихов поэта, поместив ее под рубрикой «Стихотворения, присланные из Германии» и подписав инициалами «Ф. Т.». Тютчев был представлен публике как русский поэт, постоянно живущий в Германии. Пушкинский комментарий соответствовал существенным мотивам поэзии Тютчева: одно из первых стихотворений этой подборки — «С чужой стороны» (1823 или 1824) — вольный перевод «Сосны» Гейне. В самом названии стихотворения передан особый оттенок лирической темы: выражение чувств русского человека, тоскующего на чужбине. После смерти Пушкина активность публикаций Тютчева ослабевает, впрочем, он никогда не стремился стать профессиональным поэтом: издателям и поклонникам его творчества приходилось уговаривать дать свои стихи для печати.

Новое «открытие» Тютчева в России происходит в 1850 г., когда публикацией статьи «Русские второстепенные поэты» Н. А. Некрасов обращает внимание читателей на стихи уже молодого поэта, которого возводит в ранг «русского поэтического гения». В марте 1854 г. в «Современнике» Некрасов публикует 92 стихотворения Тютчева, а уже в июне того же года выходит первое издание стихотворений Тютчева с предисловием И. С. Тургенева, обращавшего внимание на то, что лирику Тютчева, глубоко философскую по своему характеру, менее всего можно назвать рассудочной, «головной», «мысль Тютчева никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им и сама его проникает нераздельно и неразрывно». Тургенев как подлинный художник отмечает и те черты лирической образности, которые придают стихотворениям Тютчева индивидуальную неповторимость. Как считал Тургенев, тяготение музыки Тютчева к выраже-

нию себя в антологических образах накладывает на его поэзию отпечаток культуры пушкинской поры.

Высокая оценка поэзии Тютчева Некрасовым, Тургеневым, Фетом не стала тем не менее стимулом творчества, не излечила поэта от привычки относиться к публикации стихов очень небрежно. Близких людей удивляло, что Тютчев, признаваясь, что одинаково «любит отечество и поэзию», терял рукописи своих стихотворений, сжигал их «как мусор».

Для Тютчева искусство было прежде всего средством самовыражения, общение с читателем имело для него несравненно меньшее значение. Об этом говорят многочисленные факты, в том числе и тот, что относится ко времени его увлечения Е. А. Денисьевой. Весной 1851 г., испытывая чувство горечи и раскаяния перед женой, он пишет стихотворение «Не знаю я, коснется ль благодать...» обращенное к жене, Эрнестине Федоровне, с пометой «для Вас, чтобы прочесть наедине». Стихотворение написано на русском языке женщине, не владевшей этим языком. Тютчев положил это стихотворение в один из гербариев, составлением которых Эрнестина Федоровна увлекалась. Только спустя 20 лет, через два года после смерти поэта, оно было обнаружено женой поэта.

В 1847 г., в 44 года, Тютчев возвращается в Россию и начинает службу в должности старшего цензора при Министерстве иностранных дел, а последние 15 лет жизни занимает пост председателя Комитета иностранной цензуры. Кроме того, Тютчев имел звание камергера, что обязывало его бывать при дворе. Взгляд поэта на положение внутри страны с течением времени становился все более пессимистическим. «В правительственных сферах, — писал Тютчев на склоне лет, — бессознательность и отсутствие совести достигли таких размеров, что этого нельзя постичь, не убедившись воочию». Внешнеполитические вопросы всегда составляли предмет неослабного внимания Тютчева. Свидетельство тому — его публицистика, письма, воспоминания современников. Поражение России в Крымской кампании 1855 г. глубоко волновало Тютчева, было воспринято им как личная катастрофа. Несмотря на то, что в истории литературы укрепилось мнение об аполитичности поэзии Тютчева, это не вполне соответствует истине. Политика, государственные вопросы глубоко переживались поэтом, человеком и дипломатом: «Часть моего существа отождествилась с известными убеждениями и верованиями». Этой части обязаны своим появлением стихи, написанные в основном «по случаю» и в согласии с принципом Тютчева «смягчать, а не тревожить» сердца «под царскую парчою».

Вскоре после возвращения в Россию происходит знакомство поэта с Е. А. Денисьевой. Эта любовь длилась 14 лет, до самой смерти Денисьевой, сошедшей в могилу в возрасте 38 лет от чахотки, скоротечность которой обострили душевные страдания. Чувству Тютчева к Денисьевой посвящены стихотворения, образующие так называемый «Денисьевский цикл» — шедевр русской любовной лирики XIX в.

4.1. Мотивы лирики

Поэзия Тютчева — поэзия мысли. Она стала отражением процесса поисков разумом ответа на вечные вопросы бытия. Лирика Тютчева отражает мучительный процесс познания человеком самого себя, сложную, не поддающуюся логическому объяснению диалектику тончайших изгибов чувств и эмоций. В становлении Тютчева-лирика большую роль сыграла поэзия Гейне и Гете, культура немецкого романтизма с его искренней верой в то, что *страсть к познанию* является двигателем человеческой культуры.

Уже на склоне лет в стихотворении **«Веленью высшему покорны»** (1870) Тютчев формулирует свое поэтическое кредо в отточенной форме двух четверостиший, контрастно противопоставленных друг другу. В этой годами шлифуемой стихотворной форме лирического фрагмента воплощен сгусток энергии лирического вдохновения, а образ мысли представлен как памятник человеческой культуры, запечатлевший основные эпохи в ее историческом развитии. Лирическое «мы», от имени которого выступает поэт, противопоставляет эпохи мирного, а значит, разумного существования людей, тем периодам мировой истории, когда человечество «не арестантский, а почетный держит караул при ней». Пятистопный ямб, придающий высказыванию интонацию философской взвешенности, на ритмическом уровне усиливает четкость выраженной мысли:

Веленью высшему покорны,
У *мысли* стоя на часах,
Не очень были мы задорны,
Хотя и с штуцером в руках.

Мы им владели неохотно,
Грозили редко и скорей
Не *арестантский*, а *почетный*
Держали караул при ней.

Образ разума как высшей силы, способной объединять людей, получает столь ясное художественное выражение в поэзии Тют-

чева далеко не сразу. Каждому из этапов творчества поэта соответствовало определенное представление о разумном, рациональном постижении мира человеком.

В одном из ранних стихотворений Тютчева, написанном 17-летним юношей, **«Всесилен я и вместе слаб»** (1810) слышны отзвуки державинской оды «Бог». Г. Р. Державин первым из русских поэтов дерзает выразить идею о том, что человек есть «связь миров повсюду сущих» именно потому, что наделен разумом — признаком «черты начальна божества». В этом же стихотворении Державина кульминационной точкой развития лирической темы становится знаменитая антитеза, построенная на объединении в едином образе крайних состояний духовного и телесного бытия человека: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!» Стихотворение Тютчева подхватывает эту антитезу, начинаясь своеобразным «повтором» державинской строки. Однако это сходство скорее внешнего характера, поскольку Тютчев сразу же переводит заявленную в первой строке тему в глубоко личный план: *«Всесилен я и вместе слаб // Властитель я и вместе раб, // Добро иль зло творю — о том не рассуждаю. // Я много отдаю, но мало получаю, // И в имя же свое собой повелеваю»*. Юноше-поэту еще только предстоит освоить пространство собственной души, сознания, образа мысли.

В конце 1820-х — начале 1830-х гг. Тютчев создает стихотворения «Вопросы», «Последний катаклизм», «Цицерон», в которых философская мысль является главным содержанием и определяет собой поэтику произведения. В общем ряду явлений природы, этого единого и великого общего начала жизни, человек в поэзии Тютчева занимает особое положение. Разум человека предстает и как сила, рождающая в сознании вопросы о смысле жизни, о тайне природы и тайнах души, и как слабость — неспособность разумом постичь вечную загадку бытия. В каждом из стихотворений этот сквозной мотив выражен по-разному, общим же является свойственный всем произведениям «антологический колорит» выражения чувств лирического героя.

В стихотворении **«Вопросы»** (1830), представляющем собой вольный перевод стихотворения Гейне, развернута метафора бытия человека. В ритме, образуемом пятистопным ямбом со многими пиррихиями, возникает слуховой образ мучительного раздумья лирического героя над вечной загадкой жизни «что значит человек?». Центральный образ — образ мысли — воплощен в развернутом синтаксическом целом, включающем в себя вставную конструкцию (*«Над коей сотни, тысячи голов — // В египетских, халдейских шапках, // Гиероглифами ушитых, // В чалмах, и митрах, и скуфьях, // И с париками и обритых — // Тьмы бед-*

ных человеческих голов // *Кружилися, и сохли, и потели...*»), «перебивающую» ритм прямой речи, в которой заключается вопрос. Этот прием значительно осложняет восприятие стихотворения, однако зрительно и ритмически передает сам образ мысли, обозначая именовани­ем (египетские, халдейские...) философских систем этапы взросления мировой цивилизации.

Образу упорядоченного, рационального времени противостоит образ стихии моря, неподвластной человеку. Это противопоставление — знак разобщенности двух миров: природы (космоса) и земного существования человека. Мысль о бытийной обусловленности вопросов человека к мирозданию подчеркнута также и кольцевой композицией стихотворения, начинающегося и завершающегося образом моря как символа бесконечности природы. Природа вне времени — она вечна. Эта мысль подчеркивается несколькими анафорическими зачинами стихотворных строк, начинающихся соединительным союзом «и» («и, сумрачный, он вопрошает волны <...> и ропщут волны, и дует ветер, и гонит тучи, и звезды светят холодно и ясно...»), предполагающим возможность «продолжения» начатого перечисления до бесконечности.

В стихотворении **«Последний катаклизм»** (1829) лирический герой стремится постичь тайну бытия с такой страстью, что готов заплатить за познание разрушением мира. В основе стихотворения **«Цицерон»** (1829) — развернутая метафора из речи Цицерона: *«Я поздно встал — и на дороге // Застигнут ночью Рима был!»* Вторая часть стихотворения раскрывает философский смысл метафоры «ночь Рима». Эпоха падения Римской империи осмысливается Тютчевым как время распада сложившегося порядка жизни, время, обнажившее суть явлений. Разрушение сродни анализу, но если цивилизация подвержена гибели, то мысль человека бросает вызов историческим катаклизмам. Философская основа этой идеи Тютчева близка Гете, который соединяет в своей трагедии доктора Фауста и Мефистофеля, исследователя и разрушителя. Познание сродни разрушению — к такой мысли подводит нас поэт.

Лирика Тютчева своими корнями уходит в поэзию пушкинской поры, а ее антологичность является основой образности. Эту особенность своего поэтического мышления осознавал и сам Тютчев: творческий диалог с Пушкиным, реакция на его идеи и образы отмечены в стихах поэта разных лет. В 1820 г. Тютчев пишет стихотворение **«К оде Пушкина на вольность»**, созданной Пушкиным тремя годами ранее и послужившей поводом к высылке поэта на юг. Лирическая тема стихотворения Тютчева представляет собой полемику поэта с революционной романти-

кой молодого Пушкина, обличавшего тиранию и провозглашавшего историческую справедливость наказания для «увенчанных злодеев». Долг поэта, как уже говорилось, Тютчев видит в том, чтобы «смягчать, а не тревожить сердца под царскою парчою». Богиня любви Афродита, которую Пушкин называет в стихотворении «Цитеры слабою царицей» и гонит прочь, не вдохновляет его лиру. Смену лирической темы в поэзии Пушкина Тютчев передает, обращаясь к образу Алцея — древнегреческого поэта гражданской вольности. Как и Пушкин в «Вольности», Тютчев обращается к использованию антологических образов и мотивов, тем самым подчеркивая вневременной характер поднятой проблемы вольности, гражданской свободы личности.

Стихотворение **«29 января 1837 года»** — итоговая оценка деятельности и личности поэта. В нем психологически точной является характеристика Тютчевым гражданского чувства, которое испытывало русское общество, потеряв Пушкина. Первые строки стихотворения *«Из чьей руки свинец смертельный // Поэту сердце растерзал?»* созвучны первым строчкам лермонтовского *«На смерть поэта»* («С свинцом в груди...»). Внутренняя энергия стихотворения Лермонтова обусловлена постепенным усилением противопоставления поэта и «жадной толпы», стоящей у трона, а последние строчки произведения есть не что иное, как дерзкий вызов самодержавию. Что касается Тютчева, то его лирический герой, скорбя об утрате, переводит трагическую тему в план философского обобщения: *«Тебя ж, как первую любовь, // России сердце не забудет»*.

Пушкинская стихия оживает в некоторых стихотворениях Тютчева, посвященных философии любви как рокового, «убийственного» чувства. Тем значительнее те немногие совпадения, в которых пушкинское любованье красотой, щедрость души лирического героя звучат и в лирике Тютчева. В стихотворении **«Я знал ее еще тогда // В те баснословные года...»** (1861) Тютчев, как и Пушкин, «благоговей богомольно перед святыней красоты», не создает конкретно-зримого образа женщины, что не мешает ему передать прелесть «неразгаданной тайны» физического облика героини. Тютчев не прибегает к ухищрениям формы, он просто сопоставляет, сближает конкретные понятия и достигает этим поразительного художественного эффекта: *«И все еще была она // Той свежей прелести полна, // Той дорассветной темноты, // Когда незрима, неслышна, // Роса ложится на цветы...»*

Спокойный, несколько замедленный ритм всей строфы, с паузой в середине четвертой строки («когда незрима, неслышна»), очень естественной, как дыхание, подчеркивающей мысль о душевной тишине, соответствует всему прелестному, чуть

грустному облику женщины, изящному и скромному. Красота, достигшая своего расцвета, по мнению поэта, уже несет в себе знак увядания, поэтому так пронзительно настроение печали, тихой и светлой грусти. В нем совсем нет боли и сожаления, и по-пушкински мудро представлен вечный круговорот жизни: *«Как перед утренним лучом // Первоначальных дней звезда // Уж тонет в небе голубом»*. И все же Тютчев находит очарование в наступающем «вечере жизни», в чуть тронутой временем красоте: картина летней ночи, дорассветной темноты, когда тонко и нежно пахнут цветы, обрызганные росой, соотнесена с обликом женщины.

Пушкинское начало просматривается и в одном из последних стихотворений Тютчева *«Я встретил вас — и все былое...»* (1870). На этом произведении лежит отсвет усталости от жизни; оно очень близко по мысли и даже по форме (при всей его оригинальности и своеобразии) к знаменитому пушкинскому *«К...»* (*«Я помню чудное мгновенье...»*). В обоих стихотворениях передано чувство лирического героя, переживающего глубоко личное событие: встреча после долгой разлуки с нежно любимой женщиной. В стихотворении Тютчева, отдаленного от пушкинского целой жизнью, вновь возрождается «гений чистой красоты». Для Пушкина в «чудном мгновенье» встречи — надежда, упоенье; для Тютчева — неожиданное возвращение «лет душевной полноты». Облик женщины, внушенное ею когда-то чувство способны разбудить душевные силы (*«...воскресли вновь // И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь»*):

И вот — слышнее стали звуки,
Не умолкавшие во мне...
Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь.

Пушкинская поэтическая ясность в позднем стихотворении Тютчева поразительна, но Тютчев оригинален в своем характерном для него сопоставлении природы и человеческой души. Его аналогия передана в движении от явлений природы к явлениям душевным, синтаксически обозначена излюбленной конструкцией «как... так»:

Как поздней осени порою Бывают дни, бывает час, Когда повеет вдруг весною И что-то встрепенется в нас, —	Так, весь обвеян дуновеньем Тех лет душевной теплоты, С давно забытым упоеньем Смотрю на милые черты...
---	--

В ранней лирике Тютчева человек включается в «мировой ритм», ощущая родственную близость ко всем стихиям (воды,

воздуха, огня), ко всему, что составляет мир матери-Земли. Жизнь человека свершается на грани «двух миров», он принадлежит и «дневной» и «ночной» стихии и осознает себя сопричастным беспредельности мироздания. По-видимому, именно этим можно объяснить такое пристрастие Тютчева к поэтическому образу-символу сна, сновидения. Сон в стихотворении **«Как океан объемлет шар земной»** представлен как своеобразная форма существования, в котором грани «ночного», Хаоса и «дневного» зыбки, подвижны: *«Как океан объемлет шар земной, // Земная жизнь кругом объята снами; // Настанет ночь — и звучными волнами // Стихия бьет о берег свой»*. Здесь образы сна и стихии Хаоса оказываются понятиями одного смыслового ряда. Сны освобождают человека от сковывающей его упорядоченности «дневного» бытия и уносят в «неизмеримость темных волн». Близкая к этой мысль выражена и в стихотворении **«Как сладко дремлет сад темнозеленый»** (1828—1830), однако в нем намечено движение мотива «ночного пробуждения» в смене конкретных образов — сада, города и мира бестелесного:

Над спящим градом, как в вершине леса,
Проснулся чудный, еженочный гул...
Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

В одном из самых значительных стихотворений конца 1820-х — начала 1830-х гг. **«Сон на море»** образ сна не имеет четких эмоционально-смысловых границ. «Болезненно-яркий, волшебной немой», он противостоит стихии и одновременно не может полностью оторвать человека от реального мира. Образы-символы стихотворения (челн, гремющая тьма, горящая огневица) передают не только соединенность в бытии человека сна и яви, покоя и бури, но и рисуют его как важную часть первородной силы природы, могучей в своей реальности и равной Богу: *«Но все грезы насквозь, как волшебника вой, // Мне слышался грохот пучины морской, // И в тихую область видений и снов // Врывалась пена ревущих валов»*.

Если в ранней лирике Тютчева человек соотносится с природой, то понятие «общество» в его социально-исторической конкретности в первые десятилетия творчества поэта практически отсутствует. Одиночество лирического героя в «толпе» подано в лирике Тютчева как акт свободной воли, жизнь еще представляет ему право выбора. Эта мысль нашла выражение в знаменитом тютчевском **«Silentium!»** (1830):

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

Тютчев осуществляет этот категорический императив («Молчи, скрывайся и тай») спустя несколько лет в стихотворении **«Душа моя — Элизиум теней...»** (1834–1836). Перед нами лирический фрагмент, поэтическая миниатюра, смысл которой восстанавливается из контекста творчества поэта начала 1830-х гг. Внешний сюжет поэтической мысли фиксирует отчужденность человека от суетного общества, пошлой, бесчувственной толпы. Здесь выражена суть романтического мироощущения вообще. Однако интерпретация романтической антитезы «живое — мертвое» Тютчевым сугубо индивидуальна: живая душа оказывается «Элизиумом» — царством мертвых. *«Есть целый мир в душе твоей // Таинственно-волшебных дум»*, — утверждал поэт в «Silentium!», но этот мир — «Элизиум»:

Душа моя — Элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помысла години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.

Тройное повторение отрицательной частицы «ни» служит усилению контрастного противопоставления внутренней жизни души лирического героя и «живой жизни». Обычное противопоставление «герой — толпа» обретает в этом контексте подлинный драматизм. Гармонически-стройное, «беспечальное» стихотворение «Душа моя — Элизиум теней...», включенное в систему лирических образов поэзии Тютчева 1830-х гг., обнаруживает свой глубинный и, несомненно, скорбный смысл. В поэтическом мире автора отчуждение от действительности не является спасением, благом, а воспринимается как трагедия одиночества человека наедине с самим собой.

Своеобразным вариантом решения темы одиночества в ранней лирике Тютчева являются стихотворения, в которых поэт отдает дань «общественной тематике». Трагизм нравственной коллизии, которую переживает лирический герой стихотворения **«14 декабря 1825»** (1830), очевиден. Тютчев рассматривает декабрьское восстание как подвиг, не оцененный народом, отмечает политическую доктрину декабристов как утопию, но изображает их жертвами мечты об освобождении народа. Возникающий в этом стихотворении обобщенный образ России как образ «вечной

мерзлоты полюса» перекликается с образом «безумия со стеклянными очами» из стихотворения **«Безумие»** (1830) — своеобразной вариации темы «непроясненного трагизма» — общественного забвения и политической анафемы декабризма. Композиционным стержнем обоих стихотворений становится излюбленная романтическая антитеза «Юг — Север». У молодого Тютчева Север показан весьма характерно. В стихотворении «14 декабря 1825» Тютчев неожиданно заговорил на языке декабристов, используя понятную им метафору «Вечный полюс» — императорская Россия. Затем этот образ Севера (России) не только не меняет своих очертаний, а становится еще более резко выраженным: родная страна представляется Тютчеву спящей «сном железным». Образ России вернувшийся на родину в 1844 г. поэт представляет как «оледенелое», «заколдованное царство» в стихотворении «Глядел я стоя над Невой...», где появляется императорский Петербург, враждебный всему живому: *«Иль в самом деле я прикован // К гранитной полосе твоей?»*

Существование человека призрачно, иллюзорно, конечно, и в поисках гармонии Тютчев обращается к вечному и непреходящему — к природе. Стремление Тютчева ощутить мировую гармонию, уравновесить мысль и чувство выводит поэта к одной из важнейших натурфилософских проблем — проблеме взаимоотношения человека и природы. В поэзии Тютчева «природа — сфинкс», познание которой невозможно: слишком несоизмеримы оказываются силы человека и природы. Этот мотив, возникнув в лирике 1830-х гг., в стихотворении **«Не то, что мните вы, природа...»** (1836), воплощается в форму подразумеваемого диалога, возникает как бы из середины разговора. Лирическое содержание стихотворения не сводимо к декларации любви лирического героя к природе. Тютчев стремится выразить мысль о духовном начале, скрытом в дыхании солнц, жизни морских волн, дружеской беседе грозы. Природа говорит с человеком на своем языке: *«Не то, что мните вы, природа: // Не слепок, не бездушный лик — // В ней есть душа, в ней есть свобода, // В ней есть любовь, в ней есть язык...»* Между первым и вторым четверостишием есть пауза. Лирический герой как бы прислушивается к возражениям противника. Затем следует еще один взволнованный пассаж, интонированный риторическими вопросами, и опять долгая пауза, мотивирующая «реальность» диалога во времени. Таким образом, стихотворение делится на две части, каждая содержит по четыре катрена, имитируя напряженность внутреннего монолога лирического героя уже с самим собой во второй части. Неумение проникнуться чувством природы рассматривается Тютчевым как трагедия, нравственная неполноценность человека.

На лирических пейзажах Тютчева лежит особая печать, отражающая свойство его собственной душевной и физической природы — хрупкой и ранимой. Образы и эпитеты поэта часто неожиданны, непривычны и на редкость впечатляющи. Они всегда соотнесены с природой человека. У него ветви *докучные*, земля *принахмурилась*, листья *изнуренные* и *ветхие*, звезды беседуют друг с другом *тихомолком*, день *скудеющий*, движение и радуга *изнемогают*, увядающая природа улыбается *немошно и хило*.

В стихотворении «Нет, моего к тебе пристрастия...» (1835) появляется лирически светлый образ чувства свободы и счастья, ассоциирующийся в сознании героя с весенней порой, когда, бродя «*без дела и без цели // И ненароком, на лету*» можно «*Набрести на свежий дух синели // Или на светлую мечту*». Однако не во всех произведениях поэта природа дарит откровения восторга и упоения жизнью. Есть у нее и другая сторона: темная, ночная и молчаливая.

Большое влияние на лирику Тютчева оказала философия Б. Паскаля, во многих стихах поэта присутствует волновавшая философа мысль: «Меня ужасает вечное молчание этих бесконечных пространств». В поэзии Тютчева запечатлен особый, «ночной» образ чувства, постигающего космос. Ночью, когда «*тени сизые смешались, // Цвет поблекнул, звук уснул — // Жизнь, движение разрешились // В сумрак зыбкий, в дальний гул...*» сердце человека живет своей жизнью, свободной от воли разума. Сумерки — время перехода человека в высшую инстанцию, слияние его души с «миром дремлющим»: «*Все во мне, и я во всем!*...» («Тени сизые смешались...»). Тревожное ощущение человеком своей слабости и ничтожности перед вечностью мироздания особенно ощущается ночью, когда исчезает призрачная преграда — видимый мир — между человеком и «бездной» («Альпы», «День и ночь», «Как сладко дремлет сад темно-зеленый»). В стихотворении «Певучесть есть в морских волнах» поэтически выражена близкая Тютчеву мысль Паскаля: «Человек не что иное, как тростник, очень слабый по природе, но он мыслит». По мнению Паскаля, разум приходит на помощь человеку там, где он слаб. В стихотворении Тютчева разум человека — источник его трагического одиночества в мире природы.

В отношении к природе Тютчев являет собой как бы две ипостаси: бытийную, созерцательную, воспринимающую окружающий мир непосредственно, с помощью пяти органов чувств, и духовную, мыслящую, которая пытается за видимым угадать тайну природы. Тютчев-созерцатель создает такие шедевры, как «Весенняя гроза», «Есть в осени первоначальной...», «Чародейкою Зимою...» и множество других коротких, как почти все тют-

чевские стихи, образных пейзажных зарисовок. Тютчев-мыслитель, обращаясь к природе, видит в ней неисчерпаемый источник для размышлений и обобщений космического порядка.

Человек для Тютчева такая же тайна, как и природа. Даже взаимная любовь может разрушить личность. Тютчев слишком хорошо знал это, переживая трагический разлад в собственном сердце, рвавшемся навстречу Денисьевой и сохранявшем признательность и любовь к жене Эрнестине Федоровне. *«Любовь, любовь — гласит преданье — // Союз души с душой родной — // Их сьединенье, сочетанье // И роковое их слиянье, // И поединок роковой...»* Поэт любил и был любим, но считал любовь чувством изначально губительным, поэтому и печалился о судьбе одной из своих дочерей, кому, «быть может, передал по наследству это ужасное свойство, не имеющее названия, нарушающее всякое равновесие в жизни, эту жажду любви...».

4.2. «Денисьевский цикл»

Лирическая тема пагубности «рокового поединка», жертвой которого оказывается женщина, проходит через все творчество Тютчева, образуя своеобразный цикл, вошедший в историю литературы как «Денисьевский цикл». Образ Е. А. Денисьевой, прожившей недолгую и не очень счастливую жизнь, остался жить в стихотворных строчках «смерти вопреки». В поздней любовной лирике Тютчева отозвались тревожные мотивы стихотворения «Два голоса» (1850), которое можно рассматривать как своеобразный смысловой ключ к его лирике 1850–1870-х гг. Все чаще будет звучать в творчестве поэта мотив борьбы, боя трагического, «рокового», «неравного». Эту поэтическую формулу мы встретим в самых различных стихотворениях «Денисьевского цикла»: «О, как убийственно мы любим» (1851), «Предопределение» (1851–1852), «Не говори, меня он, как и прежде, любит» (1851–1852). Мотивы опустошенного святилища, разрушенного храма объединяют эти стихотворения. Поэт очень тяжело переживал смерть Денисьевой: *«Жизнь, как подстреленная птица. // Подняться хочет — и не может...»* («О этот юг, О эта Ницца...»). В стихах «Денисьевского цикла» особенно часто встречаются характерные строки, начинающиеся горьким восклицанием «О!», которое задает тон отчаяния всему стихотворению.

«Денисьевский цикл» можно рассматривать как своеобразный «роман в стихах». Он имеет свое начало, развитие, кульминацию и развязку, так как является художественным воплощением острейшего внутреннего конфликта, осложненного конфлик-

том внешним. «Роковой поединок» любящих сердец, их «борьба неравная» усилена трагическим положением влюбленных в свете, который осуждает «беззаконное» чувство лицемерной моралью. Определение цикла как «романа в стихах» возможно в силу его определенной замкнутости, сюжетной законченности отдельных частей. Одно из первых стихотворений цикла **«Не раз ты слышала признание...»** представляет собой своеобразную экспозицию характеров лирических героев, воссоздает жизненную ситуацию, предвещающую начало конфликта. Завершающим цикл стихотворением можно считать «Две силы есть — две роковые силы...». Характерно, что начинается рассказ о любви с глубоко личного, интимного произведения, а завершается гневной инвективой в адрес общества.

Вступая в своеобразный спор с господствующими общественными мнениями и нравственными нормами, поэт касается сложного вопроса о «вине» человека, нарушившего их. Тютчев ставит эту проблему в цикле и разрешает ее в том же ключе, что и Л. Н. Толстой в «Анне Карениной». Анна у Толстого — женщина, «потерявшая себя, но не виноватая». Чувство героини Тютчева («Две силы есть...») также «беззаконно», но не с точки зрения автора, а с точки зрения «толпы»: *«Таков уж свет: он там бесчеловечней, // Где человечно-искренней вина»*.

В процессе развития лирической темы образ «вины» постепенно конкретизируется: вначале несколько отвлеченный, в финале он приобретает вполне законченный облик: *«Личиною чела не прикрывает, // И не дает принизиться челу»*. Одно из наиболее характерных в этом отношении стихотворений — **«О, как убийственно мы любим»**. В открывающей и завершающей стихотворение строфах говорится о неизбывной вине самого человека, чувства которого по природе своей разрушительны. В это композиционное кольцо заключена история любви, образ чувства, переживаемого на разных стадиях взаимоотношений лирического героя и героини. Стихотворение это не по-тютчевски объемно, и по своему внутреннему содержанию является романтической историей любви, оскверненной «толпой». Однако лирический герой не снимает с себя всей полноты ответственности за гибель возлюбленной: он предельно искренен перед самим собой, что передано в развернутом монологе, построенном на сочетании различных ритмических рисунков. Взмолновенность героя выражена повторами риторических вопросов (*«Что уцелело от нея?», «И что теперь? И где все это?», «И что ж... как пепл сберечь ей удалось?»*), незавершенностью нескольких синтаксических конструкций (*«Ты говорил: она моя...», «Ей оставались воспоминанья...», «Очарование ушло...»*). Образ любящей женщины в этом стихот-

ворении создан по принципу внутреннего психологического портрета: поэт стремится увидеть в облике героини то, что составляет сущность ее душевного переживания:

Куда ланит девались розы,
Улыбка уст и блеск очей?
Все опалили, выжгли слезы
Горючей влагою своей.

Однако несмотря на то что любовь несет в себе опасность разрушения, поэт воспринимает ее как счастье, которое дается не каждому. Очень часто эти настроения воплощаются в стихотворениях «пейзажного» характера, где развитие лирической темы обозначено изображением кризисных состояний природы. В стихотворениях «Весенняя гроза», «Как весел грохот летних бурь», «Весенние воды» развязки напряженных психологических конфликтов соотнесены с разрешением природных явлений — грозы, бури. Психологический параллелизм — один из излюбленных приемов Тютчева-лирика.

Последние девять лет жизни Тютчева были омрачены многими потерями. Уходят из жизни его мать, брат, четверо детей. В письме к Я. П. Полонскому, другу и сослуживцу, Тютчев писал: «...не живется — не живется — не живется...» Тютчев ошибался, полагая, что время принесет с собой забвение его чувств и дум:

В наш век стихи живут два-три мгновенья.
Родились утром, к вечеру умрут.
О чем же хлопотать? Рука забвенья
Как раз свершит свой корректурный труд.

Время оказалось не властно над его поэзией. Безусловно, читать Тютчева нелегко, его стихи требуют от читателя определенной культуры чувства и мысли. Современник поэта Фет писал в статье, посвященной Тютчеву: «Тем больше чести народу, к которому поэт обращается с такими высокими требованиями. Теперь за нами очередь оправдать его тайные надежды».

Глава 5

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ

(1821–1877)

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** факты жизни и творчества писателя; эволюцию поэта: пути становления его самобытности; стихи, посвященные теме поэта и поэзии, лирику, поэмы;

— **уметь** выделять доминирующие черты поэзии «мести и печали» как явления несравненно более сложного, лишенного односторонности при нередких истолкованиях поэзии Некрасова (прошлых и современных) в узко социологическом духе; определять новаторское своеобразие лирических и лиро-эпических жанров, разрабатываемых поэтом;

— **владеть** анализом особенностей поэтического мастерства Некрасова в сфере стихотворной техники (размер, ритм строфы и общей структуры стихотворения, звуковая инструментовка стиха, скрытые смыслы ассоциативно повторяющихся варьируемых тем и др.); приемами систематизации постоянных, сквозных идей-образов в лирических и лиро-эпических жанрах; материалом, из которого складывается внутреннее единство незавершенной поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Детство Н. А. Некрасова прошло в сельце Грешнево, недалеко от Ярославля. Рядом была Волга, «большая», «светлая», «величавая» река, оглашаемая звуками бурлацких песен. Образ угасающей матери (дочь польского помещика, она вышла замуж вопреки воле родных и была лишена наследства), грубые забавы крепостника-отца, с псарней, охотой, жестокостями, цинизмом, развратом, тоскливые стоны-песни бурлаков над простором великой реки — все сливалось в одно общее впечатление. Страдальческая, скорбная поэзия начинала исподволь формироваться уже в детской душе. Как скажет позднее Достоевский, это было «раненое в самом начале жизни сердце».

С детства же проявится в Некрасове способность, исключительно важная для становления будущего писателя и его творческого труда, — поразительно прочная память. Чернышевский свидетельствовал о том, что однажды, вспоминая о своем детстве,

Некрасов передал слышанный им, ребенком, разговор бурлаков, тянувших расшиву в Нижний Новгород: спустя десятки лет он оказался введен в одно из стихотворений, по словам Чернышевского, «с совершенной точностью, без всяких прибавлений и убавлений», лишь с немногими изменениями, вызванными необходимостью выдержать размер: *«А кабы к утру умереть, // Так лучше было бы еще»*. Ясно, что это был разговор, услышанный восьми-девятилетним ребенком, у костра бурлаков, вошедший впоследствии эпизодом в стихотворный отрывок «Родина». Таким образом, Некрасов обладал не просто цепкой, а пластической памятью, фиксирующей не только содержание и живые интонации услышанного, но и всю картину целиком, эмоционально к тому же окрашенную.

Этому редкому дару Некрасов был обязан множеством правдивых, ярких деталей в его произведениях («Такого не придумаешь, хоть проглоти перо!» — напишет он позднее) и вместе с тем новаторскими открытиями в области поэтических форм («эпические» приемы в поэзии). Подобного рода находки возникали не только в результате историко-литературных воздействий, но коренились еще и в личностных свойствах поэта, в особенностях работы его сознания.

Другая черта поэтического становления Некрасова невольно вызывает аналогии с Пушкиным. Он очень рано (с семи лет) начал писать стихи, никогда не оставлял своего увлечения и добился со временем поразительного совершенства в стихотворной технике. Как великого мастера звуковой инструментовки стиха только его можно поставить рядом с Пушкиным.

Ярославскую гимназию поэту тоже пришлось покинуть из-за стихов: эпиграммы на гимназическое начальство дошли по назначению, оставаться здесь было уже невозможно. Некрасов был определен в Петербургский дворянский полк, но вместо военной карьеры самостоятельно избрал университет; отец был взбешен и за непослушание оставил сына без какой бы то ни было поддержки.

Шестнадцатилетний юноша оказался один в громадном городе с паспортом «недоросля из дворян» (звание, введенное еще петровским указом 1714 г.). По этому паспорту он жил до конца дней своих, так и не получив свидетельства об образовании, без которого нельзя было поступить на государственную службу.

Не выдержав экзамены, Некрасов определился в университет вольнослушателем (1839—1841), перебивался кое-как грошовыми уроками и журнальными случайными работами. Когда в 1854 г. Некрасова в редакции «Современника» впервые увидел молодой Чернышевский, он был поражен: перед ним стоял изможденный

старик, говоривший едва слышным шепотом (болезнь горла). Некрасову было тогда 33 года!

Мысль о том, что поэту, чтобы стать действительно большим поэтом, предварительно нужно «повалиться на соломе», т.е. пережить многие испытания, наиболее полно и даже, пожалуй, без метафорических прикрас сказала в судьбе Некрасова. Он был знаком не просто с бедностью, а с самой неприкрытой нищетой. Это был первый гениальный русский поэт, знавший жизнь «простого народа» по собственному опыту.

Только к 1840 г. его материальное положение стало более или менее сносным, благодаря преподаванию в Пажеском корпусе и в Петербургском дворянском полку, куда он когда-то должен был поступить. В это же время им был подготовлен первый сборник стихотворений (полудетских, полуюношеских) — «Мечты и звуки». Жуковский не советовал Некрасову выпускать издание в свет, говоря, что он будет жалеть об этом, но отступать было нельзя, работа над сборником уже началась. Поэт успел снять, по совету Жуковского, свое имя, скрывшись под криптонимом «Н. Н.» (начальные буквы его имени и фамилии). Позднее он скупал эту первую книгу стихов и предавал ее сожжению, как Гоголь своего «Ганса Кюхельгартена».

В начале 1840-х гг. Некрасов стал печататься в «Отечественных записках». Его рецензии обратили на себя внимание возглавлявшего редакцию журнала Белинского, который считал Некрасова полезным сотрудником. Настроение критика решительно изменилось, когда Некрасов прочел ему стихотворение «В дороге». Белинский, обняв поэта, произнес свою знаменитую фразу: «Да знаете ли вы, что вы поэт и поэт истинный!» Некрасов становится его кумиром.

В начале 1840-х гг. Некрасов проявил себя как удачливый издатель. В 1845 г. шумный успех имел собранный и опубликованный им сборник «Физиология Петербурга»; одним из лучших произведений, помещенных в нем, был некрасовский очерк «Петербургские углы» — воспоминания о недавнем бедственном существовании. В следующем году с таким же воодушевлением был встречен читателями «Петербургский сборник», включавший в себя прозу, стихи, очерки. Это была демонстрация еще одного замечательного таланта Некрасова, оставившего глубокий след в истории русской литературы в качестве выдающегося редактора и издателя. Именно благодаря его усилиям «Современник» стал лучшим русским журналом, причем это случилось в эпоху жесточайшей реакции и цензурного «беспредела». Период с 1856 по 1866 г. отмечен взлетом поэтической деятельности Некрасова

(«Размышления у парадного подъезда», «Мороз, Красный нос», «Коробейники», «Железная дорога», «Крестьянские дети» и др.).

После запрещения «Современника» (1866) начинается заключительная полоса творчества Некрасова как поэта и издателя-редактора (он во главе «Отечественных записок»). Именно в этот период были созданы его поэмы «Русские женщины» и «Кому на Руси жить хорошо». Первые признаки мучительной болезни, сведшей поэта в могилу, появились в начале 1875 г. Словно предчувствуя свою гибель, Некрасов создает стихотворный цикл, так и названный им — «Последние песни». Некрасов скончался 27 декабря 1877 г. Известная картина И. Н. Крамского «Некрасов в эпоху “Последних песен”» изображает поэта в момент мучительных страданий. Его халат был изрезан, как свидетельствовал Тургенев в стихотворении в прозе «Последнее свидание», он «не мог сносить давления самого легкого платья».

5.1. Поэтическое творчество 1840—1850-х годов

Народная тема, начатая стихотворением «В дороге», получила свое продолжение: почти в одно время с «Петербургским сборником» выходит «Огородник», а в первом номере «Современника» за 1847 г. — «Тройка», ставшая народной песней. Спустя два года появится знаменитое некрасовское стихотворение-манифест, с образом его музы:

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!..»

Таких метафор в русской поэзии никогда не встречалось. Ясно было, что появился исключительно смелый трагедийный поэт, если он отваживался на такие сравнения. Правда, у Некрасова был предшественник в дерзком снижении высокого образа Музы — Пушкин, в юмористической поэме «Домик в Коломне» подвергший ревизии патетику и возвышенную стилистику романтизма, представив Парнас и муз в самом жалком виде:

В отставке Феб живет, а хороводец
Старушек муз уж не прельщает нас.
И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Старушки-музы на толкучем рынке поэзии — это была смелая метафора! Однако молодая крестьянка у позорного столба на лобном месте, истязаемая палачом с кнутом в руках, — такое мог сказать только Некрасов. Игровой мотив (различного рода уподобления) в разговорах о Музе переводится им в остро трагедийный; непоэтическое становится поэзией. Поэт был уже в ранних своих стихах действительно печальник горя народного. Стихотворение не было, да и не могло быть опубликовано, но важно, что уже в 1840-е гг. этот образ жил в душе поэта. Это было его мироощущение, его восприятие жизни. Некрасова можно было упрекать в чем угодно, только не в лицемерии, неискренности, в том, что он использовал маску защитника обездоленных, оставаясь равнодушным ко всему, а между тем его именно в этом часто обвиняли. У Некрасова, как у всякого много пишущего автора, рядом с задушевными стихотворениями попадались места «прозаические», отмеченные риторикой и дававшие счастливые поводы для насмешек его противникам, да и сам он не щадил себя, полагая, что в его стихах «нет поэзии свободной» («Праздник жизни, молодости годы...»). Подобные признания благородной авторской взыскательности тоже нередко подхватывались его критиками и истолковывались ими как безусловное подтверждение их собственных нападок.

Однако Некрасов, страстно взыскующий к справедливости поэт, — это не личина, не маска, а скорее лик, т.е. высшая, идеальная мера нравственности художника. Чернышевский, услышавший на каторге о том, что Некрасов неотвратимо гибнет, точно определил причину его воздействия как поэта на своих читателей: «Пророчество: “Кровью ангела загорится наша поэзия!”», — сбылось в Некрасове. — Неотразим!»

Некрасов был, с первых же своих стихотворений 1840-х гг., писателем глубочайшей искренности, ценнейшего свойства всякого художника, в особенности же — поэта.

Помимо поэтической деятельности, Некрасову приходилось тянуть лямку тяжелейшей редакторской работы в журнале «Современник». В конце 1846 г. он и И. И. Панаев выкупили основанный Пушкиным журнал, который к этому времени едва существовал и уже дышал на ладан. «Современник» под редакцией Некрасова (вклад Панаева как редактора был невелик) стал выходить с января 1847 г. и вскоре приобрел громадную по тем временам популярность. Самое удивительное состоит в том, что время подъема «Современника» совпало с эпохой «мрачного семилетия» (1848—1855), когда свирепствовала цензура и приходилось заполнять страницы журнала громадными романами («Три страны света», «Мертвое море»), писавшимися Некрасо-

вым совместно с А. Я. Панаевой — талантливым автором рассказов, повестей, романов (печаталась под псевдонимом Николай Станицкий). Только после окончания Крымской войны и смерти Николая I началась полоса либерализма и реформ. Герцен иронизировал в «Былом и думах», говоря, что царь, загнавший под спуд литературу, сам, наконец, оказался под спудом (имелась в виду усыпальница дома Романовых).

Лишь в 1856 г. был издан первый сборник зрелых стихотворений Некрасова, имевший невиданный, по словам Тургенева, успех: 1400 экземпляров «разлетелись в две недели; этого не бывало со времен Пушкина». Тургенев также отмечал, объясняя эффект воздействия сборника, что стихи Некрасова, «собранные в один фокус, жгутся». Чернышевский ликовал, сообщая в письме к Некрасову от 5 ноября 1856 г.: «Восторг всеобщий. Едва ли первые поэмы Пушкина, едва ли “Ревизор” или “Мертвые души” имели такой успех, как Ваша книга».

Сборник был замечателен тем, что сразу же отчетливо выявил *жанровое* и *тематическое* своеобразие поэзии Некрасова. Первый раздел составляет разработка народной темы: «Влас», «В деревне», «Огородник», «Несжатая полоса», «Тройка» и др. Второй раздел — ирония, сатира, обличительная, острая критика русской действительности, в особенности чиновничества, крепостного уклада жизни: «Псовая охота», «Колыбельная песня», «Нравственный человек», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского» и др. Третий раздел был представлен единственной поэмой — «Саша», но здесь уже найден тот лиро-эпический жанр, которому Некрасов впоследствии отдаст много сил, создав высочайшие образцы такого рода поэтического творчества. Вместе с тем поэма дает представление об авторе как о замечательно глубоком аналитике жизни. Упреки современников о «заимствованиях» у Тургенева отпадают сами собой. В Агарине, молодом помещике, узнаются черты Рудина, а совсем молоденькая Саша демонстрирует энергию чувства и дела, свойственную тургеневским героиням, но «Рудин» был опубликован в 1856 г. (в книге второй «Современника»), а поэма «Саша» написана в 1855 г. Некрасов давно уже увидел и воссоздал эти характерные типы и коллизии русской жизни в своей поэме. Четвертый раздел сборника — 36 лирических стихотворений: интимная лирика, поэзия взволнованного чувства, гражданственные мотивы.

Общее настроение сборника — сумрачный, напряженный колорит. Д. С. Мережковский справедливо скажет: «Он не поет, он плачет».

«Муза мести и печали» к этому времени уже отчетливо сложилась и выкристаллизовалась в своих основных чертах. В сти-

хах сборника не просто доминируют мотивы тяжелой, отчаянно безысходной народной доли. Они предельно заострены и очень часто перерастают в образ смерти или в крайнюю степень несчастья и беды. Гибель молодой женщины из крепостных, которая ребенком была взята в барский дом, а затем вновь оказалась отброшенной в уже чуждый ей крестьянский мир:

Погубили ее господа,
А была бы бабенка лихая!
В дороге

И другие с таким же печальным исходом истории:

И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь.
Тройка

Плохо, бедняге, — не ест и не пьет,
Червь ему сердце больное сосет,
Руки, что вывели борозды эти,
Высохли в щепку, повисли, как плети.
Несжатая полоса

Уникально и в высшей степени выразительно в этом смысле стихотворение «В деревне» — несмолкаемые стоны старухи-матери: погиб ее сын Савушка, богатырь, косая сажень в плечах: *«Сорок медведей поддел на рогатину — // На сорок первом сплосшал!»*

Это был первый беглый набросок будущего Савелия, человека-богатыря в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Как рефрен отчаяния, печали и неизбывного горя постоянно повторяется один и тот же мотив (*«Умер, Касьяновна, умер, сердечная, // Умер и в землю зарыт...»*), который заканчивается чувством безысходной материнской тоски: *«Умер, голубушка, умер, Касьяновна, // И не велел долго жить!»* И ее песенка спета, и она вскоре отправится вслед за ним, за душой бедного Савушки, ее кормильца и отрады.

Можно сказать, что лирические стихи Некрасова усеяны крестами и погостами. В них создается настроение тяжелое, мрачное, ощущение горя и неисходной беды, охватывающее все слои русского общества («Родина» с автобиографическими мотивами: смерть матери; стихи, посвященные выдающимся представителям русской интеллигенции: памяти Белинского, на смерть Грановского, актрисы Асенковой).

Некрасов был, бесспорно, гениальный трагедийный талант, бьющееся в страдании и горе поэтическое чувство:

Не умел я с собой совладать,
Не осилил я думы жестокой...

В эту ночь я хотел бы рыдать
На могиле далекой,
Где лежит моя бедная мать...

.....
Повидайся со мною, родимая!
Появись легкой тенью на миг!
Всю ты жизнь провела нелюбимая,
Всю ты жизнь провела для других...

.....
Я кручину мою многолетнюю
На родимую грудь изолью,
Я тебе мою песню последнюю,
Мою горькую песню спою.

.....
От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

Рыцарь на час

Достоевский считал это стихотворение поэтическим шедевром Некрасова, который и в самом деле во многом был его предтечей в остроте изображения бездн добра и зла, борющихся в душе русского человека. Гениальный романист воспользовался рядом художественных идей Некрасова потрясающей силы: страшная сцена убийства лошади из сна Раскольников в «Преступлении и наказании» — сатирический некрасовский цикл «Современники»; эпизод стихотворения «Отрывок из путевых записок графа Гаранского» («Ну, словом, все одно: тот с дворней выезжал // Разбойничать, тот затравил¹ мальчишку...») — аналогичный фрагмент в главе «Бунт» последнего романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Следует отметить, что тема смерти в поэзии Некрасова имела еще и некоторую автобиографическую основу, ведь поэт дважды умирал и был дважды приговорен к смерти врачами, да и сво-

¹ «Затравить» — слово из охотничьей лексики; значит здесь: спустить на бегущего ребенка свору собак, которые, нагнав жертву, терзают ее в клочья.

ими собственными ощущениями близкого мучительного конца. Первый приступ болезни случился в начале 1850-х гг. Некрасов выжил тогда, но остался болезненно мнительным и почти лишившимся голоса человеком; в конце 1870-х гг. тот же недуг, страшный, но уже неотвратимый — рак — окончательно свел его в могилу.

Социолого-исторические стереотипы, как видим, в объяснениях поэзии Некрасова и неточны, и недостаточны. Это не только драматизм эпохи, вопросы жизни кризисной поры развития России (канун отмены и отмена крепостного права), но и драма души поэта, трагедия его чувств, состояний, обостренная реакция на чужую боль и на собственные страдания.

5.2. Новаторские черты лирики. Эпическое начало в поэзии

Ярчайшей новаторской чертой лирики Некрасова является то, что она приобретает *эпический* характер. Музыка сердца у автора становится живописью сердца — таково свойство поэтического мировосприятия Некрасова, его памяти, пластичной, рельефно-конкретной, его художественных приемов. Это вовсе не значит, что поэзия у Некрасова уступает и сдает позиции прозе, «прозоизируется». Нет, поэзия и здесь остается высочайшей лирической поэзией, но это — *поэзия Некрасова*. Эпическое начало в его стихотворениях невозможно истолковывать только как средство преодоления романтической риторики. Это художественная стихия, где Некрасов мог высказаться с наибольшей силой как поэт. Выразительные картины деревенской жизни, зарисовки природы, «рассказы» в стихах, городские сценки, урбанистические пейзажи, портреты уличных типов — такого традиционная лирика не знала. Некрасов открывал для нее новые жанровые просторы и пути, это был гениальный прорыв в поэзию XX в., когда дерзкие новаторские открытия Некрасова становятся нормой.

Некрасов добивается в поэзии того, что происходит позднее — в 1860—1870-е гг. — в прозе, где совершается перестройка романских форм (Достоевский, Толстой). Он значительно раньше добивается того же эффекта в области поэтических форм. Поэзия, благодаря Некрасову, соперничает не только с музыкой, что естественно для лирической поэзии, но и с прозой, и даже с живописью, правдивой и точной. Вот почему можно говорить об оказании громадного влияния на русское искусство Некрасова, опередившего передвижников и разработавшего для них многие сюжеты.

Правда, первооткрывателем таких лиро-эпических приемов Некрасова назвать все-таки нельзя, так как у него был гениальный предшественник — Пушкин с его болдинским стихотворением «Румяный критик мой...» (1830). Проклятая «хандра» и «тоска», навеваемые русской деревней, жанровые зарисовки, тусклый осенний пейзаж, крестьянская нищета, фигура мужика с гробиком ребенка подмышкой: «Скорей! Ждать некогда! Давно бы схоронил!» Некрасов словно весь вырос из этого пушкинского стихотворного наброска, но у него подобные картины впервые стали *доминировать* в поэзии; они постоянны в его обширном наследии, это не исключение, а правило.

Важнейшая особенность поэзии будничных, «сниженных» жанровых картин заключалась в том, что это не раздумья по поводу деревенской жизни, «бедных селений» и «скудной природы», рождающие волну рефлексии-медитации в душе лирического героя (лермонтовско-тютчевская традиция), а сама жизнь в безжалостной правде ее изображения.

Можно отметить два типологических ряда в поэтической манере Некрасова. Первый заключается в том, что лирический герой дистанцирует себя от картины. Последняя несет в себе самой эмоциональные и живописные краски, не привносимые в нее сознанием героя — наблюдателя жизни. Это свойство самого изображаемого мира. Остро критическое авторское отношение к изображаемому объективируется, что является характерным свойством именно эпического рода творчества. Здесь важен выбор сюжетной ситуации, жизненного типа, пейзажного фрагмента. Одна из особенностей поэтического мира Некрасова — слияние тенденции с картиной. Нет риторики по поводу изображения, стоящего перед глазами читателя; оно в себе самом несет и авторскую оценку, и авторское чувство:

Сторож вкруг дома господского ходит,
Злобно зевает и в доску колотит.

Мраком задернуты небо и даль,
Ветер осенний наводит печаль;

По небу тучи угрюмые гонит,
По полю листья — и жалобно стонет...

Псовая охота

Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес.
Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес.

Перед дождем

Другой тип изображения жизни, тоже очень частый у Некрасова, сопровождается открытой лирической рефлексией:

И вот опять знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства;
Где рой подавленных и трепетных рабов
Завидовал житью последних барских псов,
Где было суждено мне божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть...

Родина

Нередко слово передается не лирическому, а персонажному герою. Такой прием чаще всего используется в стихотворениях из народной жизни («В дороге», «В деревне», «Огородник», «Буря»). В 1867 г. будет создано замечательное в этом отношении стихотворение «Выбор», где звучит не один голос, а три: Водяной, Воевода-Мороз и Леший. Сюжет разворачивается в духе драматических народных сцен Некрасова: женщина-крестьянка пытается уйти из жизни, но в проруби не утонула, мороз не усыпил ее сладкими грезами. Видимо, погибнет по подсказке Лешего: «С каждого дерева броситься можно вниз головой!»

5.3. Поэзия сердца: любовная лирика

Некрасова порой до такой степени пытаются сделать «гражданственным» писателем, что лишают его творчество раздела, традиционно свойственного лирике, — стихотворений интимного, любовного содержания, того, что Чернышевский назвал у него «*поэзией сердца*», несущей в себе биографические черты и чувство непосредственно пережитого. Порой в монографиях, не таких уж и давних, попадаются поистине удивительные наблюдения, например, такие: «У Некрасова нет любовных посланий в собственном смысле. Женщина в его поэзии не предмет восхищений или источник мук ревности, а существо страдающее, угнетенный человек»¹. Стоит ли говорить, что у Некрасова как раз есть любовные послания «в собственном смысле» и что женщина в его поэзии — и предмет восхищений, и связанных с ними... мук ревности.

Некрасов оставил два цикла поразительной эмоциональной силы. Это тематические циклы, т.е. не выделенные самим поэтом

¹ Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982.

в отдельные своды, но существующие как некая художественная целостность.

Прежде всего следует назвать здесь цикл стихотворений, посвященных А. Я. Панаевой (Головачевой), с конца 1850-х гг. гражданской жене Некрасова. В лирическом жанре Некрасов выступает как дерзкий новатор, ниспровергающий старые каноны. Он предлагает совершенно иную *формулу любви*, нежели та, что была принята в поэзии. Это не просто любовь, а любовь-мука, любовь-страдание, демон раздора, сомнений, догадок и тревог. Все соткано из диссонансов, полноту жизни и покоя сменяют болезненные изломы чувства. Скорее это «антистрасть», если вспомнить гармоничного Пушкина: *«Я вас любил так искренно, так нежно, // Как дай вам Бог любимой быть другим»*.

У Некрасова совершенно иное: утверждение не столько силы, сколько противоречий чувства, беспокойные вопросы, неуверенность в себе, неожиданно парадоксальное смещение привычных представлений о любви:

Мы были счастливы с тобою?
Скажи! Я должен знать... Как странно я люблю!
Я счастья тебе желаю и молю,
Но мысль, что и тебя гнетет тоска разлуки,
Души моей смягчает муки...

Пушкинская формула любви оказывается причудливо искажена, превращаясь в свою противоположность. Если ты страдаешь, испытываешь душевную боль и дискомфорт, мне легче, потому что «я тебя люблю так искренно, так нежно!».

Это и в самом деле «странная» любовь — своего рода поединок роковой, — но высказанная с глубочайшей силой переживания и в совершенной поэтической форме. Поэзия духовно-душевных изломов и надрывов — такое чувство в обычном, бытовом, а тем более в поэтически традиционном смысле любовью не назовешь. Однако Некрасов любил эту нелюбовь, эту «тоску любви», «мечту любви» (стихотворения **«Непрочно все...»**, **«Где твоё личико смуглое?..»**). Она была его болью и наслаждением, высказываясь в лирических шедеврах. В добавление к тем, о которых уже шла речь, напомним стихотворения: **«Так это шутка?..»**, **«Да, наша жизнь текла мятёжно...»**, **«Я не люблю иронии твоей...»**, **«Горящие письма»** и др.

Второй цикл стихотворений посвящен **«Зине»** — условное поэтическое имя, за которым скрывается реальное лицо — Ф. А. Викторова, простая русская женщина, в отличие от блестяще образованной и наделенной замечательным литературным талантом Панаевой, рассказы, повести, романы которой пользовались боль-

шим успехом у читателей (широкую популярность имеет и сейчас ее мемуарное сочинение «Воспоминания»: с выразительными портретами писателей той поры, в особенности из круга «Современника»).

«Зина» была спутницей уже близкого к гибели Некрасова, поэтическим символом его **«Последних песен»** (1876—1877). Некрасов обручился с ней перед смертью; обряд был совершен в священнической палатке, разбитой в гостиную. Три стихотворения в своде «Последних песен» имеют заглавия, в которые прямо вынесено имя «Зина». Это своеобразный микроцикл в интимной некрасовской лирике. Он очень характерен: первое стихотворение (**«Ты еще на жизнь имеешь право ...»**) и третье (**«Подвинь перо, бумагу, книги!..»**) посвящены не столько ей, «Зине», сколько раздумьям о себе, о приближающейся смерти, о своей жизненной и творческой судьбе, о своей поэзии. Стихотворение «Ты еще на жизнь имеешь право...» наполнено упреками, обращенными к самому себе, к своей непоследовательности в принятии важных жизненных решений и горьким предчувствием быстрого угасания своей поэтической славы после смерти:

Знай, дитя: ей долгим ярким светом
Не играть на имени моем:
Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом.

Кто, служа великим целям века,
Жизнь свою всецело отдает
На борьбу за брата человека,
Только тот себя переживет...

Опоясывающее лирическую триаду стихотворение **«Зине»** (**«Подвинь перо, бумагу, книги!..»**) отмечено, вопреки испытываемым поэтом ужасным физическим мукам, энергией, бодростью, мужественностью: Некрасов в своей стихии, процесс творчества по-прежнему захватывает его, хотя сам он уже не может писать, нет сил, и скандируемые им вслух стихи записывает чужая рука.

Поэтический труд — вот что дает ему силы жить, «рифмованные звуки» самым чудесным образом поддерживают его в мучительные минуты угасания и физической боли. Стихотворение напоминает другое, программное некрасовское стихотворение, посвященное животворящей силе поэтического слова (**«Праздник жизни, молодости годы...»**): результаты труда никогда не удовлетворяли и не удовлетворяют сейчас взыскательного художника. Он вечно сомневается в себе, в действительности своего успеха.

Однако о том, насколько велик поэт и до какой степени совершенна его техника стиха, свидетельствует, например, второе стихотворение «викторовского» цикла — «Зине»:

Двести уж дней,	/ — — /
Двести ночей	/ — — /
Муки мои продолжаются;	/ — — / — — / — —
Ночью и днем	/ — — /
В сердце твоём	/ — — /
Стоны мои отзываются.	/ — — / — — / — —
Двести уж дней,	/ — — /
Двести ночей!	/ — — /
Темные зимние дни,	/ — — / — — / —
Ясные зимние ночи...	/ — — / — — / —
Зина, закрой утомленные очи!	/ — — / — — / — — / —
Зина! усни!	/ — — /

Стихотворение это блестяще с точки зрения виртуозного использования размера и особенностями своей композиционной структуры. Мысль и искреннее, бьющееся в стихотворных строчках чувство высказаны не просто в словах, а в изысканных и притом поразительно точных по своей гармоничности построениях. Некрасовым используется его излюбленный трехсложный размер — дактиль. Но как используется, с какой выразительной ритмической чистотой!

Трижды возникает тождественный ритмический рисунок: трехстопный дактиль; третья, шестая и десятая строки (последняя с усеченной стопой), — контрастирующий с предшествующим предваряющим его двустипием, подчеркивая, усиливая драматизм резких, кратких, рубленых фраз именно своей протяженностью. В финале стихотворения — выразительная ритмическая ретардация: нарушение и замедление устойчивого ритма — двойное повторение трехстопного дактиля (с усеченной четвертой стопой: девятая и десятая строки). Две строчки, открывающие заключительную строфу и обращенные как тождественный повтор к началу всего стихотворения, стягиваются еще и яркой стилистической фигурой (хиазм), объединяясь в целостный внутренне контрастный образ:

Темные зимние дни,
Ясные зимние ночи...

Вновь знакомая ритмическая опора, но даже уже не трехстопный (полный), а более развернутый четырехстопный дактиль (с усеченной стопой) — и, подчеркнутый этой протяженностью

стиха (одиннадцатая строка), последний резкий взрывной силы возглас-отчаяние:

Зина! усни!,

т.е. тот же самый сжатый двухстопный дактиль, с которого открывалась экспозиция стихотворения. Это — идеально выдержанное композиционное кольцо: последняя строка ритмически повторяет первую строку стихотворения. Но какой бурный поток движения чувства оказался замкнут в рамке кольцевого обрамления! Интонация сосредоточенного, сурового, скорбного раздумья («*Двести уж дней, // Двести ночей...*») сменяется взрывами отчаяния, боли, любви, обращенными к близкому, верному и тоже безмерно страдающему человеку. Стихотворение оказывается способным передать почти физическое ощущение задыхающегося, пульсирующего, прерывистого дыхания вплотную приблизившегося к гибели поэта, но все еще мысленно слагающего стихи, поющего свои «Последние песни».

5.4. О поэте и поэзии. «Поэт и Гражданин»

Один из важнейших мотивов лирики Некрасова, отражающий процесс его творческой эволюции, его духовного становления, представлен стихотворениями, посвященными определению целей поэзии и назначения поэта. Вполне традиционный для русской литературы мотив, однако, исключительно сильно и притом в повышенно драматических тонах настойчиво звучит у Некрасова и имеет свои неповторимые особенности художественного воплощения, свойственные только ему.

Прежде всего такой самобытностью, оригинальностью отмечены его стихи, обращенные к Музе. Как будто Некрасов избирает путь старой традиции, но с первых же шагов оказывается за пределами проторенной поэтами колеи. Муза его не столько лирична, возвышенна или рисуется в патетических тонах, сколько *трагична*. Она — выражение именно некрасовского мировосприятия. Только Некрасов способен был дать такую смелую и дерзкую метафору: Муза — крепостная крестьянка, молодая женщина, истязаемая плетью палача. Для его поэзии нет запретных, неэтических тем. В этом смысле он истинно демократичен, но вместе с тем всегда остается на уровне высокой поэзии.

Важно и то, что этот образ-символ станет у Некрасова *сквозным, постоянным*, так что можно говорить еще об одном некрасовском тематическом цикле. Горький образ-метафора, возникший в 1845 г. («Вчерашний день часу в шестом...») отныне живет

в душе поэта, который то и дело возвращается к нему, варьирует его, дополняет новыми ассоциативными значениями и смыслами и в 1850-х и, наконец, в 1870-х гг., в момент уже смертельного исхода, накануне роковой развязки. В стихотворениях о Музе возникает, все более отчетливо кристаллизуясь, идея *жертвенности поэта* — центральная в наследии Некрасова. Деятельность писателя, по Некрасову, — самое тяжелое призвание человека, крест, как гласит Евангелие. Приznak такого призвания — самоотвержение, принесение себя в жертву служения людям. Это всегда жертва страдания. Иной путь для художника невозможен. Без мук, без сомнений, отчаяния, «сокрытых слез и боязливых дум» не рождается произведение истинного искусства.

В финальной строфе стихотворения «**Безвестен я...**» появляется уподобление иссеченной, страдающей Музы — Христу:

Нет! свой венец терновый приняла,
Не дрогнув, обесславленная Муза
И под кнутом без звука умерла.

Это стихотворение датируется 1855 г. Некрасов спустя шесть лет вернулся к образу 1840-х гг., потому что это парафраз именно той смелой метафоры и завершение той ужасной сцены. Однако здесь дает себя знать поразительное чувство формы, можно даже сказать инстинкт формы, живущий в сознании этого поэта, где рациональностью многое просто нельзя объяснить. Некрасов мыслит «образами-чувствами» или «идеями-чувствами», если вспомнить определения Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского одной из закономерностей писательского творчества. Это не просто тематический повтор в виде парафразной вариации прежней темы в ее развитии, а еще и новое композиционное перестроение прежних, знакомых образов:

а) Ни звука из груди ее, // б) Лишь бич свистал, играя...

Вчерашний день, часу в шестом...

б¹) *под кнутом* а¹) *без звука* умерла.

Безвестен я... —

это не что иное, как обратная симметрия: $a - b // b^1 - a^1$ — развязка («умерла»).

Самое удивительное, что такие структурные соотношения возникают не в одном произведении, где добиться их стоит большого труда и творческих озарений, а на пространствах *нескольких лет* и в *разных* стихотворениях. Образ страдающей Музы получает в творческом поиске новое развитие, обретает все более трагедийную окраску в связи с судьбой самого поэта. Некрасов глубоко искренен в этом поиске. Сила его в том, что он никогда не лгал

перед другими и собой; покаяние было естественным его состоянием, и там, где другие не замечали своих ошибок, он был беспощаден к себе, винил себя во всех смертных грехах, даже в том, в чем не был виноват. Его противники пользовались безжалостным «самобичеванием» поэта, не обращая внимание на крайности этих преследований самого себя. К тому же Некрасов был беззащитен перед такими, часто озлобленными и несправедливыми нападками, потому что взял себе за правило никогда не ввязываться в полемику и в «опровержения на критики» (характерно пушкинская черта!). Обвинения, которым он сам давал невольный повод в своих стихотворных исповедях, разрастались как снежный ком, отравляя ему существование, становясь темами для новых его мучительных переживаний и новых покаяний («**Что ты, сердце мое, расходилося...**» (1860), «**Скоро стану добычею тленья...**» (1874)).

Однако при всех сомнениях, состоялся ли он как большой поэт, у Некрасова ясно и безусловно живет мысль о том, что ему все-таки удалось сказать новое слово в поэзии, которого не было прежде. Вот почему в раздумьях о поэзии и значении поэта Некрасов всегда полемичен. Всегда в такого рода произведениях у него появляется противопоставление своей точки зрения, своей позиции, своих художественных принципов традиционным. Такие стихотворения, как правило, основаны на контрасте, на отрицании устойчивых поэтических представлений и поэтических клише. Поэт часто включает в такие произведения эпизоды пародийного толка, высмеивающие знакомые штампы и шаблоны («**Нет, Музы ласково поющей и прекрасной...**» (1852)). Некрасовская Муза не слетает с поэтических высот, не является восторженному взору «подругой любящей», эта «неласковая и нелюбимая Муза» — всего лишь «печальная спутница печальных бедняков».

В преддверии смерти, уже не предощушаемой, как в начале 1850-х гг., а вполне реальной (поэт знал, что смертельно болен и умирает), вновь появляется знакомый образ-символ. Стихотворение так и озаглавлено — «Музе», оно возникло в «Последних песнях».

О муза! Наша песня спета.
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия,
Сестра народа и моя!

Перед нами вновь отзвук раннего стихотворения: «*И Музе я сказал: «Гляди, // Сестра твоя родная...*»

Последние предсмертные стихотворения Некрасова — как стон боли и отчаяния, дважды повторенный мотив, с все более

нагнетаемым трагическим настроением. Сначала эмоциональный всплеск в «Последних песнях» («О муза! Наша песня спета...») и, наконец, последнее его стихотворение, без заглавия, с ощущением близкого конца, но и с проблеском надежды на счастливый исход будущей своей творческой судьбы:

О Муза! Я у двери гроба!
Пускай я много виноват,
Пусть увеличит во сто крат
Мои вины людская злоба —
Не плачь! Завиден жребий наш,
Не надругаются над нами...
Не русский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

Завершая свой жизненный и творческий путь, поэт последним усилием воли перебрасывает образную арку от предсмертного стихотворения к первому, где появился образ его Страдалицы-Музы. Однако если сначала поэт дистанцирован от Музы, то в конце слит с нею воедино: говоря о ней, автор говорит о себе — умирающем, но не изменившем своим идеалам писателе.

Несколько обособленно в лирике Некрасова стоит знаменитое программное стихотворение-манифест **«Поэт и Гражданин»**, впервые опубликованное в его сборнике стихотворений 1856 г. Произведение необычно тем, что стихотворная форма соединена в нем с *драматургической*. Это звучащий диалог двух действующих лиц, сопровождаемый авторскими ремарками: «Гражданин (входит)»; «Поэт (берет книгу)»; «Поэт (с восторгом)» и пр.

Чем же восторгается Поэт? Как ни странно, тем, с чем идет у него внутренняя полемика: подвергается сомнению пушкинская позиция при чувстве восхищения своим предшественником. Некрасов использовал диалогический прием знаменитого стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом». Четырехстишие *«Не для житейского волненья...»*, которое с восторгом читает Поэт, поражаясь гению Пушкина (стихотворение «Поэт и толпа»), как раз и вызывает резкую отповедь Гражданина.

Стихотворение Некрасова оказалось пророческим. *«Так я, по-твоему, — великий, повыше Пушкина поэт?»* — возмущается Поэт чрезмерно высокой оценкой своего труда. Вспомним, однако, что именно такой спор вспыхнет над открытой еще могилой Некрасова спустя более 20 лет, в исходе декабря 1877 г., когда толпа радикально настроенной молодежи во время похорон поэта потребовала от Достоевского признать его «выше Пушкина».

Призыв к действию высказан Гражданином в чеканных стихах, которые десятилетиями повторяла вся Россия:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно.
Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...

Репрессии властей последовали самые жестокие. Недобрую услугу Некрасову оказал Чернышевский, оставленный им на время своего заграничного путешествия 1856—1857 г. полноправным редактором «Современника»: он поспешил опубликовать на страницах журнала сразу же после выхода сборника стихов именно «Поэта и Гражданина» и стихотворения «Забывтая деревня» и «Отрывки из путевых записок графа Гаранского». Стихи были восприняты цензурой и правительственными чиновниками как призыв к революции, к ниспровержению существующего порядка и власти. Сборник Некрасова попал под запрет, автору же грозил арест.

Самое парадоксальное заключается, однако, в том, что и литературная критика (Чернышевский, Добролюбов), и позднейшая наука о литературе оказались в оценках «Поэта и Гражданина» близки суждениям перепуганных сановников Александра II. Стихотворение истолковывалось и истолковывается до сих пор как политический манифест, как призыв к крови, жестокости, к насильственному переустройству мира, к революции. Не был принят во внимание просветительский его характер, сосредоточенность автора на раздумьях о законах искусства и поэтического творчества. Не было замечено и то, что требование действия, активных усилий связано в тексте с конкретной ситуацией: с развернутым эпизодом бури, грозящей погубить корабль, когда жизнь висит на волоске и нужно спешить на помощь людям, спасти их и самого себя, когда пассивность преступна и когда в равной мере жалки и «гражданин безгласный», и легкомысленно «болтающий поэт». Любовь к людям может выразиться только в деятельности, нужно быть полезным, а не разделять участь «богатых словом, делом бедных», не быть холодным душой к страданиям, слышать голос отчизны и требования своей совести.

Именно как итог горячих обличений всеобщего бездействия, увлеченности благами личной жизни и звучит знаменитое пятистишие — страстный призыв к делу, к честному служению родине, а вовсе не к бунту и не к «топору», как обычно истолковывали этот фрагмент.

Стихотворение стало жертвой крайне грубых и прямолинейных, манипулятивных его интерпретаций. Главное же: никто не заметил, что *ключевое слово* не только в этом стихотворении, но и во всей некрасовской лирике не «кровь», а рифмующееся с ним — *«любовь»*. В более раннем программном стихотворении **«Праздник жизни — молодости годы...»** (1855) эта логика была отчетливо высказана, причем тоже в размышлении о глубинных законах поэтического творчества, т.е. точно так же, как и в «Поэте и Гражданине». В исповедальном стихотворении автор подхватывает критические нападки своих недругов, утверждая собственную мысль о том, каким может быть, и должно быть, истинно поэтическое слово:

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится *любовь*.

В «Поэте и Гражданине» это ключевое понятие некрасовской лирики высказалось с исключительной силой и чистотой. Словно для того, чтобы яснее истолковать свою идею, Некрасов еще раз повторит ее, отчеканив в поэтической формуле:

Будь гражданин! служа искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей любви.

Выразительна последняя строка: почти всю ее, фокусируя на себе внимание, занимает одно слово, акцентируя центральную мысль, волнующую автора. Этот яркий ритмический прием — пространство длительного слова, невольно выделяющегося в ямбическом стихе, — напоминает пушкинскую медитацию:

Животворящая святыня!..
Самостоянье человека...
Два чувства дивно близки нам...

или тютчевскую:

Освобожденная душа!
К Абазе

Некрасов и здесь выступает как блестящий мастер формы, подчеркивая скупыми средствами мысль, которая ему особенно дорога. Можно удивляться силе этого найденного поэтом приема: ритмического выделения особенно важного для него смыслообразующего слова, но еще более удивительно, что эта центральная идея стихотворения оказалась не замеченной ни его критиками,

ни восторженными почитателями автора. И те, и другие продолжали толковать о политической подоплеке стихотворения и об остро социальном, гражданственном поэте, не видя самого поэта.

Другое следствие этого давнего предрассудка в отношении программного стихотворения (помимо того, что свод его идей был произвольно искажен, ограничен) заключалось в том, что Некрасова лишали какой бы то ни было самостоятельности как художника в выборе своего пути, полагая, что он послушно идет в фарватере идей Чернышевского и Добролюбова. Это бесспорное преувеличение. Достаточно внимательно познакомиться с перепиской Некрасова и Чернышевского той поры, даже непосредственно связанной с «Поэтом и Гражданином», чтобы убедиться в том, что именно он, Некрасов, был кумиром Чернышевского, и это чувство у последнего сохранялось на протяжении всей его жизни. Сам же текст стихотворения красноречиво свидетельствует: автор его, великий художник-поэт, был шире и многограннее «утилитарной» критики, как назовет Достоевский метод Чернышевского и Добролюбова. Считаясь с ними в качестве редактора популярного журнала, Некрасов шел своим путем свободного художника, не укладываясь в прокрустово ложе «реальной критики». Скорее она подравнивала его к себе, используя в своих целях.

Потому-то стихотворение, о котором столько написано, до сих пор остается некоей тайной, и к его истолкованию следует относиться очень осторожно, чтобы не сбиться на традиционные и весьма прямолинейные шаблонные оценки некрасовской позиции в понимании задач поэзии и поэта.

5.5. Мастер стиха

Рассматривая черты лирики Некрасова в сфере ее идей, тематического и жанрового своеобразия, невозможно не говорить о мастерстве автора. Он был еще и *замечательный техник стиха*, художник-артист, изощренный знаток стихотворных форм, великий труженик. Неслучайно одно из его стихотворений так и названо — **«Форма»** (1877):

Форме дай щедрую дань
Временем
Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно.

Техника некрасовских стихотворений совершенна, почти фантастична, до такой степени она отточена; образ создается не только значением слов, пластично рисующих картину, но и звуками,

тончайшими приемами инструментовки. Некрасов — величайший в русской поэзии мастер аллитераций, сопоставимый в этом смысле разве только с Пушкиным. Достаточно вспомнить финал поэмы «Мороз, Красный нос» (сцена смерти героини). С точки зрения звуковой инструментовки он поистине гениален:

Послышался шорох случайный —
Вершинами *белка* идет...
Ком снега она уронила, *скакнув* по сосне,
А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне.

Эта поразительная техника аллитераций настолько совершенна, что не бросается в глаза, она незаметна, органична. В подобных случаях Л. Н. Толстой говорил: «Такое мастерство, что мастерства и не видно».

Некрасов в своем опыте расширил использование стихотворных метров: для его стихов характерны не только двухсложные, но и трехсложные размеры, т.е. он развивает здесь скорее не пушкинскую, а лермонтовскую традицию. Однако и ямб у Некрасова великолепно выполняет свою работу. Интерес к трехсложным размерам в какой-то мере объясняется тяготением к мелодике народных песен. Например, дактиль использован в стихотворениях «**В полном разгаре страда деревенская...**» (1863), «**Несжатая полоса**» (1854), «**В деревне**» (1854). Особенно любим поэтом анапест: «**Огородник**» (1846), «**Тройка**» (1846), «**Похороны**» (1861) («Меж высоких хлебов затерялося...»). Однако анапест присутствует и в стихотворениях исповедального толка, отмеченных напряженным состоянием души лирического героя: «**Рыцарь на час**» (1860—1862), «**Надрывается сердце от муки...**» (1862 или 1863), «**Что ты, сердце мое, расходилося?..**».

Следует отметить, что Некрасов исключительно смел и изобретателен в ритмике стиха. Например, метрическая схема начальной и конечной (первой — пятой), т.е. опоясывающих строф, знаменитого стихотворения «**Пророк**» (1874) («Воспоминание о Чернышевском»), такова:

Не говори: «Забыл он осторожность!	/ — — / — // — — / —
Он будет сам судьбы своей виной!..»	// — / — / — / — /
Не хуже нас он видит невозможность	// — / — / — — — / —
Служить добру, не жертвуя собой.	— / — / — / — — — /
.....	
Его еще покамест не распяли,	— / — / — / — — — / —
Но час придет — он будет на кресте;	// — /// — — — /
Его послал бог Гнева и Печали	— / — /// — — — / —
Царям земли напомнить о Христе.	— / — / — / — — — /

Стихотворение это (пятистопный ямб) представляет собой сложную полифонию голосов: 1) автора-повествователя, 2) его оппонента и 3) самого Пророка, т.е. человека, о котором идет речь, — Чернышевского. Общий же ритм, несмотря на перебои голосов и свою зыбкость, подвижность, вариативность, оказывается между тем строго выдержан именно благодаря *ритмической организации* стиха, где возникают тождественные, отчетливо воспринимаемые повторы в виде сверхударных стоп (в каждой второй строке обеих строф и безударных в каждой четвертой строке). Кроме того, композиционное кольцо стягивает начальную и конечную строфы стихотворения еще и за счет аналогичных ритмических построений, скрытых в тонких смысловых ассоциативно-образных связях:

Не говори: забыл он осторожность...
(Его еще покамест не распяли...)

Он будет сам судьбы своей виной...
(Но час придет — он будет на кресте...)

Служить добру, не жертвуя собой ...
(Царям земли напомнить о Христе...)

Такая соразмерность не может быть рассудочно выверенной, «рассчитанной». Это именно чувство формы, чувство художественной гармоничности, которое было развито у Некрасова в высшей степени, и, конечно же, — работа взыскательного поэта над ритмической упорядоченностью стиха.

В качестве подобного примера можно привести стихотворение-исповедь, стихотворение-признание 1860 г. **«Что ты, сердце мое, расходилося...»**, написанное во время осложнений в редакции «Современника», когда ее покидал Тургенев, обрушившийся с резкими (и несправедливыми) нападка на своего недавнего соратника, получившими большой общественный резонанс. Стихотворение было прочитано на одном из благотворительных концертов, где выступали известные писатели, тепло приветствовавшиеся публикой. Некрасов был встречен гробовым молчанием: клевета делала свое дело. Однако когда он прочел стихотворение своим слабым, хриплым, срывающимся голосом, произошло, по воспоминаниям очевидцев, нечто совершенно неожиданное. Все вскочили со своих мест, начались восторженные овации. Однако Некрасов не вышел на поклон.

Что ты, сердце мое, расходилося?
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла-прокатилася
Клевета по Руси по родной.

Не тужи! пусть растет, прибавляется,
Не тужи! как умрем,
Кто-нибудь и о нас проболтается
Добрый словцом.

Стихотворение написано трехстопным анапестом, в ряде случаев — с усеченной четвертой стопой. Впечатление пульсирующего, прерывистого дыхания, повышенная «нервность» стиха возникают за счет искусственно созданной аритмии. В заключительном четверостишии кажется, что взволнованное чувство достигает своего предела (поэтом используется ритмическое построение, требующее своего продолжения, но одновременно это, оказывается, в момент неожиданно прерванной строки, еще и стилистическая фигура нагнетания экспрессии, т.е. повтор однородных смысловых конструкций):

*Не тужи! пусть растет, прибавляется,
Не тужи! как умрем...*

Именно в этот момент высшего всплеска волны напряжения (в шестой строке) вместо трех постоянных появляются вдруг две стопы, а затем, уже в завершающей строке, как неожиданный ритмический удар, вместо анапеста — одностопный дактиль! Так работает изощренный мастер стиха. Некрасов исключительно дерзок в своих художественных решениях, отмеченных глубочайшей искренностью чувства, высказанного не просто в выразительных ритмических, а в *ритмически смыслообразующих* конструкциях. Естественно, что и эффект восприятия таких стихов оказывался сильнейшим. Можно понять воодушевление слушателей, предубеждение которых оказалось сломленным одухотворенной мыслью-чувством и «гипнозом» выразительнейшей и искусно созданной некрасовской стихотворной формы.

5.6. Поэмы

Тяготение к эпосу, заметное в лирике Некрасова, особенно полно высказалось в его поэмах — лиро-эпическом жанре. Две поэмы тематически объединены: «Дедушка» и «Русские женщины»; последняя представляет собой цикл, состоящий из двух частей.

Поэма «Дедушка» (1870) неслучайно появилась в стихотворном сборнике 1856 г.: в 1855 г., после смерти Николая I, была объявлена амнистия декабристам. Некрасов сразу же откликнулся на это событие своей поэмой, точно так же, как и Л. Н. Толстой, начавший в 1856 г. повесть о декабристе, хотя его работа рас-

тянулась на долгие годы и переросла в замысел романа «Война и мир».

Некрасов знакомился с герценовскими изданиями — «Полярной звездой» и «Колоколом», пользовался мемуарами декабриста барона Розена, с которым был знаком, «Записками М. Н. Волконской». Ключевая идея поэм была высказана уже в «Дедушке»:

Зрелище бедствий народных
Невыносимо, мой друг;
Счастье умов благородных —
Видеть довольство вокруг.

И в поэме «Дедушка», и в «Русских женщинах» Некрасов вырабатывает особый тип лиро-эпического повествования, который можно назвать мозаичным. Нет сюжета, как иногда говорят, «вытянутого в нитку», последовательной цепи событий, а есть ряд сцен, отдельных эпизодов, пейзажей, диалогов, составляющих некое художественное единство.

Особенно ярко этот принцип отразился в первой из поэм о русских женщинах — в **«Княгине Трубецкой»**, текст которой состоит из двух частей.

В первой части описываются прощание с отцом, отъезд и путешествие по Сибири; реальные картины, перемежающиеся воспоминаниями о безмятежной юности и молодости блестящей светской красавицы, о поездке с мужем в Италию, о пережитом счастье, и вновь дорожные впечатления поездки, уже по Сибири. Вся эта часть построена на внутреннем контрасте: полусон-полужавь, борющийся с действительностью, светлые картины безмятежного прошлого, перемежающиеся с ужасной реальностью настоящего — путешествием в глубину Сибири.

Каждый такой эпизод замкнут в себе и напоминает лирическое развернутое стихотворение. Например, второй фрагмент описания пути — самый развернутый в этой части поэмы — открывается и завершается мотивом стремительного, упорного движения и контрастным чувством пережитого:

*Вперед! Душа полна тоски,
Дорога все трудней,
Но грезы мирны и легки —
Приснилась юность ей...*

В финале княгиню пробуждает от забытья кандалный звон: идет партия ссыльных по тому же пути, что прошел ее муж:

И не прогнать ей дум своих,
Не позабыться сном!
«И та здесь партия была...

Да, нет других путей...
Но след их выюга замела.
Скорей, ямщик, скорей!..»

Скупыми намеками поэт рисует образ князя Трубецкого. В одном из эпизодов возвращения из Италии в Россию скрыта разгадка судьбы многих декабристов: молодой красавец, сказочно богатый, человек большого света, готов отдать все что угодно за достойную жизнь своей отчизны. Претекстом этого фрагмента служат многие более ранние произведения Некрасова, в том числе «Поэт и Гражданин».

Исчезли радужные сны,
Пред нею ряд картин
Забывшей богом стороны:
Суровый господин
И жалкий труженик-мужик
С понурой головой...
Как первый властвовать привык,
Как рабствует второй!
Ей снятся группы бедняков
На нивах, на лугах,
Ей снятся стоны бурлаков
На волжских берегах...
Наивным ужасом полна,
Она не ест, не спит,
Засыпать спутника она
Вопросами спешит:
«Скажи, ужель весь край таков?
Довольства тени нет?..»
— Ты в царстве нищих и рабов! —
Короткий был ответ...

Вторая часть поэмы — разговор княгини с губернатором. Поэт рисует столкновение двух характеров: старого служаки, которому дан приказ во что бы то ни стало задержать эту женщину, и ее воля, ее настойчивость и ее победа. Упорство генерал-губернатора сломлено благородством, силой чувства, верностью долгу молодой женщины. Она отправляется дальше в путь, он потрясен тем, как она выдержала все искушения, все испытания и все угрозы.

Поэма «**Княгиня Волконская**» имеет подзаголовок: «Бабушкины записки». Дело в том, что Некрасов, работая над поэмой, воспользовался воспоминаниями М. Н. Волконской, в то время не опубликованными и хранившимися в архиве ее сына. По своему построению поэма более сложна, чем предыдущая. Она

разбита на шесть глав. Первая глава скомпонована так, словно добродушная бабушка-княгиня пишет записки для своих внуков, завещая им железный браслет, выкованный когда-то ее мужем, их дедом, из собственной цепи каторжника. Глава эта содержит историю ее отца генерала Раевского, прославленного героя Отечественной войны 1812 г. Некрасов пользовался не только мемуарами Волконской, но и историческими сочинениями, посвященными той поре, поэтическими свидетельствами Жуковского (его поэмой «Певец во стане русских воинов»), воспоминаниями Пушкина о старом генерале (в одном из писем к брату). Вторая глава насыщена ощущением беды. Героиня уезжает из имения отца в Петербург и здесь узнает об участии мужа в заговоре, в восстании и о приговоре, вынесенном ему. Сразу же принимается решение:

...Пусть беда велика,
Не все потеряла я в мире.
Сибирь так ужасна,
Сибирь далека,
Но люди живут и в Сибири!..

Глава третья напоминает вторую часть «Княгини Трубецкой»: в ней описана борьба, которую приходится выдержать за право отправиться к мужу, в Сибирь. Но здесь решившаяся на трудный путь и полную тягот жизнь молодая женщина борется уже с близкими людьми, бесконечно любящими ее, главным образом с отцом, который не может примириться с теми несчастиями, на которые она обрекает себя. Поэма дополняет «Княгиню Трубецкую» в том отношении, что отчетливо, в лаконичных, но выразительных деталях дорисовывает образ царя Николая I. В ответе княгине, написанном по-французски, император сначала пугает ее ужасами края, куда она пожелала поехать, а затем намекает на то, что возврат в таком случае для нее будет уже невозможен. Иными словами, угрозы мучителя ее предшественницы, княгини Трубецкой, повторяются не как собственная импровизация, а с чужих слов, со слов царя. Это было действительно нешуточное предостережение. Однако княгиня пренебрегает и этим зловещим «напутствием».

Четвертая глава — начало долгого пути. В ней появляется московский высший свет и цвет московской интеллигенции в салоне родственницы героини по мужу, княгини Зинаиды Волконской. Самое яркое впечатление этого последнего вечера, проведенного среди сочувственно настроенных, восхищенных ею людей (Некрасов вспоминает музыкантов, известных писателей Вяземского, Одоевского), оставляет встреча героини с Пушки-

ным, заехавшим проститься с ней. Они возвращаются к времени, проведенному вместе, когда отправленный другим царем, Александром I, в южную ссылку, поэт проделал часть пути с семейством генерала Раевского. Этот завершающий главу, самый развернутый в ней, да и во всей поэме фрагмент свидетельствует: Некрасов знал до мелочей жизнь Пушкина, который был объектом его самых пристальных наблюдений и раздумий. Строки, посвященные Пушкину в «Поэте и Гражданине», не были случайностью. Н. А. Некрасов вновь, теперь уже в поэме, возвращается к размышлениям о побудительных мотивах труда истинного художника и дает им свое истолкование. А. С. Пушкин — бесспорный кумир Некрасова, который вспоминает, используя мемуары Раевской, 20-летнего поэта (в 1826 г., к которому относится повествование, ему уже было 27 лет), рисует образ человека непосредственного, живого, искреннего и, однако, погруженного в свой поэтический мир, занятого процессом творчества. Тогда Пушкин — поклонник и переводчик Байрона, увлеченный наблюдениями над природой, картинами, которые дадут ему импульсы для будущих романтических поэм, сейчас — занятый «Историей Пугачева». Н. А. Некрасов путает даты: замысел исторического труда о Пугачеве относится к гораздо более позднему времени, он возник только в начале 1833 г., как и поездка по местам пугачевского восстания, состоявшаяся осенью 1833 г. А. С. Пушкин не мог говорить об этом с Волконской. Н. А. Некрасов, смещая реальные факты, дает волю своему художественному вымыслу, рисует яркий образ Пушкина, открытого *людям*, которых он любил, но живущего в мире своих художественных идей. Героиня ловит себя на мысли:

Но, думаю, он не любил никого
Тогда, кроме Музы: едва ли
Не больше любви занимали его
Волненья ее и печали...

А. С. Пушкин в поэме наиболее полно и ярко определяет суть подвига декабристов, обращаясь к М. Н. Волконской:

Идите, идите! Вы сильны душой,
Вы смелым терпением богаты,
Пусть мирно свершится ваш путь роковой,
Пусть вас не смущают утраты!
Поверьте, душевной такой чистоты
Не стоит сей свет ненавистный!
Блажен, кто меняет его суеты
На подвиг любви бескорыстной!

Глава пятая — картины пустынного, сурового края, путь в декабрьскую стужу и метели по сибирским трактам. Некоторые происшествия могли бы стоять героине жизни (буран в открытой степи), а известия — посеять смятение и хаос в душе (ложный слух о том, что княгиню Трубецкую вернули с дороги). Самодовольные прохвосты в погонах, верные «царю и отечеству», вызывают отчаяние, но простые люди всегда находят для Волконской в своем сердце доброе слово. «Иркутское испытание», подобное тому, что произошло с Трубецкой, ей тоже пришлось выдержать, как и ужасный путь уже не на санях, а в тряской телеге по заснеженному сибирскому бездорожью, и, наконец, финальный счастливый эпизод: неожиданная встреча с Екатериной Трубецкой! Более сильная духом Волконская поддерживает ее в минуту душевной усталости:

Что мы потеряли? подумай, сестра!
Игрушки тщеславья... Немного!
Теперь перед нами дорога добра,
Дорога избранников Бога!

Шестая заключительная глава — последний перегон, совершаемый женщинами вдвоем, до *Благодатского* рудника, где содержатся декабристы на каторжных работах.

Таким образом, две поэмы не просто тематически объединены («Русские женщины»), но и оказались сюжетно сведены Некрасовым в одно повествование, воспевающее подвиг женского самопожертвования. Последний эпизод, встреча с каторжанами-декабристами и с мужем в руднике — одна из потрясающих некрасовских картин человеческой скорби и радости. Она включает в себя мысль, которая придает ей особенное значение и силу, — мысль о богатствах народной души, всегда, в любых обстоятельствах жизни дающей свой отзвук чужой боли и горю. Вот этот знаменитый фрагмент, включенный в строфу шестой главы:

...Хочу я сказать
Спасибо вам, русские люди!
В дороге, в изгнанье, где я ни была,
Все трудное каторги время,
Народ! я бодрее с тобою несла
Мое непосильное бремя.
Пусть много скорбей тебе пало на часть,
Ты делишь чужие печали,
И где мои слезы готовы упасть,
Твои уж давно там упали!..
Ты любишь несчастного, русский народ!
Страдания нас породнили...

«Вас в каторге самый закон не спасет!» —
На родине мне говорили;
Но добрых людей я встречала и там,
На крайней ступени паденья,
Умели по-своему выразить нам
Преступники дань уваженья;
Меня с неразлучною Катей моей
Довольной улыбкой встречали:
«Вы — ангелы наши!»
За наших мужей
Уроки они исполняли.

.....
Примите мой низкий поклон, бедняки!
Спасибо вам всем посылаю!
Спасибо!... Считали свой труд ни во что
Для нас эти люди простые.
Но горечи в чашу не подлил никто,
Никто — из народа, родные!

Некрасов впоследствии говорил, что поэма была встречена таким успехом, «какого не имело ни одно из прежних писаний». В значительной степени это было связано с поэтической формой, счастливо найденной им для лиро-эпического жанра. Если в лирических стихах поэта, как уже говорилось, чувствуется дыхание эпоса, то в эпических произведениях — сильнейшее воздействие лирической стихии и даже лирических структур. Тот же принцип фрагментарности стихотворных развернутых композиций, который так ярко дает себя знать в цикле «Русские женщины», определяет и поэмы «Саша», «Мороз, Красный нос», «Коробейники», и в особенности его последнее гениальное создание — поэму **«Кому на Руси жить хорошо»**. Это произведение так навсегда и останется загадкой, некой великой тайной. Н. А. Некрасов начал работать над поэмой уже в 1860-х гг. (в 1866 г. был опубликован «Пролог»), но так и не завершил ее, труд был прерван смертью. Однако если в поэме нет полного осуществления замысла и о нем можно только гадать, то каким-то чудом появился финал, где все сюжетные и идейные линии оказались безупречно сведены воедино.

До сих пор остается невыясненной — и никогда не будет выяснена — композиция всего произведения. Споры о последовательности частей продолжаются до сих пор. Здесь в самом деле много странностей: в поэме два «Пролога» (в зачине и в «Крестьянке»); запоздалое вступление, притом перед последней частью; одни главки имеют названия, другие просто пронумерованы («Последыш»). Сейчас текст поэмы печатается так: «Пролог»; «После-

дыш»; «Крестьянка»; «Пир на весь мир». Однако это не совсем точное отражение прижизненного издания. Ведь и тогда Некрасов не скрывал, что у него речь идет именно о фрагментах незавершенного произведения. В последнем сборнике «Стихотворений Н. А. Некрасова» (1873—1874) поэма публиковалась в такой последовательности: «Пролог»; часть первая (1865); «Последыш» (из второй части «Кому на Руси жить хорошо») (1872); «Крестьянка» (из третьей части «Кому на Руси жить хорошо») (1873).

Заключительной части, «Пира на весь мир», здесь еще не было: она будет опубликована только в 1876 г. Однако авторское примечание к ней в момент ее появления было таково: «Настоящая глава следует за главой “Последыш”». Однако «Пир на весь мир» должен завершать всю поэму, в нем к тому же есть и *эпилог*, связанный с образом Гриши Добросклонова.

Иными словами, в современных изданиях допускается изменение авторского текста или его компоновки на основе критического прочтения всей поэмы. Такое в работе текстологов часто случается: возможны или ошибки в силу невнимательности или спешки автора, или изменения самого замысла в процессе работы.

Однако текстология здесь ничем больше не может помочь. Разве только более отчетливыми комментариями, какие, к великому сожалению, чаще всего отсутствуют. Ответить же на капитальнейший вопрос о «последней воле» автора не представляется возможным по той простой причине, что ее нет.

Например, «Крестьянка» в одной из рукописей относилась ко второй части («Из второй части»), что не отвечает содержанию сюжетного движения в поэме:

Попа уж мы довели,
Довели помещика,
Да прямо и к тебе!

В то же время «Пир на весь мир», как уже говорилось, имел примечание: «Настоящая глава следует за главой “Последыш”», т.е. возникает очевидная путаница в самих авторских предложениях (в прижизненном издании, напомним, за «Последышем» шла «Крестьянка»).

Как завершенное художественное целое поэма не существует, работа продолжалась, и чередование частей вполне могло измениться, как и сам текст. Ведь изменилась же, и существенным образом, последовательность «Повестей Белкина», когда Пушкин скомпоновал из них цикл; то же самое произошло и с «Героем нашего времени» Лермонтова, а позднее — и с «Записками охотника» Тургенева. Композиция поэмы «Кому на Руси жить хорошо» так и не была завершена до конца.

Принцип мозаичности, т.е. дискретности, замкнутости отдельных фрагментов текста, прослеживается и во всем построении поэмы (в ее делении на части), и в самих отдельных частях, распадающихся на главы:

Пролог

Гл. I. Поп; гл. II. Сельская ярмонка; гл. III. Пьяная ночь; гл. IV. Счастливые; гл. V. Помещик.

Поседыш

(состоит из трех глав, но они не названы, а лишь пронумерованы)

Крестьянка

Пролог; гл. I. До замужества; гл. II. Песни; гл. III. Савелий, богатырь святорусский; гл. IV. Демушка; гл. V. Волчица; гл. VI. Трудный год; гл. VII. Губернаторша; гл. VIII. Бабья притча.

Пир — на весь мир

Вступление; гл. I. Горькое время — горькие песни (подглавки: Веселая, Барщинная, Про холопа примерного — Якова верного); гл. II. Странники и богомольцы (концовка выделена в отдельный фрагмент: «О двух великих грешниках»); гл. III. И старое и новое (подглавки: Крестьянский грех, Голодная, Солдатская); гл. IV. Доброе время — добрые песни (подглавки: Соленая, Бурлак, Русь); гл. V не имеет заглавия, по своим композиционным функциям — это эпилог.

Сцены пира, как и сам пир, заканчиваются на рассвете. Финал звучит символически. Странники и богомольцы засыпают, засыпают и семеро правдоискателей. А в это самое время счастливый человек — Гриша Добросклонов (прообразом его для Некрасова был Н. А. Добролюбов) — возвращается домой, распевая свою песню:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Поэт дважды повторит эту строфу: ею открывается и завершается «песенка» Гриши, но это центральный мотив всего творчества Некрасова.

Закljučается «Пир на весь мир» песней, символически названной «Русь». Начальная и завершающая ее строфы представляют собой кольцевое обрамление, состоящее из инвариантных (тождественных) и вариативных строк:

Ты и убогая.
Ты и обильная,

Ты и забитая,
Ты и всесильная
Матушка Русь!..

.....
Ты и убогая,
Ты и обильная.
Ты и могучая,
Ты и бессильная
Матушка Русь!..

Вновь перед нами появляется великий мастер стиха, который оперирует сложнейшими построениями, переводит возвышенную риторику, патетику в тончайшие ассоциативные связи, говорящие своим, образным, поэтическим языком, который подвластен только стихотворным формам. Ведь в этой перекомпоновке прежней художественной мысли в обратном потоке идей высказывается надежда, живущая в душе поэта о будущей счастливой России, как ни тяжело ее настоящее!

Ты и *могучая*,
Ты и *бессильная*
.....
Ты и *забитая*,
Ты и *всесильная*

Завершает поэму никак не озаглавленный текст (отмеченный римской цифрой V) — самая краткая в последней части, да и во всей поэме, подглавка, представляющая собой сжатый *эпилог* произведения. Вновь перед читателями Гриша Доброслонов, даже в полусне мыслящий стихами, как истинный поэт. Последнее шестистишие — итоговая, обобщенно высказанная, центральная идея поэмы и одновременно развязка сюжета, обращающая нас вспять, к «Прологу» с его мучительными вопросами:

Быть бы нашим странникам под родною
крышею.
Если б знать могли они, что творилось
с Гришею.
Слышал он в груди своей силы необъятные,
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного —
Пел он воплощение счастья народного!..

Поразительный феномен гениальной поэмы Некрасова — ощущение завершенности, законченности произведения, не имевшего «последнего чекана», не получившего окончательной редакции умиравшего в этот момент автора, — заключается в том, что она

оказалась пронизанной сквозными потоками идей, получающих органическое и интенсивное развитие, с тем чтобы в финале вернуться к своим истокам. Это еще один пример поразительного чувства формы, живущего в сознании великого художника, ведь повествовательные пространства поэмы очень велики, это самое развернутое из оставленных Некрасовым произведений.

Но это не просто итог поэмы, сам по себе замечательный своей внутренней цельностью, — это еще и итог всей творческой и жизненной судьбы поэта. С первых шагов своих он действительно знал «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». Лучше всего и точнее всего она была высказана им самим и тоже на исходе пути, в предчувствии неотвратимо приближающейся гибели:

Я призван был воспеть твои страдания,
Терпением изумляющий народ!
И бросить хоть единый луч сознанья
На путь, которым бог тебя ведет...
Умру я скоро. Жалкое наследство...

Глава 6

АЛЕКСЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ТОЛСТОЙ

(1817—1875)

В результате изучения данной главы студент должен:

- **знать** основные мотивы и жанры лирики Толстого; историософию писателя; осмысление проблемы власти в драматической трилогии; художественные особенности драматического цикла Толстого;
 - **уметь** характеризовать исторические воззрения писателя; осмыслять формы их художественного претворения;
 - **владеть** навыками анализа лирического и драматического произведения.
-

А. К. Толстой — писатель разностороннего дарования: тончайший лирик, острый сатирик, самобытный прозаик и драматург. Литературный дебют Толстого — повесть «Упырь», которая была опубликована в 1841 г. под псевдонимом «Краснорогский» и удостоилась доброжелательной оценки Белинского. Однако затем А. К. Толстой долго не печатал своих произведений, а среди них такие шедевры лирики, как «Колокольчики мои...», «Василий Шибанов», «Курган». В 1840-е гг. он начал работать над романом «Князь Серебряный». Долгое молчание, вероятно, было обусловлено требовательностью, которую воспитал в писателе дядя Алексей Перовский, больше известный нам как писатель Антоний Погорельский. А. К. Толстой вновь выступил в печати лишь в 1854 г.: в «Современнике», издаваемом Некрасовым, с которым незадолго до этого он познакомился, появилось несколько стихотворений поэта, а также серия сатирических произведений с Козьмой Прутковым. Позже Толстой разорвал отношения с журналом и печатался в «Русском вестнике» М. Н. Каткова, а в конце 1860-х гг. начал сотрудничать с «Вестником Европы» М. М. Стасюлевича.

6.1. Лирика

А. К. Толстого называют сторонником теории «чистого искусства». Однако его лирика многопланова и не замыкается на тех

темах, к которым традиционно обращались поэты, исповедующие художественные принципы эстетического направления в литературе. Толстой живо откликался на злободневные события своей эпохи, в его лирике ярко представлена гражданская тематика. Свою позицию в литературной и политической полемике той поры писатель выразил в стихотворении **«Двух станом не боец, но только гость случайный...»** (1858), где речь идет о споре между «западниками» и «славянофилами» (изначально оно было адресовано И. С. Аксакову). Однако смысл стихотворения шире: автор выражает свою главную этическую установку — он там, где истина, для него неприемлемо следование какой-либо идее только потому, что она исповедуется кругом друзей. По сути, позиция А. К. Толстого в тех спорах, которыми была ознаменована эпоха 1850—1860-х гг., как раз и состоит в отстаивании идеалов добра, веры, любви, в утверждении высоких духовных начал, которые вдруг утратили свою очевидность, стали восприниматься как обветшалые и устаревшие. Писатель не отказывается от своих убеждений под натиском новых теорий, не уходит от споров, не замыкается в себе (что характерно для представителей «чистого искусства») — он боец, в этом его высшее предназначение, неслучайно одно из стихотворений так и начинается: «Господь, меня готовя к бою...»

Программным в этом отношении стало позднее стихотворение **«Против течения»** (1867). Оно диалогично и обращено к тем, кто, как и сам А. К. Толстой, привержен вечным ценностям, для кого значимы мечта, вымысел, вдохновение, кто способен воспринять божественную красоту мира. Настоящее для него мрачно и агрессивно — поэт почти физически ощущает «натиск нового времени». Однако Толстой говорит о недолговечности новейших убеждений, ведь сущность человека остается прежней: он так же верит в добро, красоту (во все то, что ниспровергают представители «века положительного»), ему так же открыто живое движение природы. Духовные основы остаются прежними. Мужество тех немногих, кто верен им («други» — так обращается к единомышленникам поэт), уподоблено подвигу ранних христиан. Историческая аналогия показывает, что правда не за большинством, а за той немногочисленной группой, которая идет «против течения».

О верности своим убеждениям, об обреченности на внутреннее одиночество мыслящего человека идет речь в послании **«И. А. Гончарову»** (1870). «Для своей живи лишь мысли», — призывает Толстой художника. Для этого пласта лирики А. К. Толстого характерна острая публицистичность, однозначность оценки современной действительности, этим обусловлена

лексика, создающая ощущение мрака, темноты, давления, когда речь идет о современной эпохе (так, например, возникает образ «черных туч», выражение «натиск нового времени»). Эту же мысль Толстой облакает и в аллегорическую форму. В стихотворении **«Темнота и туман застилают мне путь...»** (1870) возникает образ царь-девицы, которая для поэта — воплощение гармонии, красоты, тайны; идеал, поиск которого — и есть жизнь. А. К. Толстой использует образ дороги, за которым в русской литературной традиции прочно закрепилась семантика жизненного пути, обретения собственной духовной стези, поиска смысла жизни. Лирический герой, не страшась, идет в темноту и мрак, так как только внутреннее противостояние тьме и рождает надежду на встречу с таинственной царь-девицей. Образный строй этого стихотворения, его стилистика предвосхищают лирику символистов.

А. К. Толстой воспринимает современность не только как «шум толков, сплетен и хлопот», но и как смену эпох, закат старой дворянской культуры. В таких стихотворениях, как **«Ты помнишь ли, Мария...»** (1840-е гг.), **«Шумит на дворе непогода...»** (1840-е гг.), **«Пустой дом»** (1849?), возникает образ опустевшего, брошенного дома, который стал символом оскудения рода, распада связи времен, забвения семейных преданий. Так в лирике Толстого предмет начинает обрастать символическим значением, а пространственный образ позволяет передать движение времени. По сути, это пушкинский принцип развития лирического сюжета. Однако в стихотворении **«По гребле неровной и тряской...»** (1840) образ времени получает неожиданный лермонтовский разворот. В сознании лирического героя одномоментны два восприятия времени: он существует в реальном временном потоке, но при этом утрачивает чувство настоящего, единичности переживаемой ситуации.

Предметный план стихотворения предельно прост: это ряд бытовых и пейзажных картин, по которым скользит взгляд героя во время движения. Все, что он видит, типично и заурядно. Это та реальность, созерцание которой, как правило, не рождает никаких эмоций или размышлений. Однако у лирического героя вдруг возникает ощущение уже однажды испытанного, пережитого: *«Все это когда-то уж было, // Но мною забыто давно»*. Откуда это чувство? Это — культурная память. Она в самом существе человека, а проявляется на подсознательном уровне. Через подобное «узнавание» как раз и осознается кровная связь с родной землей.

Чувство родины в лирике А. К. Толстого дает о себе знать в разных формах: и в особом интересе к исторической теме, и в использовании народно-поэтических ритмов.

Историческая тема для Толстого, без преувеличения, любимая, и разрабатывается она всесторонне, в разных жанрах: писа-

тель создает баллады, былины, сатирические стихотворения, элегии, роман, трагедии... Особо Толстого привлекала эпоха Ивана Грозного: рубеж XVI–XVII вв. он воспринимал как переломный момент русской истории. Именно в это время, по мнению Толстого, происходит уничтожение исконного русского характера, искоренение правдолюбия, духа свободы.

А. К. Толстой выделял в русской истории два периода: он говорил о Руси Киевской, «русской» (до монгольского нашествия), и «Руси татарской». Киевская Русь — это то историческое прошлое, в котором Толстой находил общественный идеал. Страна была открыта для внешнего мира, активно поддерживала отношения с другими государствами. Это была эпоха богатырей духа. В балладах **«Песня о Гаральде и Ярославне»** (1869), **«Три побоища»** (1869), **«Песня о походе Владимира на Корсунь»** (1869), **«Боривой»** (1870), **«Роман Галицкий»** (1870) Толстой создает цельный характер героя-воина, показывает прямоту и благородство отношений. Совершенно иной предстает в его изображении Русь времен Ивана Грозного. Объединение вокруг единого центра Толстой воспринимал как причину упадка русской духовности. В связи с этим интересны его размышления по поводу современного европейского мира (а Толстой знал его очень хорошо), в котором, как видел поэт, утверждается «господство посредственности» (об этом — один из споров А. К. Толстого с Тургеневым, который приветствовал демократические преобразования во Франции). Толстой предвидел распространение этих процессов и в других странах (например, в Италии). Однако любая централизация, по его мнению, ведет к утрате исконных черт, самобытности. Свободное, по-настоящему культурное общество может существовать только в маленьких государствах. Образцами таковых для Толстого как раз и являлись Киевская Русь и Новгород. По этой причине писатель не считал, что сосредоточение русских земель вокруг Москвы было благом для русской истории (что явствует, например, из «Истории государства Российского» Карамзина). Московский период, по глубокому убеждению Толстого, и есть утверждение «татарщины» в русском сознании, а это — раздоры, бесправие, насилие, неверие, животное, непросвещенное сознание. А. К. Толстой писал: «Скандинавы не установили, а нашли вече уже совсем *установленным*. Их заслуга в том, что они его подтвердили, тогда как отвратительная Москва уничтожила его... Не было надобности уничтожать свободу, чтобы покорить татар. Не стоило уничтожать менее сильный деспотизм, чтобы заместить его более сильным»; «Моя ненависть к московскому периоду... это не тенденция — это я сам. Откуда взяли, что мы антиподы Европы?»

В балладе **«Поток-богатырь»** (1871) созданная писателем историческая панорама позволяет показать суть произошедших перемен. Богатырь погружается в сон во времена Владимира, а просыпается во времена Грозного и современную Толстому эпоху. Прием отстранения позволяет поэту оценить тысячелетнюю русскую историю глазами не потомков, а предков. Прежде всего, уходит единение, справедливость и правдолюбие. Нормой становится рабство перед чином. В современной эпохе Толстой делает акцент на разрушении традиционной морали, экспансии материалистических идей, на ложности слова — иными словами, он не принимает ничего из того, что обозначалось словом «прогресс».

Историческая тема появляется уже в ранней лирике А. К. Толстого. Традиции исторической элегии развиваются в стихотворении **«Колокольчики мои...»** (1840), однако поэт видоизменяет жанр. Как правило, в исторической элегии герой из настоящего обращал свой взор в прошлое, тем самым соотносил, что было и что стало. Ушедшие эпохи позволяли осознать настоящее и выявить общие закономерности движения времени. Так, например, обстояло дело в исторических элегиях Батюшкова (который стоял у истоков жанра) и Пушкина. В элегии А. К. Толстого носитель речи — не герой-современник, а древнерусский воин, скачущий по степи. Однако это не только стихийное движение в беспредельном пространстве, это путь «к цели неизвестной», путь, который *«знать не может человек — // Знает Бог единый»*. Человек оказывается один на один со степью — так в стихотворение входит мотив судьбы, которая понимается и как личная судьба, и как судьба страны. И если собственная доля герою неведома (*«Упаду ль на солончак // Умирать от зною? // Или злой киргиз-кайсак, // С бритой головою, // Молча свой натянет лук, // Лежа под травой // И меня догонит вдруг // Медною стрелою?»*), то будущее для него очевидно: оно в единении славянских народов.

Лирический монолог строится как обращение к «колокольчикам», «цветикам степным». В данном случае прием апострофы не просто типичная для толстовской эпохи риторическая фигура. Он позволяет воплотить сущностную особенность сознания древнерусского человека, еще не утратившего языческих представлений, живущего в единстве с природой, не противопоставившего себя ей. Подобное мировосприятие отражено в известном памятнике древнерусской письменности — «Слове о полку Игореве».

Ближе к традиционной исторической элегии стихотворение **«Ты знаешь край, где все обильем дышит...»** (1840-е гг.). Лирическая медитация здесь строится как воспоминание об идеальном мире, а структура элегии (вопросная форма, наличие адресата)

создает особую атмосферу интимности. Однако в стихотворении отчетливо выражено стремление преодолеть личностность, вовлечь в круг переживания чужое сознание.

Сначала в воображении поэта возникает ряд пейзажных картин, наполненных покоем и тишиной. Это гармоничный, идиллический мир, в который человек вписан как неотъемлемая часть. Здесь жизненная полнота, здесь еще не умерла память о героическом прошлом, которое живет в предании, песне («*О старине поет слепой Грицко*»); о славных временах напоминает и внешний облик человека («*чубы — остатки славной Сечи*»). Природа также хранит памятные вехи прошлого («*курган времен Батыя*»). Упоминаемые имена исторических деятелей и события воскрешают суровое, сложное, но яркое прошлое. Так постепенно в стихотворение входит история, и оно начинает звучать как эпическое сказание. В результате разрушается первоначальное представление об идеальном мире: это уже не далекая, с точки зрения пространства, но конкретная Украина, а историческое прошлое страны. В результате пространственный ракурс замещается временным, а лирический герой обретает свой идеал лишь в мечте о героических ушедших эпохах.

Историческая тема разрабатывается поэтом также в жанрах баллады и былины. Баллады обращены к домонгольскому периоду русской истории. Исследователи, как правило, вычленяют два цикла баллад: русский и иностранный. Обращаясь к прошлому, А. К. Толстой не стремится к исторической достоверности. Писателя часто упрекают в том, что слова и вещи в его балладах несут исключительно декоративную функцию, а не отражают дух и конфликты эпохи. Толстого интересует не столько событие, сколько личность в момент какого-либо деяния, поэтому баллады — это своего рода психологический портрет.

В ранних балладах («**Василий Шибанов**», «**Князь Михайло Репнин**» (1840-е гг.), «**Старицкий воевода**» (1858)) Толстой обращается к трагическим моментам русской истории (прежде всего к эпохе Ивана Грозного). Поздние баллады («**Боривой**», «**Змей Тугарин**» (1867), «**Гакон Слепой**» (1869–1870), «**Три побоища**», «**Канут**» (1872), «**Роман Галицкий**», «**Песня о походе Владимира на Корсунь**» и др.) более разнообразны с точки зрения и темы, и формы. В них звучат разные интонации: патетические, торжественные и иронические, юмористические. Один из центральных конфликтов в этих балладах — противостояние двух ветвей христианства. Нравственная сила героев заключена в верности православию.

В былинах А. К. Толстой не копировал фольклорные образцы, он даже не пытался имитировать былинный стих: они написаны

двухсложными или трехсложными размерами. Поэт отказался и от простого переложения известных сказаний об Илье Муромце, Алеше Поповиче, Садко. В былинах отсутствует развитое действие. Как говорил сам Толстой о былине «Садко», в ней «есть только картинка, так сказать, несколько аккордов... нет рассказа». Эти же слова можно отнести и к самой известной былине «Илья Муромец». Поэт не пытается «соревноваться» с фольклорными источниками, так как они «всегда выше переделки».

Однако, обращаясь к жанру *народной песни*, Толстой демонстрирует незаурядное мастерство владения ее техникой, использует те художественные конструкции, которые типичны для фольклора: вопросно-ответную форму, параллелизм, систему повторов, инверсии, тавтологические сочетания, обилие ласкательных форм, постоянные эпитеты и др. Следуя за фольклорной традицией, Толстой часто отказывается от рифмы, в результате возникает впечатление произвольности текста, естественности словесного потока. Писатель опирается и на характерную для народной песни образность: так в стихотворениях появляются «сыра земля», «грусть-тоска», «кручина», «горе горячее», «путь-дороженька», «поле» и др. Толстой использует также типичные зачины и обращенность, в роли «собеседника» может выступать природная реалья («*Уж ты нива моя, нивушка...*»), душевное состояние («*Уж ты, мать-тоска, горе-гореваньице!*», «*Ты почто, злая кручинушка...*»). Мир природы в песнях не самодостаточен, он позволяет поведать герою о своем душевном переживании («*Вырастает дума, словно деревце...*»). Разнообразна тематика песен: это и история, и любовь, и поиски правды, и раздумья о судьбе, о тяжелой доле.

Герой фольклорной песни часто вполне конкретен: это разбойник, ямщик, добрый молодец и т.д. Однако Толстой использует форму народной песни для того, чтобы выразить свое, глубоко личное переживание, так в них возникает явный автобиографический контекст. Например, в песне **«Ты не спрашивай, не распытывай...»** поэт говорит о своем чувстве к С. А. Миллер. Написанное 30 октября 1851 г., оно вместе с такими стихотворениями, как **«Средь шумного бала, случайно...»**, **«Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!»**, **«Мне в душу, полную ничтожной суеты...»**, **«Не ветер, вея с высоты...»**, появившимися в это же время, составляет своеобразный цикл. В любовной лирике Толстого взаимодействуют два сознания (он и она) и доминирует грусть. Чувство, испытываемое героями, взаимно, но одновременно и трагично. Ее жизнь полна внутренних страданий, которые и рождают ответное чувство героя:

Ты прислонися ко мне, деревцо, к зеленому вязу:
Ты прислонися ко мне, я стою надежно и прочно!

Устойчивой антитезой в любовной лирике А. К. Толстого является противопоставление хаоса и гармонии. Хаос преодолим именно потому, что в мир приходит великое гармонизирующее и созидующее чувство любви. В элегии **«Средь шумного бала»** вроде бы конкретная, вырастающая из реальной биографии ситуация перерастает в символическую картину. Во многом этому способствует образ бала, а также акцент на указанной антитезе. По сути, в стихотворении зафиксирован момент рождения чувства, которое преображает мир. Изначально герой воспринимает внешнее бытие как шум, «мирскую суету», в которой отсутствует какая-либо доминанта, организующая его. Явление героини (в сильную смысловую позицию Толстой ставит слово «случайно») меняет мир, она становится центром, вытесняет все прочие впечатления. При этом само внешнее бытие остается прежним, но меняется внутреннее состояние героя. Прежде всего это отражается в изменении звуковой картины: шум бала (а это наложение музыки, людских разговоров, топота танцующих) вытесняется звуками, связанными с идиллическим хронотопом: пение «отдаленной свирели», «моря играющий вал» и женский голос («смех твой, и грустный и звонкий»).

Лирический сюжет развивается как воспоминание о встрече. В сознании героя возникают отдельные черты облика героини. Перед нами нет целостного портрета, лишь отдельные мазки: тонкий стан, «задумчивый вид», звук голоса, речь. Внутренняя доминанта образа женщины — диссонанс веселья и грусти, рождающий ощущение тайны.

В стихотворении **«Мне в душу, полную ничтожной суеты...»** воспроизведена та же внутренняя ситуация: любовь как внезапный порыв, как страсть, преображающая мир, воскрешающая душу героя, одновременно разрушающая мелочное, суетное.

Любовь для А. К. Толстого — божественный дар, высшее гармонизирующее начало. В стихотворении **«Меня, во мраке и в пыли...»** (1851 или 1852) есть строки: *«И всюду звук, и всюду свет, // И всем мирам одно начало, // И ничего в природе нет, // Что бы любовью не дышало»*. В нем отчетливо слышна связь с «Пророком» Пушкина. В стихотворении Толстого воссоздана та же ситуация внутреннего преображения, обретения дара «пламени и слова», однако если преображение пушкинского пророка совершается под влиянием высших сил, то у Толстого преображение происходит из-за обретенного дара любви. Тайная, скрытая сущность мира обнаруживает свое присутствие внезапно;

в момент обретения высокого чувства человеку открывается новое видение:

И просветлел мой темный взор,
И стал мне виден мир незримый,
И слышит ухо с этих пор,
Что для него неуловимо.
И с горней выси я сошел,
Проникнут весь ее лучами,
И на волнующийся дол
Взираю новыми очами.

Любовь делает понятным человеку язык («немолчный разговор») мира. Задача поэта как раз и состоит в том, чтобы передать одухотворенность бытия. Толстой говорит о творящей силе слова, он декларирует: «...все рожденное от Слова». За этими строками прочитывается текст Вечной книги. Как замечает И. Сан-Францисский, «тайнознание, тайнослышание, передача глубинного смысла жизни тем, кто его не видит, — вот “практика” и предназначение искусства», «Пушкин написал о Пророке, глагол которого остался неизвестен... А. Толстой явил этого Пророка в его глаголе. Явил то, что пророк этот призван был сказать русскому народу».

6.2. Сатирические произведения

Сатирические стихотворения — важный пласт творчества А. К. Толстого. Среди самых известных сатирических произведений поэта **«История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»** (1868), **«Сон Попова»** (1873), **«Бунт в Ватикане»** (1864), **«Медицинские стихотворения»** (1868), **«Послание к М. Н. Логинову о дарвинизме»** (1872) и др.

Объектом сатиры становятся новые идеи, проводимые в мир демократическим лагерем, политика официальных правительственных кругов, устаревшие традиции различных национальных культур, научные теории, цензура, все формы интеллектуального мракобесия и т.д. Иными словами, Толстой высмеивает все то, что нарушает свободу личности, законы естественного развития общества.

Сатира Толстого направлена не против конкретной личности, а против порока как такового, выявляет саму суть явления. Так, например, в сатирических стихотворениях Толстой далек от идеализации древнерусской старины. В «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева» он обнаруживает константное свойство национального характера, обусловившее и весь исторический путь страны. На него указывает эпитафия: «Вся

земля наша велика и обильна, а наряда в ней нет», трансформировавшийся в рефрен *«Земля у нас богата, // Порядка только нет»*.

Поэт использует разные жанровые формы: балладу, сатиру, послание, пародию, надписи, притчи и др.

Ярким художественным явлением стало создание Козьмы Пруткова. Эта литературная мистификация была осуществлена А. К. Толстым совместно с братьями Жемчужниковыми. Герой был наделен биографией, его взгляд на мир отличался определенностью и однозначностью. Ирония возникала вследствие того, что Прутков не осознает собственной ограниченности, стремится передать свою жизненную «мудрость», а потому охотно дает советы. Не имея таланта, он пишет стихи, создает «прожекты». Прутков воплощает собой воинственную ограниченность, т.е. такой тип личности, который и формировался в николаевскую эпоху.

6.3. Драматическая трилогия

В драматической трилогии (*«Смерть Иоанна Грозного»* (1866), *«Царь Федор Иоаннович»* (1868), *«Царь Борис»* (1870)) А. К. Толстой размышляет о сущности власти, о том, как соотносятся нравственность и политика. Анализ этих проблем позволяет ему понять причины трагизма русской истории.

Писатель обращается к русской действительности рубежа XVI—XVII вв. и создает историческую панораму, поскольку воспроизводит цепь последовательных исторических событий. При этом каждое событие сохраняет самостоятельное значение, но вместе с тем обуславливает последующий ход истории.

Единство темы, философской и этической проблематики, наличие сквозного героя позволяют рассматривать трагедии как художественное единство.

В центре каждого произведения — судьба властителя, итоги его царствования. В первой трагедии речь идет о правлении Ивана Грозного — деспота на троне. Во второй — о правлении милосердного и кроткого Федора Иоанновича. В третьей — о Борисе Годунове, умном, тонком, мудром государственном политике. Однако Толстой выявляет трагическую закономерность: каким бы ни был властитель, итогом его правления становится исторический тупик, страну сотрясают раздоры, внутренняя смута осложняется внешней угрозой. Писатель считает, что причины этого коренятся в самовластье, так как ничем не ограниченная власть одного и благо для всех, по его мнению, принципиально несовместимы. Единоличная власть неизбежно порождает новый исторический конфликт, неразрешимое противоречие. В результате

правитель оказывается зависимым от обстоятельств, ведь даже милосердный царь под давлением складывающихся условий не может противиться решению, противоречащему его убеждениям, нравственным ценностям.

А. К. Толстой последовательно показывает судьбы трех правителей. Открывает цикл трагедия **«Смерть Иоанна Грозного»**, в которой изображены последние дни Грозного. Толстой, опираясь на «Историю государства Российского» Карамзина, «Сказания князя Курбского», показывает, как разрушается то, что создавал царь на протяжении всей своей жизни. В сцене со схимником подводятся нравственные итоги его правления. Схимник 30 лет живет вне мира, и эти 30 лет — время казней, расправ над верными, преданными сподвижниками, единомышленниками царя. Иоанн осознает свое абсолютное одиночество и крах выпестованной им идеи власти. Вокруг него безлюдное пространство (нет ни надежного друга, ни достойного наследника) прежде всего из-за его подозрительности, страха потерять власть. Схимник помнит Ивана в момент его триумфа (покорение Казани). Теперь же перед ним царь, который не знает, как поступить, на кого опереться. Что тому причиной? Обстоятельства или сам Иоанн? Толстой объясняет деспотизм Ивана целым комплексом причин: природной гордыней, влиянием окружения, но в первую очередь неограниченной властью, сосредоточенной в его руках. Само положение освобождает царя от нравственной ответственности, делает его неподсудным. Однако Толстой говорит о неизбежности возмездия за совершенные деяния.

Единовластие обрекает и доброго, милосердного царя на принятие решения о казни, т.е. на кровь и насилие. Федор Иоаннович — схимник на троне, воплощенная доброта и сострадание, человек, который предпочел бы носить монашеский клобук, а не шапку Мономаха. В своей жизни Федор руководствуется системой религиозно-нравственных заповедей, он наделен абсолютным нравственным чувством (*«Когда меж тем, что бело иль что черно, // Избрать я должен — я не обманусь»*, — говорит он), но у него нет ни малейших способностей к государственной деятельности. Именно поэтому он полностью доверил свою власть Борису Годунову и тем самым оказался вовлеченным в политическую интригу. Борису нужна единоличная власть, его не устраивает положение, когда принятие решения зависит от группы лиц, поэтому он разными путями избавляется от тех, кто, наравне с ним, является советником царя. Толстой ставит вопрос о средствах во имя достижения справедливости. В ситуации выбора оказывается Шуйский, попытка действовать вопреки своим внутренним убеждениям, используя средства Годунова, приводит его к краху, в результате достойный герой оказывается обреченным на смерть.

Трагедия «Царь Борис» начинается сценой, в которой показаны величие и мощь нового монарха. Европейские и азиатские послы, папский нунций, близкие и дальние соседи прибыли, чтобы отдать дань уважения могучей державе и ее правителю. Годунов мудр и дальновиден, он печется о благе Руси, его мнение высоко ценится, он имеет представления о том, какой должна быть страна, как нужно отстаивать ее внешнеполитические интересы. Собственный народ поддерживает его на этом этапе правления. Вслед за этим Толстой переносит действие в монашескую келью, здесь-то и обозначается внутренний конфликт: Годунов говорит с бывшей царицей Ириной, а ныне инокиней Александрой, о грехе, оправдания которому ищет в своих государственных успехах. Высшая цель, как ему кажется, оправдывает совершенное злодеяние. Однако Ирина говорит Борису:

Будь праведен в неправости своей —
Но не моги простить себе! Не лги
Перед собой! Пусть будет только жизнь
Запятнана твоя — но дух бессмертный
Пусть будет чист — не провинись пред ним!
Не захоти от мысли отдохнуть,
Что искупать своим ты каждым мигом,
Дыханьем каждым, бьеньем каждым сердца,
Свой должен грех!..

Величие и мощь Годунова разрушаются: жена способствует смерти жениха дочери — принца Христиана, появляются слухи о том, что царевич Димитрий жив. И вот уже Борис вынужден констатировать: «*Не благостью, но страхом уже начал // Я царствовать*»; «*Вступить на путь кровавый // Я должен был или признать, что даром // Прошедшее свершилось*». Таким образом, и Годунов приходит к насилию, которое отвергал в правлении Грозного. Как показывает Толстой, результат этот неизбежен, ведь единодержавие и нравственность несовместимы, монархическое правление ведет к тирании, а пропасть между царем и народом рано или поздно обязательно обозначится. Тираническая власть никогда не будет поддержана массами, власть сама провоцирует бунт, который, по Толстому, — распад государства, утверждение анархии.

Сценическая судьба драматической трилогии А. К. Толстого была непростой. Цензура запретила постановку «Смерти Иоанна Грозного» в провинции; почти 30 лет трагедия «Царь Федор Иоаннович» была недоступна для зрителя. В настоящее время во многих отечественных театрах эти пьесы получили яркое сценическое воплощение.

Глава 7

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ

(1812–1891)

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** факты биографии писателя; особенности его художественного метода; хронологическую последовательность создания романов, их идейно-тематическое своеобразие; оценку творчества писателя в критике (понятие «обломовщины»);

— **уметь** характеризовать способы выражения авторской позиции в создании системы образов-персонажей; проводить анализ особенностей повествования (соотношение диалога и монолога); давать анализ характерологических функций описаний (портрет, пейзаж); характеризовать роль детали в создании образа героя;

— **владеть** понятийным аппаратом литературоведения в области исследования сюжетно-композиционной структуры; приемами исследования авторской позиции в связи с особенностями повествования.

И. А. Гончаров происходил из старинного дворянского рода. Родился он в городе Симбирске. Детство писателя прошло в богатой помещичьей усадьбе. С 1822 по 1830 г. Гончаров учится в Московском коммерческом училище, а в 1831 г. держит экзамен в Московский университет на филологический или, как он тогда назывался, словесный факультет. Университет остался в памяти писателя как лучшая пора в жизни: здесь он познал замечательный дух свободы Московского университета, храма науки, воспитавшего «не только ум, но всю молодую душу». В воспоминаниях об университете (они имеют подзаголовок «Как нас учили 50 лет назад») встречаются имена Лермонтова и Герцена, Белинского и К. Аксакова, историка М. Каченовского и профессора теории изящных искусств и археологии Н. Надеждина.

Одним из ярких впечатлений тех лет было посещение университета Пушкиным в сентябре 1832 г. Гончаров вспоминает атмосферу спора, возникшего после лекции между Пушкиным и Каченовским о подлинности «Слова о полку Игореве». Гончаров создает образ «литературного антагонизма», который возник

между участниками спора еще в 1818 г., когда Пушкиным была написана первая, но далеко не последняя эпиграмма на Каченовского. В студенческие годы проявляется интерес к профессиональным литературным занятиям: в журнале «Телескоп» в 1832 г. печатается переведенный Гончаровым отрывок из романа Э. Сю «Атар-Гюль».

Закончив в 1834 г. университет, Гончаров отправляется домой, где его «обдало той же “обломовщиной”, какую он наблюдал в детстве». Чтобы «не заснуть самому, глядя на это затишье», осенью Гончаров переезжает в Петербург и начинает службу в министерстве финансов. Значительна в становлении литературного таланта Гончарова была роль литературно-художественного кружка академика живописи Н. А. Майкова, сыновьям которого, Валериану и Аполлону, будущий писатель преподавал литературу. Появление в печати романа «Обыкновенная история» (1846) означало признание литературного таланта Гончарова.

В 1853 г. Гончаров отправляется в кругосветное плавание на военном фрегате «Паллада», продолжавшееся два года. Итогом путешествия стали очерки «Фрегат “Паллада”» — уникальное явление русской литературы середины XIX в.

В 1859 г. Гончаров публикует роман «Обломов», а через 10 лет — «Обрыв» (1869). В последние годы жизни Гончаров выступает как блестящий публицист в «Заметках о личности Белинского», литературный критик — в этюде «Мильон терзаний», мемуарист («Слуги старого века»), историк искусства, собравший большой материал для статей о творчестве А. Н. Островского. Особое место в публицистике Гончарова принадлежит статьям «Лучше поздно, чем никогда», «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”», в которых писатель дает обоснование принципов реализма.

7.1. Художественный метод

В 1879 г. в журнале «Русская речь» появилась статья Гончарова **«Лучше поздно, чем никогда»**. Через 33 года после публикации своего первого романа «Обыкновенная история» писатель держал ответ перед читателями, пытаясь в статье «раз и навсегда объяснить свой собственный взгляд на авторские задачи». Этот критический анализ собственного творчества явился переработкой предисловия к отдельному изданию «Обрыва» в 1870 г., которое так и не было опубликовано. Гончаров вернулся к нему в 1875 г., но только теперь, по словам автора, этот материал мог служить предисловием к собранию всех его сочинений.

Статья Гончарова имеет принципиальное значение для характеристики своеобразия творческого метода писателя. Формулировку собственных эстетических принципов Гончаров начинает с определения существа художественного творчества, которое есть «мышление в образах». По мнению писателя, существует два типа творчества — «бессознательный» и «сознательный». «Бессознательный» художник творит, подчиняясь требованию обрисовать впечатление, дать простор работе сердца, потоку фантазии. У таких художников умение передать силу впечатления преобладает над анализом жизни. У других писателей, как считает Гончаров, «ум тонок, наблюдателен и преодолевает фантазию, сердце», и тогда идея высказывается помимо образа и нередко заслоняет его, являя тенденцию. Гончаров определяет свой тип творчества как «бессознательный».

Одним из первых на эту особенность творчества Гончарова обратил внимание Белинский, определив ее как великолепную «способность рисовать». В основе художественных образов Гончарова всегда лежало впечатление от лица, события, явления, и он торопился запомнить его, нанося на клочки бумаги словесное изображение: «...иду вперед, как будто ощупью, пишу сначала вяло, неловко, скучно (как начало в Обломове и Райском), и мне самому бывает скучно писать, пока вдруг не хлынет свет и не осветит дороги, куда мне идти... У меня всегда есть один главный образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадет под руку, то есть что близко относится к нему...» Из эпизода, этюда впоследствии складывалась общая картина. Так произошло со «Сном Обломова», который, будучи опубликован в 1849 г. как отдельное произведение, послужил наброском к эпическому полотну «Обломова».

Объясняя читателю, как работает «механизм» бессознательного в художнике, Гончаров прибегает к метафорическому образу «зеркала», сравнивая их способность отражать жизнь. «Рисовать с жизни трудно, — пишет Гончаров, — и, по-моему, просто нельзя еще не сложившиеся типы, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы». Зеркало творческого сознания может повторять сколько угодно изображений, но оно не может передать то, что еще не имеет определенной формы, особенно если речь идет о законах общественного развития.

Процесс создания своего художественного образа Гончаров называет типизацией, которую понимает как «зеркальное» отражение быта, среды, эпохи в интересующем его явлении: «Все это, помимо моего сознания, само собой силою рефлексии отразилось у меня в воображении, как отражается в зеркале пейзаж из окна,

как отражается иногда в небольшом пруде громадная обстановка: и опрокинутое над прудом небо, с узором облаков, и деревья, и гора с какими-нибудь зданиями, и люди, и животные, и суета, и неподвижность — все в миниатюрных подобиях. Так и надо мною и моими романами совершается этот простой физический закон — почти незаметным для меня самого путем».

Гончаров — автор трех больших эпических произведений. Временной промежуток между появлением каждого из них в печати — около 10 лет: «Обыкновенная история» вышла в свет в 1846 г., «Обломов» в 1857 г. окончен, а в 1859 г. опубликован, «Обрыв» датируется 1869 г. В этом временном пространстве осуществления замыслов — важная черта творческого метода Гончарова. Ему требовалось время, чтобы переработать впечатления бытия, уложить их в художественную систему одного, как на этом настаивал он сам, а не трех романов: читатель должен был «уловить одну общую нить, одну последовательную идею — перехода от одной эпохи русской жизни к другой». Таким образом, по замыслу Гончарова, каждая часть этого романного цикла являлась художественной картиной определенной эпохи русской действительности, а вместе они представляли собой ее биографию, рассказанную умным, вдумчивым и не скорым на поспешные выводы писателем. Эти отмеченные Гончаровым принципы реализовались в художественной структуре романов, в их сюжетной организации, композиционной схеме, системе образов-персонажей.

7.2. «Обыкновенная история»

Появлению в печати первого романа Гончарова предшествовало несколько небольших опытов в стихах и прозе. На страницах рукописного альманаха «Лунные ночи», издававшегося кружком Майковых, публикуются четыре его стихотворения (впоследствии это стихи Сашеньки Адуева из «Обыкновенной истории»), повести **«Лихая болезнь»** (1838) и **«Счастливая ошибка»** (1839). В этих ранних произведениях чувствуется влияние прозы Пушкина. Так, в «Счастливой ошибке», напоминающей по жанру светскую повесть, пылкие страсти романтических персонажей уже имеют психологическую мотивировку. Очерк **«Иван Саввич Поджабрин»** — единственное раннее произведение молодого писателя, опубликованное при жизни Гончарова в «Современнике» в 1848 г. Это типичный исследующий нравы физиологический очерк, в котором заметны черты гоголевского стиля: повествование в нем ориентировано на сказовую манеру,

достаточно большое место занимают лирические отступления, а Иван Саввич и его слуга Авдей созданы, несомненно, под влиянием «Ревизора».

Уже к началу 1840-х гг. определяются творческие позиции Гончарова, его безусловный интерес к русской действительности, к тому, что «отстоялось», но не ушло в прошлое, и к тому новому, что пробивало себе дорогу в жизнь.

Роман **«Обыкновенная история»** был первым русским произведением, в котором исследовались формы общественного прогресса в России. Новаторство Гончарова заключалось в том, что в судьбе отдельного человека он попытался увидеть проявление общественных закономерностей. В романе перед нами обыкновенная история превращения юного романтика Александра Адуева в представителя новой буржуазной формации. Уже в первом опыте романа происходит выработка определенных сюжетно-композиционных принципов строения конфликта, которые впоследствии будут использованы Гончаровым и в других его произведениях.

Внешне сюжет «Обыкновенной истории» имеет ярко выраженный хронологический характер. Гончаров обстоятельно и неторопливо ведет рассказ о жизни Адуевых в Грачах, создавая в воображении читателя образ милой сердцу автора дворянской провинции. В начале романа Сашенька Адуев увлечен Пушкиным, сам пишет стихи, прислушиваясь к тому, что происходит в его сердце и душе. Александр экзальтирован, умен, уверен, что он — существо исключительное, которому должно принадлежать не последнее место в жизни. Всем ходом романа Гончаров развенчивает романтические идеалы Адуева. Что касается социальных разоблачений романтизма, то они нигде в романе не декларируются прямо. К убеждению в том, что историческое время романтизма прошло, Гончаров приводит читателя всем ходом романых событий.

Повествование в романе начинается с изложения истории Евсея и Аграфены — крепостных Адуевых, обыкновенной истории помещичьего произвола, рассказанной буднично-спокойным тоном. Отправляя сына в Петербург, Анна Павловна сосредоточена только на своих переживаниях, и ей дела нет до чувств Евсея и Аграфены, которых она разлучает надолго. Впрочем, как говорит автор, обращаясь к читателю, она и сына своего «не приготовила на борьбу с тем, что ожидало его и ожидает всякого впереди». Гончаров раскрывает мир провинциального дворянства, живущего совершенно в другом измерении, в трех письмах, привезенных племянником дяде. С каждым из них связан один из мотивов движения сюжета, который будет реализован

в романе. Так, в письме Заезжалова упоминается Костяков — «прекрасный человек — душа нараспашку и балагур такой», общение с которым составит одну из «эпох» развития младшего Адуева. Письмо тетки также представляет собой своеобразное предварение одного из сюжетных поворотов романа. Пылкая восторженность воспоминаний Марьи Горбатовой о желтом цветке и ленточке как символе нежных чувств к Петру Ивановичу сменяется вполне разумной просьбой об английской шерсти для вышивки. Это письмо — своеобразный «конспект» образа будущего Сашеньки, к которому герой придет в финале. В завершающей письмо матери фразе «Не оставьте его, любезный деверек, вашими советами и возьмите на свое попечение; передаю его вам с рук на руки» «запрограммирован» важнейший принцип построения системы образов произведения. Роль наставника Сашеньки переходит к дяде, однако его философия жизни так же мало воспринимается молодым Адуевым на веру, как и слова матери. Одной из функций образа дяди в романе становится развенчание романтических идеалов племянника.

Судьба Петра Ивановича — наглядный пример благотворности отказа от романтических иллюзий. Этот герой не отрицает действительность и не противопоставляет себя ей, он признает необходимость активного включения в жизнь, приобщения к суровым трудовым будням. Герой романа, появившегося в печати в 1846 г., стал художественным обобщением явления, которое еще только «прорезывалось» в русской действительности, но не ускользнуло от внимательного Гончарова. Суровую школу трудовых будней прошли многие современники писателя: и Гоголь, и Достоевский, и Некрасов, и Салтыков, преодолевшие социальный романтизм, но не потерявшие веру в идеал. Что же касается образа старшего Адуева, то Гончаров показывает, какой страшной нравственной катастрофой может обернуться для человека стремление оценивать все окружающее с позиций практической пользы.

Оценка романтического как важнейшего качества личности далеко не однозначна. Гончаров показывает, что «освобождение» человека от идеалов юности и связанных с ними воспоминаний о любви, дружбе, семейных привязанностях разрушает личность, происходит незаметно и имеет необратимый характер. Постепенно читатель начинает понимать, что с Петром Ивановичем Адуевым уже произошла обыкновенная история приобщения к прозе жизни, когда под влиянием обстоятельств человек освобождается от романтических идеалов добра и становится таким, как все. Именно этот путь и проходит Александр Адуев, постепенно разочаровываясь в дружбе, любви, службе, родственных чувствах. Однако конец романа — выгодная женитьба Александра

и заем денег у дяди — это еще не финал произведения. Финал — грустное размышление о судьбе Петра Ивановича, преуспевшего на почве реального практицизма. Глубина нравственной катастрофы, которая уже постигла общество с утратой им веры в романтизм, раскрывается именно в этой жизненной истории. Роман заканчивается благополучно для младшего, но трагически для старшего: последний болен скукой и однообразием заполнившей его монотонной жизни-погони за место под солнцем, состоянием, чином. Это все вполне практические вещи, они приносят доход, дают положение в обществе — но ради чего? И только страшная догадка о том, что болезнь Елизаветы Александровны — это результат ее преданного служения ему, служения, убившего в ней живую душу, заставляет Петра Ивановича задуматься над смыслом прожитой жизни.

В исследованиях творчества Гончарова отмечалось, что своеобразие конфликта романа — в столкновении двух форм жизни, представленных в диалогах дяди и племянника, и что диалог является конструктивной основой романа. Но это не совсем так, поскольку характер Адуева младшего меняется вовсе не под влиянием убеждений дяди, а под влиянием обстоятельств, воплощенных в перипетиях романа (писание стихов, увлечение Наденькой, разочарование в дружбе, встреча с Костяковым, отъезд в деревню и т.д.). «Чуждые» герою обстоятельства конкретизируют образ Петербурга, данный во второй главе романа на фоне воспоминаний «провинциального эгоиста» Адуева о покое сельской жизни. Перелом в герое происходит во время встречи его с Медным Всадником. Адуев обращается к этому символу власти «не с горьким упреком в душе, как бедный Евгений, а с восторженной думой». Этот эпизод имеет ярко выраженный полемический характер: герой Гончарова «спорит» с пушкинским героем, будучи уверен в том, что сможет преодолеть обстоятельства и не подчиниться им.

Диалог играет существенную функцию в прояснении авторской точки зрения, которая не тождественна ни позиции дяди, ни позиции племянника. Она проявляется в диалоге-споре, который идет, не прекращаясь, практически до конца романа. Это спор о творчестве как об особом состоянии духа. Тема творчества впервые появляется в письме молодого Адуева к Поспелову, в котором герой характеризует дядюшку как человека «толпы», всегда и во всем одинаково спокойного, и завершает свой разбор нравственных качеств Петра Ивановича словами: «...я думаю, он не читал даже Пушкина». Серьезный вывод о том, что прозябанье «без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» может погубить человека, окажется пророческим: прибавивший к пуш-

кинским строчкам прозаическое («И без волос») дядюшка, сам того не подозревая, выносит приговор себе. Романтические стихи Сашеньки, которые он уничтожил своей критикой, с позиций Петра Ивановича — выражение нежелания «тянуть лямку» ежедневного труда, а его реплику «писатели как другие» можно рассматривать как убеждение героя в том, что непрофессиональное занятие литературой — баловство и проявление барской лени. Сталкивая позиции своих героев, Гончаров сам ведет спор с невидимым противником, ведь стихи Адуева младшего — это стихи молодого Гончарова, которые он никогда не публиковал, видимо, чувствуя, что это не его род творчества. Однако факт включения их в текст романа очень показателен. Конечно, они слабы в художественном отношении и могут показаться пародией на романтическую мечтательность, но лирический пафос стихов вызван не только желанием Гончарова разоблачить идеализм: романтизм Сашеньки направлен на критику обезличивания человека бюрократической действительностью Петербурга и на критику нравственного рабства женщины.

Тема поэта и толпы — одна из сквозных тем романа — проявляется своеобразно. Ее развернутая интерпретация молодым Адуевым дается в главе IV, раскрывающей состояние героя, достигшего апогея счастья в любви. Мечты о Наденьке и мечты о поэтической славе сливаются воедино, однако этот восторженный монолог автор сопровождает собственным комментарием. Из него читатель узнает о комедии, двух повестях, очерке, о «путешествии куда-то», созданных Сашенькой, но не принятых в журнал, знакомится с сюжетом повести из американской жизни, которая была с восторгом прослушана Наденькой, но не принята к печати. Неудачи воспринимаются Адуевым в духе романтического конфликта поэта и толпы, он осознает себя человеком, способным «творить особый мир» без труда, легко и свободно. И только в финале монолога обозначена позиция автора-повествователя, сомневающегося в успехе такого рода творчества.

Диалог как важнейший содержательный элемент жанровой формы романа Гончарова оказывается формой выражения авторской точки зрения и в других романах, где возрастет его диалектический характер. Задача писателя заключалась в стремлении обозначить свою позицию, не настаивая на ней как на единственно достоверной. Этим, по-видимому, можно объяснить «нелепости» художественной структуры, противоречивость характеров героев «Обломова» и «Обрыва», в которой упрекали автора и Дружинин, и Добролюбов, и многие другие. Гончаров в силу особенностей характера, темперамента, мировоззрения не мог и не хотел выписывать непродуманные и не выстраданные личным опытом

рецепты исправления поврежденных нравов. Как и его молодой герой Адуев, он брался за изящную прозу тогда, когда «сердце будет биться ровнее, мысли придут в порядок».

В 1840-х гг. конфликт личности и общества виделся Гончарову развивающимся сразу в нескольких направлениях, двум из которых он дает оценку в «Обыкновенной истории», а два других намечает как возможные: приобщение героя к жизни петербургского мелкого чиновничества и мещанства (Костяков) — этот конфликт частично уже явлен в «Медном всаднике» (в судьбе Евгения) — и погружение в физический и нравственный сон, от которого отрезвился Адуев. Мещанство и сон — промежуточные стадии эволюции героя, которые в художественной структуре «Обломова» реализуются в полной мере, разовьются в самостоятельные сюжетные линии.

Тема, идеи и образы «Обломова» и «Обрыва» скрыто уже существовали в художественном мире «Обыкновенной истории», своим чередом шла размеренная жизнь Гончарова-чиновника. Волею судьбы и собственной волей ему суждено было пережить то, о чем мечтал и грезил подростком.

7.3. Концепция мира и личности. «Фрегат “Паллада”»

Очерки «Фрегат “Паллада”» создавались Гончаровым в 1855—1858-х гг. Основой их послужили записи, сделанные писателем во время кругосветного плавания на военном фрегате «Паллада», продолжавшегося два года, а также письма к друзьям и близким, которые он просил сохранять. Когда Гончарову предложили отправиться в морское путешествие, целью которого было изучение портов и колоний в Африке, Азии и Европе, многие из близко знавших его так до конца и не могли поверить в то, что медлительный, любящий покой и уют писатель решится на это. В письме к Языковым, датированном августом 1852 г., Гончаров сообщает об обстоятельствах, которые могли бы спасти его от ужасной хандры: «Аполлону Майкову предложили ехать в качестве секретаря, причем сказали, что нужен человек, умеющий писать по-русски, литератор. Он отказался и предложил мне... Я полагаю, что если бы запасся всеми впечатлениями такого путешествия, то, может быть, остаток жизни прожил бы повеселее... Соскучась, поневоле бы искал спасения — в труде».

Действительно, время плавания не было потрачено даром, оно стало временем вызревания идей, которые впоследствии нашли отражение в романе «Обломов». Положительное и отрицательное в русской действительности, запечатленное в первом романе

писателя, получало возможность осмысления в контексте мировой цивилизации. В очерках путешествия оно отливается в проблему взаимоотношения Востока и Запада, а конструктивной основой очерков, их цементирующим началом становится образ автора-повествователя. Его кругозором определяется выбор предмета изображения, его нравственные ценности и склад ума служат критерием оценки многосложной и пестрой картины мира.

В очерках Гончаров вырабатывает определенный стиль изображения жизни: он старательно собирает все характерное. Его интересуют лица, голоса, манеры, жилища, природа — все разнообразие форм наружного проявления жизни. Поэтому так часто прибегает он к созданию нравственных портретов представителей различных наций, сопрягая их с размышлением о современных проблемах цивилизации. Одним из первых на страницах очерков появляется образ современной Англии, этого «всемирного рынка, картины суеты и движения», окрашенной в колорит «дыма, угля, пара и копоти». С какой тонкой иронией пишет Гончаров об англичанине, чья жизнь лишена природного начала и представляет собой действие хорошо отлаженного механизма. Весьма примечателен комментарий, который дает своим впечатлениям от Англии писатель: «Каждый день... поверяю свои впечатления, как скупой поверяет втихомолку каждый спрятанный грош. Дешевы мои наблюдения, не много выношу я отсюда...» Картина быющей ключом жизни не вдохновила Гончарова, прогресс рынка, где все на продажу, не вызвал положительной реакции писателя. Современный цивилизованный мир предстал в изображении Гончарова как мир, распавшийся на «машинки, пружинки, таблицы и другие остроумные способы, чтобы человеку было просто и хорошо жить». Машинизация не принесла человеку спокойствия, и поэтому с таким удовольствием писатель обращает свой взгляд на родину, переключая повествование в иной план. Перед читателем возникает образ спящего на пуховых перинах барина и встает воссозданная в мелочах картина русского помещичьего бытия. Картинка из «Сна Обломова» органично вписывается в структуру повествования: перед нами монолог, переключающий действие во внутренний план. В самом факте такого переключения сюжета заключено признание Гончарова в любви к Отечеству. Образ родной Обломовки, ее «почва на ногах» никогда не могла быть смыта никакими океанами из памяти Гончарова. Он всегда поверял ей свои новые впечатления, проводя параллель с тем, что глубоко любил и всегда носил в своем сердце. Постоянное сравнение своего и чужого и оценка этого чужого с позиций русского гражданина — важнейший принцип архитектоники очерков.

Проверка новых впечатлений старыми представлениями обусловила в высшей степени субъективный, глубоко личностный и чрезвычайно характерный для манеры Гончарова способ проявления точки зрения автора-повествователя. Суть его заключается в постоянном свертывании перспективы изображения. Панорама жизни каждой страны завершается описанием мелких и на первый взгляд незначительных подробностей замкнутой флотской жизни. Этот принцип изображения — в замечательном, удивительном портрете океана, нового знакомого Гончарова. Первые впечатления от «физиономии» океана никак не хотели совпадать с теми знаниями, которые дала поэзия — «безбрежен, мрачен, угрюм, беспределен, неизмерим и неукротим», и поэтому Гончаров поверяет этот портрет с «подлинными чертами лежащего передо мной великана». Корректируя общепринятые представления, Гончаров представляет океан... в облике человека: на «старческом лице ни одной морщинки», «он был покоен: по нем едва шевелились легкими рядами волны, как будто ряды тихих мыслей, пробегающих, по лицу...». Очеркист создает развернутый образ могучей стихии, поэтизируя покой как форму дружественного расположения океана к человеку, сводя сложное явление к простому. В связи с этим завершающим штрихом портрета океана, прерывающим поток размышлений, оказывается физиономия... Фаддеева, камердинера и слуги Гончарова в плавании. Так лирико-философское изображение монументальной картины дополняется необходимым штрихом, к появлению которого и стремится описание. Величественный образ морской стихии оказывается сравним и соизмерим в представлении Гончарова с образом простого русского матроса Фаддеева.

В «Фрегате “Паллада”» закрепляются те элементы художественной манеры, которые постепенно складываются в систему, характеризующую творческий метод Гончарова. Успех, сопровождавший появление очерков в печати, стимулирует работу писателя над завершением замысла нового произведения, который выходит в свет в 1859 г. — романа «Обломов».

7.4. «Обломов»

Как только кончилось печатание романа в «Отечественных записках», Л. Н. Толстой написал А. В. Дружину: «Обломов — капитальнейшая вещь, какой давно, давно не было. Скажите Гончарову, что я в восторге от Обломова и перечитываю его еще раз... Обломов имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и невременный в настоящей публике». Действи-

тельно, в романе было нечто большее, чем просто критика «обломовщины», — при всем своем многообразии и живучести, все же явления преходящего. Было в нем нечто вечное, что побуждало читателей говорить о таких социально-философских понятиях, как народность, национальность, о проблемах добра и зла и их противоборстве, о традициях и истоках, об «уме» и «сердце».

Богатство и разнообразие впечатлений, полученных Гончаровым от созерцания картины чужого мира, укрепляют желание писателя углубиться в разрешение проблем России, сформулировать свой взгляд на насущные вопросы времени. В этом произведении намеченные в «Обыкновенной истории» мотивы разовьются в самостоятельные сюжетные линии, но власть авторской точки зрения, определяющей композиционную структуру повествования, выстраивающей систему образов романа, останется прежней.

В «Обломове», так же как и в «Обыкновенной истории», композиция отражает последовательность происходящих событий. Хронология сообщения о перипетиях в жизни героя нарушается один раз в сне Обломова (девятая глава первой части). Движение времени, изменение обстоятельств окружающей жизни лишь подчеркивают отсутствие внутренних изменений в Обломове. Характер героя проявляется во всей полноте уже в первой части романа, время действия которой — один день, место действия — комната в доме Обломова. Появляющиеся здесь в течение дня остальные персонажи необходимы для иллюстрации авторских характеристик героя. Поэтому и расстановка персонажей в этой части соответствовала задаче Гончарова противопоставить Обломова чуждой для него среде петербургского чиновничества и прояснить черты его внутреннего мира, отразив их в центральной фигуре бытового окружения героя — в Захаре.

В первой части романа своеобразно интерпретируется функция основного мотива рассказывания, который определил особенности повествования в очерках «Фрегат “Паллада”». Так же как вокруг «неподвижного» рассказчика концентрировалась европейская и азиатская действительность, так и к неподвижному Обломову приходят 1 мая и Алексеев, и Тарантьев, и Судьбинский, и Волков, и Пенкин, и Штольц. Для каждого персонажа приход к Обломову — возможность выразить свой взгляд на мир, для Гончарова — обозначить особенность героя, его явное несоответствие с ритмом жизни, в котором живут другие.

Мотив несоответствия Обломова и «других» обозначен прежде всего тем, что герой показан автором как человек, одновременно живущий в двух мирах: реальном, где есть закрытая от мира комната и Захар, и идеальном, погружение в который вызвано

потребностью обдумать предстоящее решение «о двух несчастьях» — переезде на новую квартиру и ответ на письмо управляющему в деревню. В восьмой главе первой части Обломов грезит наяву: он разрабатывает план имения, «пробегают в уме несколько серьезных, коренных статей об оброке, о запашке», свободно перемещается в мыслях на несколько лет вперед и всем своим существом чувствует яркую поэтичность картин райского желанного житья. Ощущение полноты счастья исчезает вместе с голосами разносчиков («Картофеля! Песку, песку не надо ли?.. Уголья!..»). Настоящее грубо вторгается в мечты, потому что «деревенское утро уже прошло, петербургское было на исходе».

Вторая и третья части романа посвящены раскрытию того сложного явления, которое Гончаров словами Штольца именует «обломовщиной». Здесь «неподвижный» сюжет первой части приобретает неожиданную динамику, обусловленную внешней динамичностью центрального героя. Гончаров испытывает своего героя любовью к Ольге Ильинской, и это чувство открывает читателю прекрасную «голубиную душу» Обломова, его сердце, ум. Автор убеждает читателя в том, что Обломов достоин любви, он не такой, как все: внешняя жизнь утомляет его неискренностью, торопливостью, отсутствием духовного начала. Свои нравственные принципы Обломов горячо защищает в споре с бойким газетчиком в первой части, а потом — со Штольцем.

В этих частях романа важная роль принадлежит диалогу как форме мотивации жизненных принципов героев. Гончаров сталкивает Обломова, Штольца и Ольгу в спорах о цели и смысле жизни. Автор так выстраивает сюжетные ситуации, что его герои ведут себя как действующие лица пьесы, говорят «на сцене». Гончаров «заставляет» Штольца и Ольгу убеждать Обломова в ошибочности его философии «покоя», необходимости содержательной и деятельной жизни. Всем ходом действия второй и третьей частей писатель показывает читателю, что не принятие жизненных принципов Штольца и не его настойчивость привели к оставлению Обломовым дивана. Активность пробудилась в Обломове потому, что она была вызвана потребностью духовной жизни — потребностью любви. На протяжении всего романа идет непрекращающийся спор об умении и неумении жить, в котором столкнулись современные внешние, но чуждые духовному началу принципы, и внутренние, истинно духовные, в представлении Гончарова, нравственные начала русской национальной жизни. Выражением этих начал и является Обломов. Если герой «Обыкновенной истории» подчиняется жестким требованиям современного мира, то Обломов не изменяет своим предпочтениям до конца жизни, и в этом его безусловная привлекатель-

ность и для читателя, и для самого Гончарова. В этой симпатии убеждает авторская позиция, отчетливо проявившаяся в том, как Гончаров создает облик патриархальной действительности.

В подробных описаниях жизни Обломовки в сне героя, быта Ильи Ильича на Гороховой, потом на Выборгской Гончаров выступает как подлинный поэт обыденности. Первым на это обратил внимание А. В. Дружинин в статье «Обломов», посвященной анализу романа. Критик высказал мысль о близости эстетических принципов изображения действительности Гончарова и фламандских живописцев XVII в. (Рюйсдаля, Ван-дер-Неера, Остада), открывших поэзию «близкого пространства» — дома — и пропевших ему гимн в ярких и звучных красках. Однако подробности быта интересуют автора не сами по себе, они важны как аргументы, раскрывающие личность героя. Может быть, поэтому сам писатель назвал свой метод «живописью», а отдельные сцены произведения — картинами.

Воплощение замысла ассоциировалось Гончаровым с работой над эпизодом, затем с созданием эскиза, которые вели к оформлению общего плана произведения. Этот же путь он предлагает пройти и читателю, расставляя в тексте «маячки», по которым путник найдет верную дорогу. В своеобразной стадиальности подготовительной работы отражена одна из особенностей структуры художественных произведений Гончарова — использование функции такого «говорящего» элемента текста, как портрет. Портреты персонажей в романах Гончарова написаны в технике, близкой к акварели или масляной живописи: каждый последующий эпизод романа кладет свою краску, вносит свой штрих в уже намеченные контуры. «Живописность» Гончарова проявляется в технике создания словесного образа.

Между тем сам писатель объяснял особенность творческой манеры в статье «Лучше поздно, чем никогда» тем, что «образы, а вместе с ними и намеки на их значение в зародыше присутствовали в нем и инстинктивно руководили» им. В этом признании автора дана не только характеристика процесса творчества, но и прогнозируется возможное восприятие читателем художественного произведения. Одним из способов перевода намек в значение в романах Гончарова оказывается портрет, который играет весомую роль в организации повествования. Идеино-художественная значимость портретных характеристик Гончарова раскрывается в процессе активизации ими смысла живописного подтекста, который существует в романе.

Гончаров предпочитал изображать то, что практически всегда находится на периферии восприятия читателя — второстепенные состояния, не передающие сразу и ярко суть характера. Гончаров-

романист постепенно готовится к тому, чтобы бросить прямой взгляд на героя и высветить его окончательно, заставляя работать и свое, и читательское воображение.

Механизм портретирования Обломова таков. Одной из самых ярких примет первого портрета Обломова является его халат. Описание халата, столь важной детали быта и символа бытия героя, очень скромно: говорится о яркости восточной краски и прочности ткани халата. Этот образ, возможно, рожден в сознании Гончарова яркостью эмоциональных красок воспоминаний о своеобразной красоте патриархального уклада жизни, который он наблюдал, например, в Японии. Однако халат Обломова — не только важнейшая деталь в изображении внешнего вида героя. Это внешний по отношению к герою стимул, который определяет его поведение. Бессознательная тяга Обломова к определенному типу жизни показана писателем через опредмеченный мотив лени и спокойствия. Так начинает формироваться семантическое поле значений поступков Обломова, в которых он выступает как носитель определенной картины мира, а читатель, подчиняясь воле автора, создает свое представление о герое.

На фоне цветовой гаммы, не окрашенной яркими красками, появляется и перекликающееся с ней изображение фигуры и лица Обломова, не имеющего определенного «цвета»: «ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким». Бессмысленность существования героя показана через нарушение функций окружающих его вещей, которые живут своей собственной жизнью, закрывая собой человека. Иронический образ «чистого вкуса», в соответствии с которым человека «делает» обстановка, зафиксирован Гончаровым в словечке «*decorum*», которым веяло от всей обстановки комнаты. В современной Гончарову живописи в жанре пейзажа и натюрморта появляется такое качество, как выстроенность. Именно здесь, как нам кажется, и следует искать ответ на вопрос о том, почему образ «*decorum*» появляется в романе, принимая на себя функцию фона, на котором пишется портрет героя.

Образ выстроенной, созданной среды — своеобразная экспозиция творческого приема, к которому неоднократно будет обращаться Гончаров. Это то, что в поэтике гончаровского портрета получает выражение в создании внешнего облика через изображение природных начал, естественных ритмов жизни. Посмотрим, как это сделано в первом портретном представлении Обломова. Описывая внешность героя, Гончаров сосредоточивает внимание на впечатлении, которое он хочет закрепить у читателя, используя при этом прием психологического параллелизма: «Мысль гуляла... порхала в глазах... садилась на полуотворенные губы,

пряталась в складках лба...», «если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга...». Ленъ и апатия Обломова, на которой акцентировано внимание в первом развернутом описании героя, представляет собой внешний пласт «значения», за которым скрыта более существенная ассоциация. Обломов естественен, соприроден тому среднерусскому пейзажу, из которого Гончаров черпает тона и краски для его портрета. Портрет говорит читателю о гармонии внешнего и внутреннего существования героя, предупреждая о тайне, которая еще раскроется читателю.

Та же функция у пейзажа, появляющегося в конце восьмой главы первой части романа. Возникающий в сознании героя образ лесной глуши — это образ-оценка Обломовым собственной жизни, пейзаж-сигнал об особом внутреннем состоянии персонажа, которому и соответствует данный ранее эскиз его внешнего облика. Герой «объясняет» себя с помощью природных явлений, укрепляя в сознании читателя мысль о естественности собственной натуры, не «зараженной» влиянием среды. Неопределенность, «расплывчатость», незавершенность портретной характеристики начала романа теряет свою резкую ироничность, поскольку, как оказывается, выражает не только индивидуальное в облике Обломова, но и разъясняет своеобразие его социально-психологического типа.

«Пейзажный» мотив в портрете Ольги Ильинской выполняет сходную функцию, но представлен в более сложном, опосредованном виде. Это описание внешности героини соединяет в себе две точки зрения: героя и автора. Обломов угадывает «тайну» чистой и прекрасной души Ольги и поражается безмятежным спокойствием ее внутреннего мира. Это своего рода предчувствие героем ее «пробуждения», которое изменит саму внешность Ольги. «Пробуждение» ответного чувства Ольги уподобляется Гончаровым природным процессам движения: «...лицо ее наполнялось постепенно сознанием; в каждую черту пробирался луч мысли, догадки, и вдруг все лицо озарилось сознанием... Солнце так же иногда, выходя из-за облака, понемногу освещает один куст, другой, кровлю и вдруг обольет светом целый пейзаж...»

Одним из важнейших поэтических приемов Гончарова является прием «развертывания точки в перспективу». Прием этот, использованный автором в первой портретной зарисовке Обломова, оказывается продуктивным и в раскрытии образа Ольги Ильинской. В решающие моменты действия ее поза, жесты, выражение лица застывают. Внутренний смысл переживаемого героиней чувства в определенный момент переводится в другое

измерение: писатель предлагает читателю отвлечься от сиюминутного восприятия и постичь сущностный смысл образа статуи, сопровождающего Ольгу на всем протяжении романа. Необходимо отметить, что каждое появление этого образа обнаруживает новый оттенок смысла. Так, ассоциативный образ статуи как воплощения гармонии и красоты, возникающий в начале повествования, — своеобразное указание на дремлющий, застывший в ожидании пробуждения духовный мир Ольги. Внешний покой и неподвижность в сцене последнего объяснения героев в доме Ильинской («...она казалась такою покойною и неподвижною, как будто каменная статуя») — признак предельного напряжения эмоциональных и физических сил Ольги перед решающим признанием. В мимическом портрете Ольги в последней части романа дважды повторен мотив покоя, венчающий процесс внутреннего развития героини. Она обретает «разумное» счастье с экономным и терпеливым Штольцем. Осознание этого состояния («Она испытывала счастье и не могла определить, где границы, что оно такое») передано в повествовании через фиксацию внешней неподвижности героини: «Она устремила глаза на озеро, на даль и задумалась так тихо, так глубоко, как будто заснула... Не бегала у нее дрожь по плечам, не горел взгляд гордостью... Она все сидела, точно спала... она не шевелилась, почти не дышала...»

Повествование о героях в четвертой части практически исключает обращение писателя к их портретированию, и это неслучайно. В первом портрете Обломова и в первом портретном описании Ольги дается намек на тот предел, к которому придут оба, и на то доминировавшее в них обоих чувство внутренней сосредоточенности, которое и послужило мотивом их сближения. Оба героя достигли пределов своего внутреннего развития, только «остановка» Обломова произошла гораздо раньше, чем «остановка» Ольги.

Механизм портретирования как функция повествования не только содержал в себе источник объяснения характеров героев, но и в известной степени «направлял» реализацию замысла романа в целом. «Тематические» блоки портретных описаний разворачивались в сюжетные ситуации, в которых эскизные наброски зрительных впечатлений выполняли функцию «узлов», связывающих сюжет в единое целое.

Четвертая часть романа с точки зрения развития сюжета совершенно неожиданна. Казалось, что завершение романа Ильи Ильича и Ольги, символически совпавшее с завершением природного цикла (отношения героев, перешедшие во взаимное чувство, начались в мае, а завершились в ноябре), больше ничего не прибавит к нашему представлению об Обломове. Он сам,

отвечая на вопрос Ольги: «Отчего погибло все? Кто проклял тебя, Илья?» — называет зло, погубившее их любовь: «Обломовщина!» Действительно, в четвертой части романа существенные изменения происходят не в сознании героев, не в мотивации их поведения — меняется авторская позиция. Можно сказать, что подлинным героем четвертой части является сам автор. Гончаров пытается убедить читателя в том, что Обломов, субъективно ощущая себя в доме Пшеницыной как в родной Обломовке, оказывается способен к действию, поступку (женится, признает Андриюшу своим наследником), потому что никто не стремится переделать его. Агафья Матвеевна принимает Обломова таким, какой он есть, не пытается стать его Пигмалионом, как Ольга. В погружении Обломова в этот новый для него мир заложен глубокий философский и нравственный смысл. Гончаров находит в этой социальной среде деятельные характеры (Пшеницына, Анисья), на труде которых держится уют и благополучие Ильи Ильича. «Опрощение» героя в конце романа осложняет решение вопроса о сути обломовщины, тем более что союз Ольги и Штольца гармоничен только в представлении последнего. Неслучайно автор романа, «литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами», появляется собственной персоной в последней главе. Штолец рассказал ему об Обломове, а Гончаров изложил свою версию происшедшего: писатель убежден в несомненной привлекательности уходящего в небытие патриархального быта. Художественной проработке этой идеи посвящен последний роман писателя — «Обрыв».

7.5. «Обрыв»

Последний роман Гончарова «Обрыв» менее других романов композиционно выстроен. На одном из наиболее ответственных этапов в работе над «Обрывом» Гончаров сделал в письме к А. В. Никитенко существенно важное признание. Речь шла об «артистическом идеале» писателя, в котором не только нетрудно узнать черты его героев, но и обнаружить идею «положительно прекрасного человека», воплощенную в «Идиоте» Достоевского. Известно, что автор «Идиота» неоднократно возвращался к «Обломову», находя на разных этапах собственного творчества черты, как сближающие, так и разводящие его собственные поиски с поисками Гончарова. В «Обрыве» Гончаров поставил перед собой задачу найти и представить современникам социально-психологический тип, в котором воплотилось бы его понимание нравственного идеала, способного возродить Россию.

Безусловно, на роль героя времени мог претендовать Райский, предстающий перед читателем как артистическая натура, пробующая свои силы в разных сферах искусства, которое он считает мощным стимулом преобразования общества. Однако Райскому не хватает внутренних сил трудиться, поэтому его портреты Софьи, Марфеньки — это эскизы впечатлений, которые так и не сложились в картину. Та же неудача постигла его и на литературном поприще. Процесс создания романа, который пишет Райский, очень напоминает то, как работал сам Гончаров. «Он (Райский. — М. У.), — замечает Гончаров, — решил писать его эпизодами, набрасывая фигуру, которая его займет, сцену, которая его увлечет или поразит, вставляя себя везде, куда его повлечет ощущение, впечатление, наконец, чувство и страсть, особенно страсть!» Постепенно Гончаров утрачивает интерес к Райскому, обнаруживая, что внутренне, психологически — это обломовский тип замкнутого на себе существования, остановившийся в своем развитии. Даже перемещение Райского в деревню, к бабушке, необходимо Гончарову для того, чтобы представить читателю остальных персонажей. Райский — художник, и свои впечатления от Марфеньки, бабушки, Веры он облачает в пластические образы, группирует фигуры на будущей картине, определяет ее пафос как идиллический. Однако уже во время первой прогулки с Марфенькой возникает образ обрыва, расположенного неподалеку от усадьбы, и в повествование вторгается трагическая тема, связанная в первую очередь с образом Веры, страстно ищущей выхода из обыденности жизни. В образе русской девушки Гончаров продолжает творить не только живую индивидуальность, но и, как он сам считал, исследование этапа в развитии русской женщины. Образ Наденьки в «Обыкновенной истории», Ольги Ильинской, отчасти Софьи Беловодовой — реальное свидетельство пробуждения сознания русской женщины, испытывающей потребность новой жизни. Из писем Гончарова, из его черновых рукописей к роману известно, что свое последнее произведение он намерен был посвятить «русским женщинам». Отказавшись по ряду причин от этой мысли, Гончаров сохранил идею в другой форме: это посвящение он предпослал роману Райского.

Рисуя образ другого героя времени, Волохова, Гончаров выходит за рамки привычного ему бытописания, и поэтому известная тенденциозность в изображении нигилизма разрушает целостность художественного образа. Это проявляется даже в той характеристике, которую Вера дает Марку. Она не могла бы рассуждать со знанием дела о «поверхностных и односторонних увлечениях» Волохова, о его материализме: здесь мы слышим голос самого писателя. В авторском комментарии Гончаров пояс-

няет, что посылает Веру к обрыву, где ее ждет Марк, не потому, что она увлеклась им, а потому, что хотела спасти силою своего трезвого ума эту заблудшую душу, вывести наверх, к бабушке, отцу Василию, к брачному алтарю.

Образу Волохова автор противопоставляет образ Тушина. Положительный, но слабо психологически и социально мотивированный герой при всем желании Гончарова не мог быть воспринят читателем как серьезный противник Волохова. Так же как противопоставленный Обломову Штольц, Тушин — тип не ясный самому писателю и поэтому психологически недостаточно разработанный. Гончаров не увидел положительного характера отрицания передовой части демократической молодежи, страстно протестующей против патриархальной несправедливости, подавляющей свободу воли человека. В этом Гончаров не был одинок: подобный характер получил резко отрицательную оценку Н. С. Лескова в романе «Некуда».

В «Обрыве» идейное и сюжетное противопоставление Волохова и Тушина тоже не состоялось, поэтому таким притягательным оказывается образ бабушки, свободно совмещающей в собственном сознании «вечный разлад старых и новых понятий», любящей жизнь. Для нее каждый день был «новым, свежим цветом, от которого назавтра она ожидала плодов».

Финал романа вновь ставит перед читателем фигуру Райского. Пройдя с близкими ему людьми — бабушкой, Верой, Марфенькой — все испытания, посланные жизнью, он только теперь, вдали от родины, понял подлинную цель художника. Гончаров возвращает читателя к теме искусства и определяет вместе с Райским смысл жизни как служение «исполинской фигуре, другой великой бабушке — России».

Страстные, окрашенные глубоко лирическим чувством поиски Гончаровым идеала прекрасного завершились гимном великой стране, имя которой — Россия. В последнем романе Гончаров окончательно высказался как художник, и не его вина в том, что не всем современникам оказалось доступно понимание его надежды и верования, ошибки и разочарования. Поэтому так символично название его статьи, с которой мы начали разговор о Гончарове. Ничто не может полнее выразить душу художника, чем его художественные творения.

Глава 8

ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ

(1818—1883)

В результате изучения данной главы студент должен:

- **знать** основные факты биографии писателя; проблематику произведений, рекомендованных для текстуального изучения; жанровый состав произведений писателя; черты поэтики тургеневского романа;
 - **уметь** определять романтическое начало в творчестве писателя и формы его проявления, характеризовать функции; проводить анализ системы образов произведения; выявлять роль автора-повествователя;
 - **владеть** навыками анализа функций описательных структур (портрета, пейзажа, интерьера) в эпическом произведении.
-

И. С. Тургенев — потомок древнего дворянского рода. Детские годы будущего писателя прошли в селе Спасское-Лутовиново Орловской губернии. Жизнь в поместье оставила тягостные воспоминания о жестоких нравах, отравлявших отношения в семье Тургеневых и господствовавших в управлении крепостными слугами и крестьянами. Особенно скорой на расправу была мать Тургенева — Варвара Петровна, женщина властная и нетерпеливая. Через много лет детские и юношеские впечатления от домашнего произвола лягут в основу рассказа «Муму», который Тургенев напишет «на съезжей» (в тюремной камере), куда его определят за публикацию некролога Гоголю в марте 1852 г. Рассказ о нравственной атмосфере барской усадьбы написан в тюрьме, в условиях несвободы. Какая страшная и убедительная правда в этой скрытой психологической параллели!

В 1833 г. Тургенев поступает на словесный факультет Московского университета, затем переходит в Петербургский университет. Будучи студентом, пробует свои силы в лирике, жанре поэмы («Стено», 1834), начинает печататься в журналах, впрочем, без особого успеха. В Петербурге, в доме профессора Плетнева, молодой Тургенев мельком видел Пушкина, о чем благоговейно вспоминал всю жизнь, и оживил свои впечатления в мемуарном очерке «Литературный вечер у Плетнева». В 1838 г. Тургенев уез-

жают за границу с намерением продолжить образование. В Берлине он слушает лекции по философии, классической филологии, переживая сильное увлечение Гегелем, Шеллингом, Фейербахом, усиленно занимается классическими языками. Период пребывания в Германии — период формирования эстетической позиции будущего писателя. В это время он много путешествует: Австрия, Италия, Швейцария. Блестяще образованным европейцем является Тургенев в Петербург. Здесь он предпринимает попытки заняться службой: намеревается сдать магистерский экзамен и получить кафедру философии, некоторое время служит под началом В. И. Даля в Министерстве внутренних дел. Публикация поэмы «Параша» (1843) и сочувственная оценка Белинским сыграли важную роль в его жизни: началось сближение писателя и критика, все более укреплявшееся со временем. В этом же году происходит встреча Тургенева и Полины Виардо на гастролях итальянской оперы в Петербурге. Встреча стала для Тургенева судьбой на всю оставшуюся жизнь.

С 1847 г. Тургенев сотрудничает с «Современником», печатает в нем открывающий цикл «Записок охотника» рассказ «Хорь и Калиныч». В конце 1847 — начале 1848 г. писатель становится очевидцем французской революции. Зима в Париже и Куртавенеле оказалась плодотворной во многих отношениях: Тургенев знакомится с Жорж Занд, П. Мериме, Ф. Шопеном, пишет большую часть рассказов из «Записок охотника», «Дневник лишнего человека», комедии «Холостяк» и «Нахлебник», драму «Месяц в деревне». Можно сказать, что покидал Францию в 1850 г. уже писатель Тургенев, зрелый человек, переживший романтический восторг любви, познавший мощь стихии революционных потрясений.

Середина 1850-х гг. для Тургенева — время работы над первым романом «Рудин» (1855), созданным в Спасском. В Риме задумано и частично написано «Дворянское гнездо» (1858), успех которого был безоговорочным. Первым «общественным» романом «Накануне» (1860), не принятым демократическим «Современником», отозвались в творчестве Тургенева 1860-е гг. Однако ничего в критике произведений Тургенева не было равным по реакции на «Отцов и детей» (1861), где, как объяснял впоследствии сам писатель, он хотел быть просто справедливым и наблюдательным. 1860-е гг. — время, когда жизнь Тургенева определяется: он начинает обустраивать свой быт за границей, в Бадене. Из сложных и горьких чувств осмысления своих отношений с Россией рождается роман «Дым».

В начале 1870-х гг. писатель практически все время живет за границей, в основном в Париже, изредка наведываясь в Россию,

чтобы решать денежные вопросы. Он много занимается общественной деятельностью, помогая русским эмигрантам денежными средствами, рекомендательными письмами, устройством на лечение, чтением рукописей, учреждает первую в Париже русскую библиотеку. Это десятилетие жизни Тургенева отмечено появлением в его творчестве рассказов **«Часы»** (1876), **«Сон»** (1877), **«Рассказ отца Алексея»** (1877). В них отражается все растущая уверенность писателя в существовании иного мира, но не божественно прекрасного и гармоничного, а враждебного человеку, убивающего его. Чисто внешне все обстояло очень благополучно: в 1878 г. на международном литературном конгрессе в Париже, как и В. Гюго, Тургенева выбрали вице-президентом. Здесь он прочел речь о русской литературе, сам факт произнесения которой поставил ее на уровень европейских литератур.

Последний приезд Тургенева в Россию состоялся в 1880 г., когда в Москве открыли памятник Пушкину. Писатель произносит речь в память Пушкина, читает в Дворянском собрании его стихи.

Умер Тургенев в августе 1883 г., в своем доме в Буживале, где были написаны знаменитые **«Стихотворения в прозе»** (1877) и последняя его повесть **«Клара Милич»** (1886). Серьезно больной, он с трудом пишет, но сам правит корректуру своего собрания сочинений — всего того, что было написано им почти за 40-летнюю жизнь в литературе: **«Записки охотника»**, **«Дворянское гнездо»**, **«Отцы и дети»**, повести, пьесы, рассказы — все лучшее, что было в нем и что было им.

8.1. Лирика

Свой творческий путь Тургенев начинал как поэт. Лирика раннего Тургенева музыкальна, но у нее есть свой оттенок: лирический герой медленно плывет по элегической реке. В этом проявляется темперамент автора. Характерная живописность отличает **«Вечер»** (1837) — одно из ранних стихотворений Тургенева. Вечерняя тишина пробуждает особое чувство в душе лирического героя, напряженно вслушивающегося и всматривающегося в окружающий его мир засыпающей природы, в которой разум человека ищет ответы на вечные вопросы бытия:

Что, если этот сон — одно предвозвещанье
Того, что ждет и нас, того, что будет нам!
Здесь света с тьмой — там радостей, страданий
С забвением и смертью слиянье:
Здесь ночь и мрак — а там? что будет там?

Мотивы лирики Тургенева были восприняты современниками, знавшими его поэзию. Так, строчка из стихотворения **«Цветок»** (1843) *«...он был создан для того, // Чтобы побыть одно мгновенье // В соседстве сердца твоего»* была взята Достоевским в несколько измененном виде (*«Иль он был создан для того, // Чтобы побыть хотя мгновенье // В соседстве сердца твоего»*) в качестве эпиграфа к повести **«Белые ночи»**, рассказывающей о загубленном чистом женском чувстве, трагическом разладе внутреннего мира человека и окружающей его жестокой действительности. Стихотворение Тургенева **«Утро туманное, утро седое...»** (1843), вошедшее в небольшой цикл **«Вариации»**, стало впоследствии популярным романсом, «откликнувшимся» в лирическом сборнике А. А. Блока **«Седое утро»**, объединившем стихотворения поэта 1907–1916 гг.

В лирике Тургенева слышатся отзвуки поэзии Лермонтова. Стихотворный цикл **«Деревня»** (1846) открывается вариацией лермонтовской **«Родины»**. В самом ритме стиха проявляется образ мелодического рисунка и ясно проступает лирический вариант развития **«деревенской»** темы **«Родины»**. Так же как и у Лермонтова, деревенская, исконная Россия вызывает у лирического героя Тургенева чувство покоя и гармонии с самим собой:

Люблю я вечером к деревне подъезжать,
Над старой церковью глазами провожать
Ворон играющую стаю...

.....
Задумчиво глядишь на лица мужиков —
И понимаешь их; предаться сам готов
Их бедному простому быту...

Первое стихотворение открывает тему **«малой»** родины, образ которой конкретизируется в следующих стихах цикла: **«На охоте — летом»**, **«Безлунная ночь»**, **«Дед»**, **«Гроза»**, **«Первый снег»**. Перед читателем проходят, сменяя друг друга, картины деревенской жизни и лирические зарисовки чувств человека, вызванных природными явлениями, которые говорят с ним на понятном ему языке. В стихотворении **«Гроза»** Тургенев еще раз обращается к нерифмованному стиху (первый опыт — **«Один, опять один я. Разошлась...»**). Этот своеобразный эксперимент весьма примечателен: Тургенев по-своему оригинально ищет выходы за пределы стихотворного метра в метричность прозы.

В стихотворениях Тургенева заметно стремление к новой психологической разработке старых тем романтической литературы — одиночества, разочарованности. Герой лирики — человек, страдающий самоанализом, теряющий способность непосредственного

восприятия мира и поэтому не знающий ни настоящей любви, ни настоящего счастья. Тургеневский лирический герой уже не гордится своей ярко выраженной индивидуальностью, своим отличием от «беспечных людей», его окружающих. На этой характерной антитезе построено стихотворение **«Толпа»** (1843), а также одно из лучших стихотворений Тургенева — **«Нева»** (1843).

Расцвет поэтического творчества Тургенева приходится на 1840—1843 гг. После этого он продолжает регулярно писать стихотворения до конца 1840-х гг., позднее же обращается к стихотворной форме в так называемой поэзии «на случай» — эпиграммах, посланиях, надписях.

8.2. Творчество 1840—1850-х годов

Тургенев, как и многие другие русские писатели, прошел школу романтизма. Это было увлечение, через которое надо было пройти. Романтическое начало в творчестве раннего Тургенева явилось основой для выработки писателем художественной системы, которая затем станет частью его творческого метода.

Уже в раннем произведении Тургенева — драматической поэме **«Стено»** (1837) — звучат мотивы мировой скорби, одиночества человека, чувствующего себя чужим в мире прекрасной и гармоничной природы. В поэме **«Разговор»** (1844) сквозной темой становится мысль о том, что «наглому пиру людей» противостоит величие природы. Поэма **«Разговор»** по композиции (диалог-спор старика-пустынника и юноши) и ритмике напоминает **«Мцыри»** Лермонтова. Здесь возникает одна из главных тем творчества Тургенева — проблема «отцов» и «детей», их взаимного непонимания. Герой **«Разговора»** — молодой человек, зараженный рефлексией, — предшественник «лишних людей» в повестях и романах писателя. Он психологически противопоставлен Мцыри, он — символ «сломленной силы».

«Стено» и **«Разговор»** — исключительно романтические произведения с ярко выраженными атрибутами романтики. Главный предмет изображения в них — внутренний мир человека, содержание — духовные поиски идеально-прекрасного.

Особое место в творчестве Тургенева 1840-х гг. принадлежит поэме **«Параша»** (1843), написанной в подражание **«Евгению Онегину»** по сюжету и стиху. В ней отчетливо звучат социальные мотивы, хотя и окрашенные в романтические тона. Смысл поэмы раскрывается в контрастном противопоставлении сатирических картин помещичьего быта глубине тоски героини по романтическому идеалу, которому нет места в пошлой обыденности суще-

ствования. В отличие от пушкинского «Евгения Онегина», нет в этой поэме ни Ленского, ни дуэли, а первая любовь героини заканчивается браком. В этом-то благополучии и заключается, по мнению автора, подлинная трагедия героев, которых не коснулась спасительность страдания, очищающего душу. Исследование живых связей человека и общества, человека и природы, намеченное в ранних произведениях, будет продолжено и в произведениях конца 1840-х — начала 1850-х гг.

Эпоха 1840-х гг., не без влияния Белинского, объявила войну романтизму как изжившему себя литературному направлению. В этой борьбе Тургенев занял особую позицию: не отвергая романтических средств изображения героев, он видел «недостаточность» романтизма в его равнодушии к насущным социальным вопросам, общественным проблемам. Эти идеи нашли отражение в повестях **«Андрей Колосов»** (1844), **«Три портрета»** (1845), **«Бретер»** (1847). В «Бретере», повести почти не замеченной современной Тургеневу критикой, романтизму, принявшему уродливые эгоистические формы в образе Авдея Лучкова, был вынесен суровый приговор, как, впрочем, и мягкотелому прекраснодушию Кистера, не сумевшего защитить свое чувство. Вместе с тем Тургенев видел жизненность многих форм, средств и приемов романтизма, без которых художник не мыслил искусства. В данном случае речь идет не о романтизме как литературном направлении, а о романтике как особом типе отношения к жизни. Романтическое начало в творческом методе Тургенева проявляется по-разному.

Важным приемом создания психологического облика персонажа является детализация. Идеализирующее, романтическое начало получает художественное воплощение в соединении реального и фантастического. В полной мере своеобразие психологического облика романтической натуры проявилось в первом значительном произведении Тургенева **«Записки охотника»**. Главным героем цикла является автор-повествователь, сложность внутреннего мира которого определяет соединение двух планов рассказывания: резко отрицательного изображения крепостнической действительности и романтически непосредственного восприятия тайн природы. В одном из лучших рассказов цикла **«Бежин луг»** природа выступает в восприятии героев (неслучайно это дети) и рассказчика как живая сила, говорящая с человеком на своем языке. Понять этот язык дано не каждому. В восприятии автора реальная деталь становится символом мистического: голубок — «душа праведника», а «стенящий звук», наводящий трепет на собравшихся у костра, — голос болотной птицы. Рассказчик, блуждая по лесу, сбился в темноте с пути (реальная деталь) и «вдруг очутился над страшной бездной»

(романтический штрих), оказавшейся прозаическим оврагом. Способность к восприятию чудесного, стремление приобщиться к загадке природы и человека становится эмоциональным ключом рассказа, выполняя функцию характеристики рассказчика.

Современная Тургеневу критика, признавая в нем психолога, великолепного лирика, отказывала писателю в юмористическом и сатирическом таланте. П. Н. Полевой писал, что Тургенев в сатирических сценах своих произведений подражает Гоголю. П. В. Анненков и А. В. Дружинин — близкие друзья Тургенева — обычно истолковывали сатирические сцены как необходимую психологическую разрядку напряжения читателя или как беззлобную авторскую забаву или шалость.

Последующая критика — А. М. Скабичевский, Ю. И. Айхенвальд (начало XX в.) — упорно придерживалась этих взглядов и только в конце 1930-х гг. Н. К. Пиксановым было высказано мнение о необходимости изучать сатиру Тургенева. Разумеется, Тургенев не сатирик в полном смысле этого слова, но сатира органично присуща его творчеству. В повестях, рассказах, романах писателя присутствуют все виды комического: от беззлобной насмешки до едкой иронии и сарказма.

Сливаясь с основной лирико-романтической струей его произведений, сатира Тургенева отличается от «чистой» сатиры Салтыкова-Щедрина. Тургенев действительно следует традиции Гоголя, видевшего в соединении лирического и сатирического начал единственно для себя возможный способ передать картину русской жизни.

Влияние Гоголя на молодого Тургенева, бесспорно, сказалось в стихотворной поэме **«Помещик»** (1846). Пользуясь излюбленным приемом Гоголя, сатирическим контрастом, Тургенев строит сюжет на выявлении несоответствия внешней значительности героя и его внутренней несостоятельности. Объектом сатирического разоблачения становится уездное дворянство и славянофильская идеализация крепостничества как форма идеологии, оправдывающая существующий порядок вещей. Вместе с тем лирическая тема в поэме связана с образом автора-повествователя, постоянно обращенного к читателю-собеседнику. В них явственно обозначен «пушкинский» поворот в решении темы: автор-повествователь и его оценка изображаемого принимают форму непосредственного суждения, правда, скорее эмоционального, чем рационального характера: *«О жалкий, слабый род! О время // Полупорывов, долгих дум // И робких дел! О век! О племя // Без веры в собственный свой ум»*. Перед нами тургеньевский вариант характеристики того явления, которое в «Евгении Онегине» получило определение «хандра». В главе XXV

поэмы Тургенев совсем по-пушкински дает описание уездного бала, накрытого с деревенской простотой стола, гостей любезной вдовы: *«Вот старичок благообразный, // Известный взяточник — а вот // Светило мира, барин праздный, // Оратор, агроном и мот, // Чудак, для собственной потехи // Лечивший собственных людей...»*

Напечатанная в «Петербургском сборнике», поэма стала своеобразным этапом разработки темы крепостничества в цикле «Записки охотника».

Литературную известность Тургеневу принес рассказ **«Хорь и Калиныч»** (1847), опубликованный в «Современнике» и высоко оцененный читателями и критикой. Успех рассказа стимулировал решение Тургенева продолжить работу, и в последующие годы он создает ряд произведений, вошедших в опубликованную в 1852 г. книгу «Записки охотника».

Критический пафос изображения русского дворянства в этом произведении обусловлен негативным отношением Тургенева к нравственным основам крепостного права, к его социальной функции. Во всех очерках и рассказах «Записок охотника» писатель использует некоторые общие принципы изображения: каждый очерк или рассказ строится на немногочисленных сюжетных эпизодах и описательных характеристиках действующих лиц. Автор передает подробности поз, жестов, речи персонажей, а отбор и последовательность их появления перед читателем мотивированы фигурой рассказчика, его движением в пространстве и во времени. В связи с этим основная смысловая нагрузка приходится на описательные элементы: на портретно-бытовые характеристики действующих лиц и переложение их рассказов о своей жизни в прошлом и настоящем.

Комизм положений очень часто соединяется с комизмом ситуаций, раскрывающих несоответствие претензий персонажей их сущности. Часто эта форма комического проявляет себя в монологах героев, оказывающихся средством саморазоблачения персонажа. Так, в **«Гамлете Щигровского уезда»** герой очерка, Василий Васильевич, исповедуется ночью, в темноте перед незнакомым человеком, открывая ему сердце. Знаменитое гамлетовское «быть или не быть, вот в чем вопрос...» в обстановке Щигровского уезда не возвышает героя над толпой, а, наоборот, становится поводом к разоблачению несостоятельности протеста «под подушкой». Предметом осмеяния оказывается вся система тепличного воспитания дворянства, порождающего никчемных идеалистов, не способных ни к чему.

В рассказе **«Однодворец Овсянников»** перед нами предстает ряженный в кучерской кафтан помещик-славянофил, вызываю-

щий чувство недоумения и смеха в мужиках своими потугами на «народность». Помещик Пеночкин из рассказа **«Бурмистр»** — утонченный европеец и «прогрессивный» хозяин — сам не порет слугу за недостаточно прогретое вино, а просто отдает приказ «распорядиться насчет Федора».

В **«Записках охотника»** складывается важная черта художественного метода Тургенева: развернутые характеристики быта, среды, значительные по объему описательные фрагменты повествования — путь к овладению мастерством обобщения.

Антикрепостническую социально-обличительную сущность **«Записок охотника»** отметила не только современная Тургеневу критика. Министр просвещения А. А. Ширинский-Шихматов так охарактеризовал произведение императору Николаю I: «Значительная часть помещенных в книге статей имеет решительное направление к унижению помещиков, которые либо представляются в смешном и карикатурном, или чаще в предосудительном для их чести виде». Выход в свет **«Записок охотника»** вызвал раздражение и недовольство в официальных кругах: нужен был повод для наказания писателя. Такой повод дал сам Тургенев, опубликовав в **«Московских ведомостях»** **«Письмо из Петербурга»** — статью в связи со смертью Гоголя, которую ранее цензура не пропустила. Писатель был арестован и отправлен на «съезжую». Два года длилась последовавшая за арестом (без суда и следствия) ссылка в Спасское-Лутовиново, и только в 1854 г. Тургенев получает свободу.

К **«Запискам охотника»**, повестям и поэмам 1840-х гг. при-
мыкают своей сатирической проблематикой пьесы Тургенева. Главными темами Тургенева-драматурга были критика нравственного бессилия русского дворянства, осмеяние «буйства» возвышенных романтических чувств, которые мешают увидеть реальную жизнь. В творчестве писателя появляется весьма популярный в 1840-е гг. жанр одноактной комедии: **«Неосторожность»** (1843), **«Безденежье»** (1846), **«Завтрак у предводителя»** (1849). Такую комедию можно рассматривать как форму драматизированного «физиологического» очерка, построенного на приеме саморазоблачения персонажей ситуацией диалога-общения. В двухактной пьесе **«Нахлебник»** (1848) Тургенев продолжает разработку галереи типов в духе «натуральной школы». Герой пьесы — Василий Кузовкин — «дворянин, проживающий на хлебах». Это один из первых в русской литературе образ «шута», приживальщика, который психологически разносторонне будет разработан Достоевским. Герой четко осознает несправедливость окружающего мира, но только в наиболее острые моменты жизни

способен на протест, который, впрочем, быстро теряет свою актуальность. Тургенев создает первую в русской литературе психологическую драму, раскрывшую особенности социальной психологии человека. Исследование социальной психологии типов русской действительности будет продолжено и в пятиактной драме **«Месяц в деревне»** (1850). В пьесе мирное существование провинциальной семьи Ислаевых нарушает приезд студента Беляева, в которого влюбляются хозяйка имения и ее воспитанница. Возникающий в произведении любовный треугольник становится средством развенчания пустоты и никчемности существования всех без исключения действующих лиц.

Комедией **«Холостяк»**, продолжившей традиции натуральной школы и отстаивающей нравственное достоинство «маленьких людей», Тургенев успешно дебютирует как драматург на петербургской сцене в 1849 г. Писатель вынашивал планы продолжить драматургическую деятельность, но прервал ее, закончив работать для театра водевилем **«Провинциалка»** (1851) и драматической сценкой **«Вечер в Сорренто»** (1852).

События, развернувшиеся во Франции, вызвали резкое обострение идейно-политического противостояния демократических и либеральных кругов русского общества. Тургенев, всегда чутко реагировавший на смену общественного климата, возвращается к прозе (повести **«Дневник лишнего человека»**, 1849; **«Переписка»**, 1850; **«Затишье»**, 1854), в которой он обращается к проблеме идейного противостояния революционного и реформистского понимания дальнейшего развития русского общества. Характерна в этом плане повесть **«Затишье»**, где Тургенев пробует силы в новой художественной манере. В основе повествования — рассказ о дворянском безволии, приводящем к трагедии как в общественном, так и личном плане. В отличие от **«Дневника лишнего человека»** в **«Затишье»** Тургенев отказывается от приема психологического саморазоблачения персонажа и стремится выразить критическое отношение к герою сюжетной организацией материала, его композиционным решением. Осознавая необходимость смены эстетических ориентиров, писатель признавался в одном из писем Анненкову: «Надобно пойти другой дорогой <...> и раскланяться навсегда с старой манерой. Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции... Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному! Дадутся ли мне простые, ясные линии...» Смена повествовательной манеры заявит о себе в новом для Тургенева жанре романа, к которому он обратится в июне 1855 г., начав писать роман **«Рудин»**.

8.3. «Рудин». «Дворянское гнездо»

Первый роман Тургенева, напечатанный в «Современнике» в начале 1856 г., вызвал большой интерес русской общественности. Писатель посвятил его изображению и оценке характера передовой дворянской интеллигенции 1840—1850-х гг., переживающей нравственный кризис, причину которого Тургенев видел в отсутствии четкого представления этой части русской передовой молодежи о том, как использовать полученные знания, о конкретных формах пробуждения национального самосознания. Главный герой романа — Дмитрий Рудин — сложная, противоречивая натура, характер которой раскрывается прежде всего в *слове*.

С первых страниц романа Тургенев представляет своего героя как человека, обладающего выдающимися способностями оратора. Появление Рудина в кружке Дарьи Михайловны и его спор с Пигасовым о статье барона вызывают активную реакцию слушателей («А он человек неглупый», — подумал каждый»), что, в свою очередь, ставит персонажей в новые отношения друг к другу. Дарья Михайловна, как замечает автор, гордилась своей находкой и уже «заранее думала о том, как она выведет Рудина в свет», Александра Павловна «была удивлена и обрадована», Пандалевский завидовал, Пигасов думал: «Дам пятьсот рублей — еще лучше соловья достану», но больше всех были поражены Басистов и Наталья: Басистов «слушал, слушал, как отроду не слушал никого, а у Натальи лицо покрылось краской <...> и взор ее, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел, и заблестал...». Сильные чувства, испытанные Басистовым и Натальей, не получают словесного выражения. Автор обходит молчанием внутреннее состояние героев, но сообщает о бессонной ночи каждого: «Басистов целую ночь не спал <...> писал письмо к одному своему товарищу в Москву», а «Наталья <...> ни на минуту не уснула и не закрывала даже глаз».

В конце третьей главы Тургенев завязывает любовную интригу, положенную в основу сюжета романа. В отношениях с Натальей Ласунской проходят проверку жизненные принципы Рудина, о которых он много и красноречиво *говорит* и в кружке ее матери, и с нею самой. Если темы, обсуждаемые в кружке, обозначены в диалогах персонажей, то содержание разговоров Рудина и Натальи в течение двух месяцев (именно столько времени проходит со дня приезда героя до объяснения в беседке) Тургенев также обходит молчанием. Они становятся известными читателю только в сцене свидания героев у Авдюхина пруда. Ситуация «rendez-vous» ставит героя перед проблемой выбора

и раскрывает полную несостоятельность тех нравственных норм, словесное выражение которых так привлекло и увлекло Наталью. Рудин отказывается решить судьбу девушки, ответить за ее честь, пугается и призывает ее покориться судьбе. Разоблачение героя заключено и в суждениях Натальи, которая напоминает его собственные слова о свободе, о самопожертвовании и выносит суровый приговор: «Я помню все ваши слова, Дмитрий Николаевич», но «от слова до дела еще далеко, и вы теперь трусили...».

Важную роль в создании образа Рудина играет слово Лежнева: ему Тургенев доверяет характеристику героя в начале и в конце романа. Отрицательная оценка Лежневым Рудина дается автором в шестой главе сразу же после полупризнания его в любви Наталье. Рудин красиво сравнивает себя со старым дубом, у которого «старые листья только тогда опадают, когда молодые начинают пробиваться». Одновременно с объяснением Рудина происходит разговор в доме Волынцевых. Тургенев «поручает» Лежневу объявить причину его сдержанности по отношению к Рудину и тем самым «прогнозирует» развитие событий. Лежнев обвиняет Рудина в том, что он не отвечает за свои слова, которые «так и останутся словами и не станут поступком». Право на это суждение дает ему давнее знакомство с Рудиным. Лежнев выступает в роли Кассандры, рассказывая о том, как *разъяснение* Рудиным отношений Лежнева с любимой женщиной привело к их разрыву. «Он пустился, — признается Лежнев, — обоим нам объяснять нас самих <...> деспотически заставлял отдавать отчет в наших чувствах и мыслях, хвалил нас, порицал, вступил даже в переписку с нами...» Эмоциональный монолог сдержанного Лежнева содержит намек на возможность повтора ситуации, однажды уже «проигранной» Рудиным. Посещение Рудиным Волынцева и извещение о том, что Наталья и он любят друг друга, подтверждает справедливость слов Лежнева, убежденного в том, что истинной причиной оскорбительного визита было стремление Рудина «красноречие вход пустить <...> Ох, язык его — враг его...». Рудин действительно виноват в том, что пытался облечь в слова «невыразимое», тайное, ведомое только двоим. Рассудочность и рационализм Рудина подвергаются суду не только Лежнева, но и Пигасова, на справедливое суждение которого ссылается Тургенев: Рудина, «как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова».

В конце романа слово Лежнева о Рудине и его оценка претерпевают значительные изменения. Лежнев горячо защищает Рудина, уверяя всех, что слова последнего пробуждали молодежь, звали к исполнению прекрасных замыслов. Лежнева поддерживает Басистов, соглашаясь с тем, что этот человек «с места тебя

сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания перестраивал, зажигал тебя!». Последняя встреча Лежнева и Рудина представлена Тургеневым как сцена примирения, неслучайно она посвящена воспоминаниям о юности и печальному рассказу Рудина о невозможности примирить романтические идеалы московского кружка с реальной действительностью. В словах Лежнева заключена мысль самого Тургенева о том, что трагедия Рудина — трагедия поколения 1840-х гг., так и не сумевшего обрести «почву» под ногами. Впрочем, перемена настроений и мыслей Лежнева вызвана и обстоятельствами его собственного развития. Активная хозяйственная и общественная деятельность героя также не принесла ему особого удовлетворения: в конце романа Лежнев — растолстевший усадебный обыватель, с горечью признает, что «новые поколения идут мимо» них, к другим целям.

Появление романа «Рудин» обострило отношения Тургенева и демократического по своей направленности журнала «Современник».

В 1850-х гг. в «Современнике» появляется целый ряд материалов, направленных на критику русского либерализма. Встречаясь в редакции с Чернышевским, Добролюбовым, Тургенев чувствует, что его собственные общественные настроения идут вразрез с идеалами демократов, пропагандирующих идею крестьянской революции. Писатель же остается на прежних позициях, которые были изложены им в «Заметках» еще в начале 1840-х гг. И. С. Тургенев был искренне уверен, что избежать назревающего социального конфликта можно при условии полного правового освобождения крестьян и узаконенного земельного размежевания их с помещиками. В условиях крепостного права эти идеалы имели ярко выраженный *романтический* характер: смысл своей литературной деятельности Тургенев видел в том, чтобы воплотить в художественном творчестве *нравственную*, а не политическую сторону собственного мировоззрения.

Повесть «Ася» (1857) можно рассматривать как своеобразную творческую лабораторию, из которой вызревал замысел «Дворянского гнезда». Герой повести г-н Н (он даже не назван Тургеневым по имени, что указывает на обобщенно-психологическую основу его характера) и Ася (дочь помещика и крепостной) противопоставлены друг другу не только психологически, но и социально. Жажда счастья — основной мотив характера героя; ему кажется, что в стремлении к возвышенным душевным переживаниям (любви, постижению тайн гармонии природы) заключается высший смысл жизни, приобщение к истине, добру и справедливости. Возвышенные переживания героя, вызванные чувством к Асе, сопряжены в повести с его размышлени-

ями о России, искренним желанием «дышать русским воздухом, ходить по русской земле». Русская душой и сердцем, Ася смогла оценить искренность и эмоциональную утонченность переживаний г-на Н, но поняла, что ее стремление к «молитве, трудному подвигу» во имя других чуждо человеку, которого она полюбила. Ей нужен был «герой, необыкновенный человек», сумевший направить ее жизненный путь, но Тургенев отказывается сделать из г-на Н героя и тем самым завершить конфликт счастливой развязкой. Подобно Рудину, г-н Н в решающий момент колеблется, лукавит перед собой и перед Гагиным. В этом проявляется слабость не только его характера, но и иллюзорность либеральной романтики, о чем писал в своей статье Чернышевский, посвятив разъяснению идеи повести «Ася» статью «Русский человек на rendez-vous».

Для Тургенева идейное осознание социальной слабости дворянской интеллигенции имело иной смысл. В новом романе «Дворянское гнездо», над которым писатель работал летом и осенью 1858 г. в Спасском-Лутовиново, автор проводит мысль о существенном отличии *идейных* позиций лучшей части современного русского дворянства по сравнению с их отцами, стремившимися ввести в русскую общественную жизнь «системы», заимствованные на Западе. Поэтому такое значительное место уделяет Тургенев биографии отца Лаврецкого — «цивилизованного» барина, ведущего свою родословную со времен княжения Василия Темного и имевшего среди предков и жестоких самодуров, и взбалмошных бездельников, среди которых был и дед Федора Лаврецкого. Рассказывая биографии предков Лаврецкого, Тургенев по-своему продолжает «Мою родословную» Пушкина, но иначе расставляет в ней акценты. Содержанием родословной Лаврецких является изображение «чуждости» предков героя национальным интересам России. Вот как характеризует автор систему взглядов, сформировавших отца Федора Лаврецкого: «...и Дидерот, и Вольтер <...> и Руссо, и Рейналь, и Гельвеций, и много других, подобных им, сочинителей сидели в его голове, но в одной его голове...» Неизбежным оказывается конфликт деда и отца из-за крестьянки Маланьи, ставшей матерью Федора. Однако более существенным для Тургенева оказывается то, что система воспитания сына отцом-англоманом, называвшим себя патриотом, «хотя Россию знал плохо, не придерживался ни одной русской привычки и по-русски изъяснялся странно», не подготовила Федора Ивановича к жизни. Выпускник Московского университета 1830-х гг., глубоко чувствующий, нравственно и физически здоровый, Лаврецкий переживает трагедию брака с Варварой Петровной и возвращается из-за границы в Россию,

чтобы начать жизнь заново. В отличие от своих предшественников (щигровского Гамлета, Рудина, г-на Н) Лаврецкий не склонен к «умствованиям» — он наблюдатель и созерцатель жизни, но в определенный момент готов защищать свои нравственные идеалы, которые в полной мере высказываются в спорах с Паншиным — карьеристом и позером, человеком без определенных убеждений, любящим «пускать в ход германское словцо» и черпающим свои познания из популярных французских брошюр. Называя Лаврецкого консерватором, Паншин развязно утверждает: «Россия отстала от Европы», «мы даже мышеловки не выдумали». В спорах с Паншиным Лаврецкий отстаивает самостоятельность России и резко критикует его высказывания. На вопрос, зачем он вернулся в Россию, Лаврецкий, не задумываясь, отвечает: «Пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать». Тургенев не стремится доказать читателю, что западничество русской дворянской интеллигенции приносит вред русской культуре. Автор, так же как и его герой, враг всяких готовых «систем», «надменных переделок, не оправданных ни знанием родной земли, ни действительной верой в идеал». Он — сторонник «признания народной правды и смирения перед нею».

Из эпилога романа мы узнаем, что Лаврецкий, отказавшись от личного счастья, вступает на путь общественного служения: он, как пишет Тургенев, «сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян». Продолжая считать высшим благом в жизни человека личное счастье, герой романа жертвует им, склоняясь перед долгом. Признав невозможность личного счастья для себя, Лаврецкий в конце романа с грустью обращается к молодому поколению. «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака <...> А мне <...> останется отдать вам последний поклон — и, хотя с печалью, но без зависти, безо всяких темных чувств, сказать, в виду конца, в виду ожидающего бога: “Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!”» Таким образом, в конце романа Тургенев показывает, что, несмотря на искренние попытки героя быть деятельным, он вынужден признать свою полную бесполезность. Крах надежд Лаврецкого на личное счастье является символическим отражением того социального поражения, которое переживало дворянство в эти годы. В разрешение этической проблемы героя Тургенев вкладывал большой политический и конкретно-исторический смысл.

Идея Лаврецкого о «смирении перед народной правдой», идея самоотречения и принесения личной «жертвы» во имя долга реализована Тургеневым в центральной сюжетной линии романа — истории взаимоотношений Лаврецкого и Лизы. Образ Лизы Калитиной — воплощение типа «тургеневской девушки» — натуры искренней, живой, обладающей чувством моральной ответственности за свои поступки. Она требовательна к себе, в трудные минуты способна к самопожертвованию. Многие черты ее характера сближают Лизу с пушкинской Татьяной, что неоднократно отмечалось современной Тургеневу критикой. Воспитанная в религиозных традициях, Лиза верит не в религиозные догмы, а в справедливость христианских заповедей любви к людям, жертвы во имя спокойствия и благополучия других людей. Она ощущает свою кровную связь с простым народом, уважение и интерес к нему. «Лизе и в голову не приходило, — пишет Тургенев, — что она патриотка; но ей было по душе с русскими людьми; русский склад ума ее радовал; она, не чинясь, по целым часам беседовала со старостой материнского имения, когда он приезжал в город, и беседовала с ним, как с ровней, без всякого барского снисхождения».

Тургенев, как и в «Рудине», не проследживает в деталях возникновение духовной близости Лаврецкого и Лизы, но находит другие средства передачи быстро растущего взаимного расположения героев. Важную роль в поэтизации этих отношений выполняет музыка Лемма, под аккомпанемент которой раскрываются лучшие движения души героев. Музыкальной темой сочинения Лемма выражено в романе чувство любви Лаврецкого и Лизы. Лемм создает в своем сочинении образ «души, только что потрясенной счастьем любви»; звуки музыки «сами пылали любовью». Однако блеснувшая для Лаврецкого надежда оказалась призрачной, он вынужден покориться неумолимым обстоятельствам: выбор между счастьем с Лизой и долгом по отношению к жене и ребенку вынуждает героя покориться неумолимым обстоятельствам. Добролюбов увидел драматизм положения Лаврецкого «не в борьбе с собственным бессилием, а в столкновении с такими понятиями и нравами, с которыми борьба действительно должна утратить даже энергичного и смелого человека». Несмотря на свои симпатии к либеральному дворянству, Тургенев изображал правду жизни. Этим романом писатель подводит своеобразный итог значительному периоду своего творчества, ознаменовавшегося поисками положительного героя в среде дворянства, с грустью показывая, что «золотой век» дворянства отошел в прошлое.

8.4. Романы Тургенева: особенности поэтики

Романы Тургенева характеризует особый тип времени и пространства, в рамки которого заключены события произведения. Как правило, это один-два летних месяца, время расцвета природы и чувств человека. Автор во всех своих романах следует принципу, избранному еще в пору становления своего как писателя, проводя зримую параллель жизни человека и природы. В основе сюжета — рассказ об испытаниях героев любовью. Способность героев к глубокому чувству — важная черта характеристики персонажа. Неслучайно ключевые в смысловом отношении эпизоды объяснения между героями происходят в разгар лета, на открытом воздухе: в саду (Лиза и Лаврецкий), около пруда (Наталья и Рудин), у открытого в сад окна (Одинцова и Базаров), в роще (Марианна и Нежданов). Символическая роль отводится Тургеневым и времени суток. Как правило, это вечер или ночь, когда чувства человека особенно обостряются и момент духовного единения или разлада мотивирован более глубоко. В этих сюжетных узлах повествования отчетливо проявляется мысль писателя о человеке как части природы и об активной роли ее в формировании духовного начала личности.

Особенности хронотопа определяют и композицию образов, способы их психологической характеристики. Тургенева интересует сам процесс переживания. Он не наделяет своих героев склонностью анализировать переживания, предоставляя читателю право самому судить о масштабе чувств, которые испытывает герой. Завершая сцену признания в любви Базарова Одинцовой, Тургенев кратко замечает: «Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; все тело его видимо трепетало... это страсть в нем билась, сильная и тяжелая — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей». Эмоциональная рефлексия, как считал Тургенев, таит в себе большие познавательные и эстетические возможности, чем анализ ее. Поэтому такую важную роль в раскрытии внутреннего мира героев играют описательные элементы: портрет и пейзаж.

Тургенев — мастер портретной характеристики. Он считает необходимым дать читателю представление о внешнем облике даже незначительного (в сюжетном отношении) персонажа. Необязательным может показаться подробное описание внешности слуги Николая Кирсанова («...бирюзовая сережка в ухе, и напомаженные разноцветные волосы, и учтивые телодвижения...»), которое «открывает» роман «Отцы и дети». Однако дело в том, что контрастное сопоставление скромного внешнего облика Кирсанова и «вызывающе» эффектной внешности его слуги, человека

«новейшего, усовершенствованного поколения», как пишет Тургенев, уже обозначило главную проблему всего романа, проблему поколений, «отцов» и «детей», аристократии и демократии.

Представляя читателю своих героев, Тургенев считает обязательным дать характеристику их внешности еще и затем, чтобы подготовить восприятие читателя, настроить его на соответствующий лад. Портрет становится формой выражения авторской позиции. В романах Тургенева первое впечатление от героя, как правило, не меняется, подтверждаясь его поступками.

Принципы характерологии вырабатываются Тургеневым в процессе работы над первым романом «Рудин» (1849). В образе Пигасова автор запечатлел тип озлобленного помещика-глупца с претензией на остроумия. В самой последовательности знакомства читателя с Пигасовым заключена важная закономерность: Тургенев начинает с характеристики внешнего облика героя, манеры его поведения, затем дает сведения о биографии персонажа и напоследок сталкивает этого деревенского философа в споре с Рудиным. Поверхностность подчас метких житейских суждений доморощенного философа обнаруживается с первых же минут его разговора с Рудиным, плавно перешедшего в спор. Предметом осмеяния становится сам тип критического отношения к действительности, в дальнейшем разработанный в образе Евдоксии Кукушкиной («Отцы и дети»).

Если для Пигасова участие в диалоге-споре и речевая характеристика становятся одновременно и формой саморазоблачения персонажа, то для представления Пандалевского Тургенев использует описание манеры его поведения. Черты внешнего благородства и благообразия фиксируются автором до тех пор, пока не становится очевидной их полная противоположность внутреннему миру героя, лицемерие которого раскрывается в тонкой иронии авторского повествования о нем. Роман собственно и начинается с эпизода встречи Александры Павловны и Пандалевского на проселочной дороге. Александра Павловна еще не видела его, а «он уже давно улыбался ей», «выступал маленькими шажками, ведя ее под руку», а проводив, «убрал с лица улыбку, почти суровое выражение лица появилось у него, даже походка Константина Диомидовича изменилась: он теперь и шагал шире и наступал тяжелее».

Особая роль принадлежит портрету в создаваемых Тургеневым женских образах. Они проникнуты мягким лиризмом: в женщине Тургенев видит существо высшего порядка. Чаще всего именно женщины и девушки в произведениях Тургенева пробуждают к жизни лучшие духовные качества героев. Так происходит с Рудиным, Лаврецким, Базаровым, Неждановым. В объяс-

нении Тургеневым обаяния женской силы большую роль играют написанные художником портреты героинь, которые также предваряют восприятие читателем их поступков. Для читателя важным оказывается то, кому Тургенев доверяет представить свою героиню. Так, портрет Одинцовой дан в восприятии Аркадия, для которого она, как и в момент первого знакомства, так и осталась загадкой. Это подчеркнуто ситуативным характером портрета: описанием отдельных деталей облика, передающих внешнее, но не характеризующих внутренний источник «ласковой и мягкой силы», веявшей от ее лица.

Типизирующее начало в портрете не столько связано с героем, чей облик предстает перед читателем, сколько является характеристикой персонажа, с точки зрения которого дается описание. Портрет «загадочной княгини Р.», в которую влюблен Павел Кирсанов, — это в первую очередь свидетельство преклонения героя перед романтическим идеалом женщины-загадки. Неслучайно ее внешний облик дается сначала в интерпретации Аркадия, а затем уточняется самим Павлом Петровичем, который видит в Фенечке черты княгини Р. Однако сопоставив оба визуальных облика, обнаружим, что внешне ничего общего в них нет: для героя-романтика сама внешность не играет особой роли, так как он сосредоточен на собственных чувствах, а не на своем «предмете».

Лиза Калитина также «увидена» глазами Лаврецкого, романтика и идеалиста. Паншина же Тургенев «лишает» способности «портретировать» Лизу, поскольку в нем отсутствует необходимое для этого романтическое начало; его прагматичная натура обрисована резко сатирически. Таким образом, поэтическое, идеализирующее начало, свойственное многим героям Тургенева, является важной положительной характерологической чертой образа.

Для поэтики романов Тургенева типично обращение к приему постепенного, концентрического раскрытия характеров. Действенность этого приема проявляется в главе, посвященной описанию визита Базарова и Аркадия к Кукшиной. Автор «ведет» читателя по улице губернского города, постепенно приближаясь к дому героини. Тургенев фиксирует детали, проникнутые авторской иронией: «криво прибитую визитную карточку» на двери, внешний вид не то кухарки, не то компаньонки в чепце — «явные признаки прогрессивных стремлений хозяйки». Минувя переднюю, читатель оказывается в комнате, которая «походила скорее на рабочий кабинет, чем на гостиную. Бумаги, письма, толстые номера русских журналов, большую частью неразрезанные, валялись по запыленным столам; везде белели разбросанные окурки

папирос». Затем следует портрет Кукшиной, «дамы еще молодой, белокурой, несколько растрепанной, в шелковом, не совсем опрятном, платье, с крупными браслетами на коротеньких руках и кружевною косынкой на голове», подводящий к главному сюжетному узлу сцены — оценке Базаровым Кукшиной: «Чего ты пружисься?» В этом просторечном словечке «пружьисься» заключена точная оценка «демократических» усилий людей, примкнувших к «модному» в то время увлечению передовыми идеями.

Пейзаж в произведениях Тургенева — не просто описание природы, окружающей человека, а ключ к характеристике персонажа. Тургеневскому пейзажу свойственна картинность: важным оказывается то, что схватывается первым впечатлением, не требующим упорядоченности последовательно названных явлений. Такой пейзаж строится на простых мотивах света и звука, важные не сами по себе, а как формы, в которые отливается впечатление героя. Собственно пейзаж перестает быть описанием окружающей человека природы: он становится средством психологической характеристики героя, «картиной» его душевного состояния. Такова, например, функция пейзажа-настроения в главе XX романа «Дворянское гнездо», композиционно выделенного в отдельную главу. Строго говоря, это не пейзаж, а пространство внутреннего мира персонажа, и вместе с тем одна из возможных точек «съемки», открывающая простор читательской интерпретации. Здесь перед нами заявка Тургенева на смену типа эстетического видения в искусстве: организация повествования не во временном (что характеризует классическую форму литературы), а в пространственном измерении, присущем живописи.

В данном случае попытаться определить характер эмоции Лаврецкого — значит разрушить эту эмоцию. Идея сцены в целом постигается только в результате понимания разных смысловых пластов эпизода. К ним относятся детализация звуковой картины внешнего мира («Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голосом; комар словно вторит ему; сквозь дружное, назойливо жалобное жужжание мух раздается гуденье толстого шмеля <...> петух на улице закричал... простучала телега... и вдруг находит тишина мертвая...»), фиксация предметной сферы ближнего и дальнего планов («...вот тут, под окном коренастый лопух лезет из густой травы... а там, дальше, в полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве...»).

Проходящее рефреном через всю главу определение Лаврецким собственного состояния очень символично: «Вот когда я попал на самое дно реки... Вот когда я на дне реки...» Оно

характеризует соединение и прошедшего, и настоящего в переживаемый момент времени. Герой показан в один из наиболее ответственных периодов своей жизни, автор заставляет работать читательское воображение, направляя его рядом деталей внешнего, предметного мира, отмеченных героем.

Важен для характеристики психологического облика персонажа мотив дороги в пейзажной зарисовке. Тургенев создает особую поэтику пейзажа как близкого пространства, в котором живет человек. Так, неслучайно роман «Отцы и дети», посвященный острой проблеме современности, открывается пейзажем дороги, а завершается пейзажной зарисовкой могилы Базарова: философским размышлением о жизненном пути, пройденном героем. Функция пейзажа в этом романе гораздо более значительна, чем об этом принято говорить. Кольцевая симметрия не сводима лишь к идее вечного торжества жизни, поскольку в таком случае мы не выходим за пределы композиционной структуры текста.

Финальный пейзаж также выстраивается Тургеневым с расчетом на корректировку оценки его смысла. Это также пейзаж «настроения», с неподвижными фигурами родителей Базарова в роли стаффажа (включения в пейзаж фигур людей). Пейзажная зарисовка переставляет акцент в восприятии финала: на первый план выходит апелляция автора к читателю, возбуждение его эмоциональных реакций.

Особую роль в романах Тургенева играет явление синестезии — передачи в словесном образе зрительных и слуховых впечатлений. С начала 1870-х гг. пейзаж Тургенева претерпевает эволюцию, приобретая черты импрессионистического. Писатель, имевший прекрасную коллекцию пейзажной живописи, где были произведения Т. Руссо, Ш. Добиньи, Н. Диаза, нашел в их полотнах тот же неподдельный интерес к передаче настроения. В романе «Новь» (1876) пейзаж настроения становится важнейшей формой выражения чувств героя. Очертания предметного мира расплываются, что психологически мотивировано внутренней сосредоточенностью Нежданова на своих переживаниях: когда одно из облаков налетало на солнце, «все кругом становилось — не темно, но одноцветно. Но вот оно пролетело — и всюду, внезапно, яркие пятна света мятежно колыхались снова: они путались, пестрели, мешались с пятнами тени...». Импрессионистически подан и эпизод появления Марианны, пришедшей в рощу на свидание к Нежданову: герой вдруг замечает, что «пятна света и тени скользили по фигуре снизу вверх... значит, она приближается». Как видим, в пейзажах тургеневские герои ищут подкрепления своим впечатлениям, поэтому такой важной оказывается их функция в произведении.

В основе сюжета практически всех романов Тургенева лежит любовная интрига. Испытание любовью определяет развитие действия в произведениях. Тургенев тщательно «отбирает» события, которые характеризуют переживания его персонажей, оставляя на периферии внимания читателя эпизоды, содержащие бытовые зарисовки среды. Не получают развития и те элементы повествования, с которыми связана мотивировка развития действия. Так, в восьмой главе романа «Отцы и дети» Тургенев отправляет Павла Петровича с визитом к Фенечке, не объясняя читателю причины появления его в задней половине дома. Обходит писатель молчанием и историю ухаживаний Николая Петровича за Фенечкой. Мотивация же действия, кульминация которого наступит в момент дуэли, содержится в обращенных к Аркадию словах Базарова, заключающих девятую главу: «Помилуй! В сорок четыре года человек, *paterfamilias*, в ... м уезде — играет на виолончели!» Тургенев фиксирует внешнее проявление чувств старшего Кирсанова (игра на виолончели), ведь именно в игре Николая Петровича читатель должен был «услышать» реакцию героя на взволновавшее его событие дня: приход Павла Петровича к Фенечке.

Другим важным отличием композиционной структуры романов является симметрия в расстановке действующих лиц. Тургенева неоднократно упрекали в том, что этот принцип создания системы образов архаичен, ориентирован на традиции французской классической комедии, но именно в этой архаике и проявляется глубинный смысл тургеневского приема. Симметрия включает в себе скрытое сравнение, сопоставление, которое подразумевает активность читательской позиции. Так, в «Отцах и детях» система образов представляет собой несколько пар (Базаров — Одинцова, Аркадий — Катя, Николай Петрович — Фенечка, Павел Петрович — княгиня Р.).

8.5. Творчество 1870—1880-х годов

В 1877 г. Тургенев создает знаменитые «Стихотворения в прозе». Название это принадлежит не автору, а издателю журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичу; в нем с предельной ясностью обозначен результат тех поисков в области синтеза поэзии и прозы, над которым экспериментировал еще молодой Тургенев.

«Стихотворения в прозе» обладают особой ритмической природой. В своих «*Senilia*» («Старческое») Тургенев создает довольно жесткую модель новой прозаической конструкции,

главной особенностью которой является все возрастающая (по сравнению с «обычной» прозой), ритмообразующая роль абзаца (прозаической строфы). По-видимому, наличие такой двойной мотивировки и оказывается в структуре стихотворений в прозе главным признаком «стихотворности».

«Стихотворения в прозе» — маленькие произведения разножанрового характера, своеобразные мысли вслух. Это лирические по своему содержанию размышления Тургенева о жизни. Однако и здесь встречаются отдельные сатирические зарисовки («Гад», «Корреспондент», «Дурак», «Эгоист», «Черепка»), в которых ярко и образно представлены типы разных слоев общества, никчемные и пустые. В 1883 г. Тургеневым написан рассказ **«Конец»**, в центре которого — образ помещика Талагаева, крепостника и изувера. Перед нами тип Иудушки Головлева, страшный в своей парадоксальности. Спокойный тон повествования резко контрастирует с перечислением душегубств Талагаева, в которых и заключается смысл его существования: похищение 15-летней девочки и травля ее отца борзыми, продажа мужику краденой лошади и т.д.

Особенностью стихотворений в прозе является то, что это миниатюрный рассказ, насыщенный лирической эмоцией. Возникновение данного жанра в творчестве Тургенева закономерно, так как для его романов в высшей степени характерен принцип сложения целого из вполне законченных эпизодов. Например, романтическая повесть о роковой любви Павла Петровича в «Отцах и детях» отличается по своему стилю от остального повествования. Некоторые стихотворения в прозе представляют собой вариацию ключевых по своему лирическому содержанию эпизодов повестей и романов Тургенева. Стихотворение в прозе **«Деревня»** близко по содержанию и стилю главе XX романа «Дворянское гнездо», передающей настроения вернувшегося на родину Лаврецкого. В стихотворении **«Без гнезда»** воссозданы лирические темы повести «Дневник лишнего человека». Стихотворения **«Порог»** и **«Чернорабочий и белоручка»** связаны с сюжетной ситуацией романа «Новь».

В истории русской литературы Тургенев остается в первую очередь писателем-прозаиком. Тем не менее новаторские для его времени опыты синтеза «пограничных» форм стиха и прозы в собственных произведениях, в переводах У. Уитмена, сцен из «Фауста» Гете позволяют рассматривать его как писателя, во многом определившего направление поисков русской литературы в этой области. Так, традицию «Стихотворений в прозе» поддержали В. М. Гаршин, А. Н. Толстой, в переосмысленном виде она отразилась в лирических миниатюрах М. М. Пришвина, традицию «строфической» прозы подхватили А. Белый и И. Э. Бабель.

В 1880-е гг. заметно усиливается интерес Тургенева к «таинственному источнику романтизма». Художественному исследованию тайн психики человека посвящены мистические произведения («Песнь торжествующей любви», «Клара Милич» («После смерти»), «Собака», «Стук... стук... стук»), в которых романтика не просто сочетается с реалистическим типом изображения — она становится одним из элементов стиля. Внутренний мир героев **«Песни торжествующей любви»** (1881) — Муция, Валерии — рисуется загадочным, таинственным, необъяснимым с точки зрения здравого смысла. Философские проблемы свободы воли, добра и зла, чувства и долга разрешаются в поздних произведениях Тургенева не в прямом столкновении мнений, как это было в «Рудине», «Отцах и детях», «Нови», а в художественной констатации факта относительности знания человека о самом себе и окружающем его мире. Тургенев не объясняет происхождение волшебной силы Муция, не дает разгадку появления пряди волос умершей Клары на подушке героя в запертой комнате: он оставляет простор для работы воображения читателя. Картина мира, созданная в «мистических» повестях Тургенева, свидетельствовала не о «деградации» идейного писателя, а о стремлении глубже понять истоки мироздания.

Фантастическое в поздних произведениях писателя — форма бытия реального мира, еще не понятого и не разъясненного человеком. Романтический гротеск Тургенева оказывается не менее действенным приемом характеристики человека, чем изображение «жизни в формах самой жизни».

В последнем прижизненном издании собрания сочинений Тургенева 1880 г. под общим заглавием «Литературные и житейские воспоминания» было опубликовано несколько мемуарных очерков и статей, в которых писатель предстает перед нами в новом облике — публициста и полемиста. В статье **«Вместо вступления»** (была написана еще к изданию сочинений 1869 г.) Тургенев, отвечая на многочисленные упреки критики в том, что он пишет о России, находясь вне ее пределов, высказывает главную мысль, определившую пафос его творчества: «Я полагаю... что нас хоть в семи водах мой, — нашей, русской сути из нас не вывести. Да и что бы мы были, в противном случае, за плохонький народец! Я сужу по собственному опыту...» Тургенев никогда не покидал русской почвы: достояние и судьба его земли, а о ней он говорил не как об отечестве вообще, а как «о нравственном и умственном достоянии каждого», всегда были важным ориентиром его творчества.

Глава 9

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ

(1823—1886)

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** факты биографии и творческого пути драматурга: осложнения в отношениях с цензурой с момента появления «Банкрота», трудности первых попыток постановок пьес, увлечение идеями славянофильства; основной свод пьес в жанрах комедии и драмы, исторических хроник; уникальность «Грозы» и «Снегурочки»;

— **уметь** выделять общую систему идей в комедиях 1860—1870-х гг.; определять наиболее острые проблемы русской жизни, отраженные в пьесах драматурга;

— **владеть** навыками анализа новаторских приемов в области драматургии Островского: характерология, сюжет, жанр, группировка персонажей; способностью находить и аргументировать актуализированные новейшим временем конфликты, представленные в пьесах Островского; навыками интерпретации театральных постановок пьес драматурга на сцене современного театра.

А. Н. Островский до сих пор остается загадочной фигурой в русской драматургии. Он был традиционен в том смысле, что не нарушал канонических законов драматургического действия: острой конфликтности, отчетливости сюжетных построений, где всегда проявлялась борьба разных волей, характеров и всегда оказывались победители или жертвы. Гончаров заметил, что в основу своего театра Островский положил «краеугольные» камни: Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, т.е. творческое наследие драматургов. Он раз и навсегда избрал для себя единственный род творчества — драматическое искусство. В жанровом отношении Островский оказался невероятно многолик: в его творчестве представлены все драматические жанры.

Великая заслуга Островского состоит в том, что он лишь своими усилиями, в одном лице, дал репертуар русскому театру. До него сцена пробаивалась переводами французских мелодрам и водевилей или патриотическими трагедиями с оглушительно

рычащими трагиками и такими же злодеями. Одновременно драматург воспитал и новое поколение актеров.

В продолжение 40 лет Островский успел поставить более 50 пьес, наполнил сцену своими героями, произвел переворот, преобразовав вкусы публики и исполнителей.

Еще одна заслуга Островского состоит в том, что он создал исключительно многообразную и громадную по размаху изображенных событий картину русской жизни, начиная с доисторических («Снегурочка»), боярских («Воевода») времен, исторических хроник XVII—XVIII вв. и кончая современностью: эпохой бурного строительства железных дорог, торжества международных промышленных выставок, расцвета капитала с его безжалостностью и цинизмом. Такого масштаба, такого тематического богатства русская драматургия до Островского не знала.

В 1850 г. в журнале «Москвитянин» была напечатана комедия «Банкрот» («Свои люди — сочтемся!»), с энтузиазмом встреченная театрами и любителями литературы. Однако результатом шумных восторгов оказалось то, что на Островского обиделось московское купечество, постановка пьесы была строжайше запрещена, как и упоминание о ней в печати, а сам писатель попал под надзор полиции.

Лишь в 1853 г. впервые на сцене пошла его комедия «Не в свои сани не садись», сначала в Москве, а потом в Петербурге. Ей сопутствовал тот же громкий успех, теперь уже зрительский, но повторилось то же, что произошло с «Банкротом», с той только разницей, что на автора ополчилось дворянство, посчитавшее себя оскорбленным образом Вихорева, ловца богатых невест. После постановки в 1854 г. комедии «Бедность не порок» слава Островского как драматурга была окончательно упрочена. Картины быта, почерпнутые преимущественно в жизни купечества средней руки из московского Замоскворечья, были настолько выразительны, образы так правдивы, что за драматургом на долгие годы закрепилось имя «Колумба Замоскворечья». Островский продолжал идти вперед, в ногу с новой жизнью, даже временами опережая ее, а его по старой памяти первых успехов все еще называли первооткрывателем купечества на русской сцене. Однако в пьесах начала 1850-х гг., в отличие от «Банкрота», где господствовало безусловное отрицание, было заметно влияние славянофильских идей. В комедиях «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется» торжествует «старая правда», превозносятся верность русским корням и истокам национальной жизни, положительные герои отличаются искренностью, добротой, незлобивостью, всепрощением. Главное

в человеке — сохранить «душу живую», притом именно русскую душу, которая явно поэтизируется автором.

Вполне в духе славянофильской теории, искавшей истоки русского начала в старине, сказаниях, древних обычаях, драматург соединил в комедиях быт с народным творчеством: с остроумием поговорок и пословиц, обрядами, плясовыми и протяжными русскими песнями. В конце 1850-х гг. («В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница») драматург возвращается к резкой критике действительности, характерной для «Банкрота». На него вновь обрушивается с репрессиями цензура и власти. «Доходное место», выставившее на всеобщий суд вечный недуг российской администрации — лихоимство чиновничества всех рангов, было запрещено, а «Воспитанница» — не допущена к представлению. В 1859 г. в «Современнике» Добролюбов выступил со статьей «Темное царство». Критик выделил две основные, социальные по своей природе темы драматурга: семейные и имущественные отношения. Однако драматургическое искусство писателя не получило развернутой оценки, «реальная критика» этой проблемой и не занималась, предпочитая рассуждать относительно злободневных общественных или политических вопросов. Между тем в 1859 г. была создана драма «Гроза» — одно из высших творений драматурга. По словам Гончарова, подобного произведения в нашей литературе еще не было. Круг обличительных идей, с которых начал свой творческий путь Островский, наконец, замкнулся, но на несравненно большей силе отрицания.

Мир самодуров и их жертв, знакомый по прежним пьесам, дополнился новой темой резкого протеста, активного противостояния этой грубой силе порабощения и подавления личности. Пьеса отличалась искусно разработанной интригой, динамичным развитием действия, что не часто случалось у Островского прежде, замечательным композиционным планом, исполненным резких контрастов, трагичностью развязки. К 1860-м гг. относится увлечение Островского историческими пьесами, которые обычно определяются как исторические хроники: «Козьма Захарыч Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», «Василиса Мелентьевна». В 1870-х гг. появляются блестящие комедии, образцовые произведения этого жанра: «Лес», «Бешеные деньги», «Волки и овцы». Однако начало этому роду пьес, схватывающих в острой сатирической манере глубинные процессы русской жизни (крушение привилегированного дворянского сословия и наступление «золотого века» новой буржуазии, где свою волю властно диктует всему на свете капитал и «бюджет»), конечно же, положила комедия «На всякого мудреца довольно простоты» (1868).

Надорванное тяжелейшим трудом здоровье (Островский написал 50 пьес и принимал участие в постановке большей части из них, преодолевая к тому же противодействие театральных чиновников, а в последние годы жизни был занят обновлением русской сцены) обусловило крайнее истощение сил и болезнь сердца, и 2 июня 1886 г. драматург умер.

9.1. Начало творческого пути. Феномен «Банкрота»

Самое удивительное, что при громадном диапазоне интересов у Островского не было систематического образования. Из русских корифеев в этом отношении он напоминает Некрасова. В 1840 г. Островский поступил на юридический факультет Московского университета, но затем оставил его, оказавшись на службе в коммерческом суде и продолжив тем самым судьбу отца — незаметного судебного чиновника, ходока по делам купцов средней и мелкой руки. Однако эти годы дали драматургу такой богатейший запас наблюдений, который он мог впоследствии неутомимо разрабатывать, так что популярнейший колоритный его персонаж — сутяга-стряпчий, чиновник-взяточник — был постоянной фигурой его пьес. На основе наблюдений была написана и опубликована в 1850 г. в журнале «Москвитянин» пьеса «Банкрот», впоследствии получившая новое название «Свои люди — сочтемся!».

Однако следует учитывать разницу между персонажами, тематикой произведения и его творцом. «Банкрот» своим появлением был обязан не просто непосредственным впечатлениям, но и интенсивнейшей духовной жизни своего автора. Это важно отметить, так как на протяжении едва ли не всего творческого пути за Островским прочно закрепилось определение «Колумба Замоскворечья», т.е. драматурга-этнографа, успех которого заключался в верном изображении быта и довольно экзотических в своих проявлениях нравов купеческой среды. Давала себя знать инерция зрительского восприятия. Вспомним, как далеко вперед ушел Пушкин, но, опередив свое время, все еще именовался «певцом Руслана и Людмилы».

Подобная же история произошла и с Островским. Он, глубокий аналитик жизни, открывал в ней то, чего не видели другие, и давал имена совершенно новым типам, а его по-прежнему связывали с эпохой «Банкрота». Однако и сам «Банкрот» был итогом впечатлений не от Замоскворечья, а от Москвы с ее интенсивной интеллектуальной и художественной жизнью. Это было время А. И. Герцена, Н. В. Станкевича, т.е. острых философских,

художественных, политических споров. В университете Островский слушал Т. Н. Грановского с его знаменитым, собиравшим интеллигенцию Москвы курсом Средневековья; М. П. Погодин читал русскую историю с древнейших времен; А. А. Краевский вытребовал Белинского в Петербург именно из Москвы. Наконец, еще одна особенность московского существования, которая определила судьбу Островского, — яркая театральная атмосфера. Уже в гимназии будущий драматург пристрастился к театру: на московской сцене тогда блистали П. С. Мочалов и М. С. Щепкин, о них говорили, спорили, молодежь бредила театром. Таким образом, художественные интересы Островского уже в пору юности были ярко выражены. С 1843 г., оставив университет и затем с 1845 г. служа в коммерческом суде, он уже писал, был сочинителем, но тайным. Его дебют осуществился в газете «Московский городской листок»: это были **«Картины семейной жизни»** (1847). Там же было опубликовано несколько сцен из комедии «Несостоятельный должник». Островского заметили, и он, оставив службу в суде, перешел в редакцию «Москвитянина»: держал корректуры, давал мелкие статьи, вел переписку. Едва зарабатывая на жизнь, он каждый день проходил пешком от Яузского моста на Девичье поле (около шести километров). Это было тяжелое время, но, как драматург вспоминал позднее, «в молодости нужда легко переносится».

«Банкрот» имел шумный успех. Пров Садовский читал его в московских гостиных, автор шел нарасхват (Островский был прекрасный чтец собственных произведений). Итог же этой волны популярности оказался самым плачевным: о пьесе нельзя было даже упоминать в печати, а постановка ее была запрещена. Причины неожиданных гонений заключались в обиде на автора целого влиятельного сословия — купечества, с которым шутки были плохи. На имя московского генерал-губернатора посыпались жалобы, доносы (их называли «просьбами»).

Так, после бури восторгов и публичных выступлений наступило горькое отрезвление — пьеса не могла быть поставлена на сцене, сам же автор попал под надзор полиции. Судьба Островского висела на волоске. Спасли драматурга увлечение, терпение и вера. Он продолжал писать, не надеясь на успех, который вдруг пришел спустя три года! В 1853 г. в московском Малом театре была поставлена первая комедия Островского, увидевшая сцену, — **«Не в свои сани не садись»**. Ее выбрала себе в бенефис популярнейшая актриса Никулина-Косицкая. Но так как по положению, принятому в те времена, доход от бенефисной пьесы поступал в распоряжение дирекции театра и бенефициантки, автор и на этот раз остался без гроша. В Петербурге

пьеса имела такой же успех (если не больший), как и в Москве. Однако в преддверии торжества вновь возник призрак прежней катастрофы. Если «Банкрот» вызвал гнев купечества, то на новую комедию ополчилось дворянство: привилегированное сословие выставлялось на смех и в пользу кого же — купечества! Герой комедии Вихорев (звучащее имя: по Далю — «ветрогон») отказывается от невесты, когда узнает, что она не получает приданого. Такое испытание приготовил для него отец Дуни, купец Русаков, зная, что при этом условии он откажется от нее.

Автора могло спасти только чудо, и оно произошло. В Петербурге на первое представление явился император с семейством. Дирекция была в панике, так как доносы и жалобы (все те же «просьбы») уже пошли в ход. Однако император остался доволен. Николай I, суровый цензор Пушкина и «душител» трагедии «Борис Годунов», дважды отвел беду от более поздних корифеев русской драматургии: спас Гоголя с его «Ревизором» и Островского с первой комедией, увидевшей сцену.

Автор «Банкрота» был, наконец, восстановлен в своих правах, но с тех пор прошло три года, и новая комедия была уже совершенно иной по своему характеру пьесой.

В «Банкроте» ощущение правды художественного изображения было настолько сильным, что создавалось впечатление, что это сама жизнь, не выдуманная, не сочиненная. Купцы не являлись новостью на русской сцене, они были желанными персонажами в водевилях, в мелодраматических и патриотических пьесах, в том числе в «Ревизоре». Однако здесь возник некий парадокс: правдоподобие показалось чем-то невероятным на сцене, даже чрезмерно эксцентричным. «Что за люди! Что за язык!.. Разве только в кабаках да неблагопристойных домах так говорят и действуют!» — раздраженно писал позднее водевилист Д. Т. Ленский.

Пьесы Островского с трудом пробивали себе дорогу, преодолевая сопротивление театральных чиновников и литераторов старого закала. Одна из причин резкого противодействия была достаточно ясной: чтобы дать такие картины русской жизни, требовались не только объективность художника и прекрасное знание предмета изображения, нужны были еще и смелость, оригинальность, твердый характер, потому что Островскому приходилось идти против течения и бороться с рутинной устойчивых представлений и вкусов.

Другая причина успеха, помимо яркой правды художественного изображения, оставалась менее заметной. Картины действительности, поражающие своей этнографической точностью и национально русским колоритом, оказывались так верны, так рельефны и выразительны потому, что автор их был замечательно

глубоким, пронизательным *аналитиком жизни*. Он не просто вывел на сцену продукт типично русской среды — купцов Замоскворечья, все еще державшихся в тени, а сразу же, в первом же своем произведении, открыл новый, в высшей степени характерный тип, не известный до тех пор читателям и зрителям. Островский не только создал ярко обобщенный образ, но и дал ему имя, правда, не в первой пьесе, а позднее, назвав его *самодуром*, а само явление *самодурством*. «Самодур, — говорит один из его персонажей, — это человек крутой сердцем. Ему хоть кол теши на голове, а он все свое. Для него нет никаких законов, он сам себе закон».

Как первооткрыватель громадной по своим масштабам и характернейшей русской проблемы, Островский опередил и Гончарова, и Тургенева: «Обломов» с его «обломовщиной», был опубликован в 1858 г., т.е. спустя восемь лет после появления «Банкрота», а «Отцы и дети» со словечком «нигилист» и вопросом о распределении поколений и сословий — только в 1862 г. Это не было случайностью, ведь Островский говорил в «Застольном слове о Пушкине», что великий художник дает не только мысли, а сами «формулы мыслей». Уже в первой пьесе драматург создал не просто образы, выразительные, правдивые, живые до обмана, но образы-обобщения, образы-символы, образы-знаки конкретного национального явления, названного им самодурной силой. За купцом Большовым последовали Гордей Торцов и Африкан Коршунов («Бедность не порок»), Брусков («В чужом пиру похмелье»), Курослепов («Горячее сердце»), Дикой и Кабанова («Гроза»).

Важно, однако, то, что самодурство в его трактовке было представлено отнюдь не как явление, рожденное только купеческой средой. Становилось все яснее, что это черта, присущая и родовому дворянству: помещица Уланбекова («Бедная невеста»), Мурзавецкая («Волки и овцы»), Мамаев, Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Уар Кирилыч Бодаев, Гурмыжская («Лес»). Для Островского важно было подчеркнуть суть этого явления: всевластие одних и безропотность, незащитность других. Он неумоимо разрабатывал этот тезис, открывая для русского сознания целые типы социального поведения и образа мыслей, психологии человека.

«Банкрот» поставил еще одну очень важную проблему — *воспитания и отношения* сословий, но она получила новое, оригинальное развитие. Если традиционно, с комедий Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль», с «Горя от ума» Грибоедова, это была галломания, то у Островского она превратилась в «дворяноманию» (эта тема после «Банкрота» будет подхвачена в комедии «Не в свои сани не садись»).

Олимпиада Самсоновна мечтает о женихе из благородных, а лучше всего — из военных. Фоминишна, ключница в доме, уверяет ее: «Да что тебе дались эти благородные? Что в них за особенный вкус? Голый на голом, да христианства-то никакого нет: ни в баню не ходит, ни пирогов по праздникам не печет; а ведь хошь и замуж будешь, а надоест тебе соус-то с подливкой».

Однако Липочку не убедить, у нее свой резон: «Ты, Фоминишна, родилась между мужиков и ноги протянешь мужичкой. Что мне в твоём купце! Какой он может иметь вес? Где у него амбиция! Мочалка-то его, что ли, мне нужна?» Язык персонажей, полный комизма, выразительных словесных красок, впервые в этой пьесе так ярко дал о себе знать на русской сцене.

Проблема «отцов и детей» в «Банкроте» решена смело и оригинально. В ней нет, как у Тургенева, социальной метафоры, т.е. темы столкновения разных сословий. Самое же неожиданное заключается в том, что, несмотря на острое сюжетное противоборство, стоившее благополучия Большову, «дети» и «отцы» — плоть от плоти одной и той же самодурной силы, только она появляется в разных облициях, предстает в живых и правдивых характерах: резкий и грубый Большов, его дочь Липочка, избалованная девица и общая любимица семьи, приказчик Подхалюзин, сначала в сапогах, а потом в мешковато сидящем фраке. Есть даже третья линия — Тишка, мальчик на побегушках в доме, еще более жестокий, чем Подхалюзин: у последнего в душе живет чувство жалости к хозяину, пострадавшему из-за своей доверчивости, от воспитанного с молодых ногтей в духе самодурной силы Тишки пощады ждать не приходится.

Липочка совершенно равнодушна к судьбе отца. «Делайте, что хотите, — говорит она Подхалюзину, — дело ваше!» Он охотно вторит ее логике, типичной логике самодура: «Будет с них, — почудили на своем веку, теперь нам пора!»

Несмотря на то, что «Банкрот» был дебютом Островского, во всем чувствовалась твердая и искусная рука мастера. Сказалась долгая и упорная работа: уже к 1846 г., по признанию драматурга, у него были набросаны сцены из купеческого быта. «Банкрот» оказался завершением длительного пути. После публикации в 1850 г. автор возвращался к тексту пьесы, перерабатывая его.

Композиционное построение комедии оказалось тщательно продуманным и действенным. Интрига разворачивалась неспешно, но динамично, получая разрядку в комических эпизодах, как вдруг в финале возникал неожиданный драматический всплеск: Большов, потерявший все свое состояние из-за плутней Подхалюзина и Рисположенского, вырастал в фигуру трагическую. Он чувствовал себя в положении тех, кого до сих пор унижал,

жестoko преследовал, подвергал своим оскорбительным выходкам. Самодур оказывался жертвой собственного самодурства. Благодаря искреннему горю героя финал был обращен к экспозиции, отрицая ее, настолько энергичное развитие прошла тема Большова.

Кроме того, в пьесе впервые использовался прием, к которому часто будет прибегать Островский, создавая выразительную драматургию движения замысла. В конструкции сюжета возникают скрытые соотнесения характеров, ситуаций — своего рода повторы, но в динамике, в становлении, увеличивая звучание художественной идеи. Персонажная структура комедии оказывается выстроенной в виде параллельных линий, поддерживающих одна другую: Большов — Олимпиада Самсоновна (Липочка); Большов — Подхалюзин; Подхалюзин — Рисположенский; Подхалюзин — Рисположенский — Тишка.

С точки зрения традиционной драматургической техники Островский в конце пьесы прибегает к совершенно неожиданному ходу. Он, создававший впечатление правды художественного изображения, вдруг использует очевидную условность. Рисположенский, Подхалюзин и Тишка с последними репликами завершающейся комедии обращаются... к публике, заполнившей театр. Рисположенский ищет у зрителей сочувствия, обвиняет Подхалюзина в вероломстве и в том, что тот предал хозяина так же, как и его, плута, совершившего подлог. Автор откровенно вовлекает зрителя в игру, нарушая правила, предписанные драматургу. Однако ощущение правды характеров настолько велико, что остается неизменным даже при нарушении правдоподобия действия, и по-прежнему, как и на протяжении всего развития сюжета, в финале торжествует зло. Последняя реплика Подхалюзина, завершающая комедию, звучит издевательски: «А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого ребенка пришлете — в луковице не обочтем».

Помимо искусства построения сюжета, изображения быта, характеров, создания острого конфликта, современников Островского поразила *язык*, которым говорят действующие лица. Благодаря сочному юмору, точности, образной живописности, неповторимости того или иного персонажа, высказываемой в речи, Островский сразу же стал в один ряд с Крыловым, Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем как знаток и виртуозный мастер родного языка. Однако он был первым, у кого язык действующих лиц стал не просто средством, а *предметом изображения*, который в себе самом несет громадную силу выразительности, концентрирует на себе внимание слушателей, заставляет восхищаться своими неожиданными переходами, своими «ухватками» (в особенности в народной речи), своим всякий раз неповторимым складом

и в котором вся соль. При этом язык выполняет все функции драматургического рода творчества, о чем только что шла речь: в области характерологии, бытового колорита и т.п. Не преувеличивая, можно сказать, что театр Островского — это театр языка Островского.

Вот как Липочка отстаивает свое право на свободу выбора: «Уж сказала, что не пойду за купца, так и не пойду! Лучше умру сейчас, до конца всю жизнь выплачу: слез неостанет, перцу наемся».

Устинья Наумовна, сваха, которая побывала во многих передних и потому знает «благородное» обхождение и немилосердно коверкает услышанное, по-своему продолжает ее логику: «Пожалуй, уж коли тебе такой аппетит, найдем тебе и благородного. Какого тебе: посолидней или поподжаристей?»

Липочка говорит: «Ничего и потолще, был бы собою не мал. Конечно, лучше уж рослого, чем какого-нибудь мухортика». Она использует здесь старое, забытое словцо, объяснение которого есть у Даля: «“Мухортый” — так говорят о лошади: гнедой, но с желтоватыми подпалинами у морды, у ног и в пахах; о человеке — слабый, хилый, малорослый, невзрачный». Одно слово — и целый свод оттенков, обертонов смысла, даже некоторая ироничная «картинность» изображения! Липочка продолжает, ее, как говорится, понесло; таков ее взбалмошный характер: «И пуще всего, Устинья Наумовна, чтоб не курносого, непременно чтобы был бы брюнет; ну, понятное дело, чтоб и одет был по-журнальному».

Ясно, что у девицы ветер в голове; в ее сумбурной речи автором выразительно рисуется определенный характер: потолще, мухортик, курносый, тут же — брюнет, модные журналы. И заканчивается разговор о будущих женихах таким же внезапным переходом — удивлением самой себе: «(*Смотрит в зеркало.*) Ах, господи! А сама-то я нынче вся, как веник, растрепана».

Еще один пример такого же рода — размышления Устиньи Наумовны, свахи. Следует сказать здесь, что свахи Островского — это найденный им характерный, отчетливый тип. Однако это еще и своего рода речевая метафора, так как при всем своем участии в организации сюжетной интриги свахи у него всегда отличаются выразительнейшим языком, в котором неподражаемо проявляется авторское чувство комизма.

Устинья Наумовна: А есть у меня теперь жених, вот точно такой, как ты, бралиантовая, расписываешь: и благородный, и рослый, и брюле.

Липочка: Ах, Устинья Наумовна! Совсем не брюле, а брюнет.

Устинья Наумовна: Да, очень мне нужно на старости лет язык-то ломать по-твоему! Как сказало, так и живет. И крестьяне есть, и орген (орден!) на шее.

Таким образом, в самом языке персонажей Островского характер создается, проявляется не в меньшей степени, чем в их поступках.

«Банкрот» имел еще одну особенность, пожалуй, в такой резкой форме ни в одном другом его произведении не встречавшуюся, — безусловную, сконцентрированную, не имеющую никаких смягчающих мотивов силу отрицания. В последующих пьесах уже появляются лица, которые часто определяются как положительные герои. «Банкрот» в этом отношении оказался исключением.

9.2. Сценический успех

В творческой жизни Островского 14 января 1853 г. — особая дата: первая постановка пьесы, которой стала комедия **«Не в свои сани не садись»**, с восторгом встреченная публикой в московском Малом театре, а спустя месяц (19 февраля) такими же оvationами отмеченная на премьере в петербургском Александрийском театре. Сценическая известность Островского была упрочена. В «Хронике петербургских театров» отмечалось: «С этого дня риторика, фальшь, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы. Действующие лица заговорили на сцене тем самым языком, каким они действительно говорят в жизни. Целый новый мир начал открываться для зрителей».

Со времени публикации «Банкрота» прошло три года, и многое изменилось в авторской манере. В новой пьесе уже не было абсолютного отрицания. Краски не то что были смягчены в изображении среды самодуров, но драматург ввел в комедию иные характеры, которые оттеняли купеческих «монстров» Замоскворечья своей противоположностью: порядочностью, мягкостью, добротой, незлобивостью. Автор словно стремился сказать зрителям: главное в человеке — сохранить душу человеческую, душу живую, притом именно русскую душу. Становилось ясно, что Островский попал под очевидное влияние славянофилов, группировавшихся в «Москвитянине», душой которого были издатель журнала, известный историк М. П. Погодин и поэт и критик А. А. Григорьев.

Вертопраху и ловцу богатых невест Вихореву был противопоставлен истинно любящий свою избранницу, Дуню Русакову, молодой купец Ваня Бородин.

Еще больший успех сопутствовал постановке в январе 1854 г. в Малом театре комедии **«Бедность не порок»**. Это был настоящий триумф, к Островскому с этой пьесой пришла слава.

А. А. Григорьев, давая восторженную рецензию на постановку пьесы, не ограничился прозой, а воспел ее в стихах (стихотворение «Искусство и правда»). Вспоминая «полусмеющуюся, полурыдающую толпу» в театре, он передал свой восторг в рифмованных взволнованных строчках:

Поэт, глашатай правды новой,
Нас миром новым окружил
И новое сказал нам слово,
Хоть правде старой послужил.

Это была сжатая и опоэтизированная концепция славянофильства. «Старая правда» — любимый конек славянофилов: они искали истоки народного характера и будущего России в старине, преданиях, древних обычаях, песнях и легендах. Вот почему Островский насыщает пьесу фольклорными мотивами: песни, обряды, сопровождающие действие, герои поют, пляшут, наигрывают на гармонии, гитаре. Это был не просто бытовой колорит, а определенная дань славянофильской концепции.

Вполне в духе славянофильства был выдержан конфликт комедии: столкновение исконно русского начала (Гордей Карпыч Торцов) с веяниями «европеизма», уродливо искаженными на русский лад (Африкан Коршунов). Первый — крутой, но отходчивый, второй — безжалостный и холодный циник. Мягкость, сердечность, сочувствие — старорусские национальные черты, грубость, эгоцентричность — западное влияние: таков был еще один отголосок славянофильской доктрины в художественной трактовке драматурга.

По сравнению с «Банкротом» в пьесе появились персонажи — носители положительного начала, идеи всепрощения, искренности, чистоты душевной, покорности. Эту галерею лиц открыл еще Ваня Бородин («Не в свои сани не садись»). Таким же страдающим правдолюбцем становится приказчик Митя («Бедность не порок»), а позднее Вася в **«Горячем сердце»** (1869), Платон в комедии **«Правда хорошо, а счастье лучше»** (1877) и др.

Следует отметить, что пьеса «Бедность не порок» выдержала испытание временем, оказалась репертуарной и с успехом ставилась не только в эпоху Островского, но и в XX в., и в наше время.

Новый взлет популярности драматурга связан с пьесой **«Доходное место»** (1857). Это был художественный прорыв в новую сферу русской жизни: в центре произведения оказалось *чиновничество*, с высших ее представителей до мелкой сошки. Л. Н. Толстой отметил в пьесе «ту же мрачную глубину, которая слышится в «Банкроте», — «сильный протест против современ-

ного быта», наиболее ярко «выразившегося в старом взяточнике секретаре Юсове».

В основе сюжета — крах возвышенной мечты молодого идеалиста Жадова. Начав чиновничью карьеру, он надеется принести пользу обществу, воплотить на практике вынесенные из университета представления о добре и прогрессе, но все его идеальные стремления рушатся при встрече с реальностью: вокруг процветают взяточники самых различных рангов и положений, честность обречена на нищету. Директор крупного департамента Вышневский, достигший чинов, знатности, денег, в минуту искренности признается: «Я не волшебник, я не могу строить мраморных палат одним жестом... нужны деньги; их нужно доставать. А они не всегда легко достаются». Единственный путь добывания денег, по представлениям и практике Вышневского, — хитроумные подлоги, не считающиеся с уголовным правом, и взятки, в которых он большой мастер.

Островский имел смелость открыто сказать в своей пьесе, определенным образом строя ее сюжет, конфликт, группируя персонажи, что в России понятия «взятка», «чиновник», «благоденствие» неразделимы: одно не существует без другого, как давно уже не существует «общественное мнение», которого так опасались в свое время герои Грибоедова и Пушкина. Вышневский горячо говорит племяннику (Жадову): «Вот тебе общественное мнение: не пойман — не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя, как следует порядочному человеку». Он вспоминает, как весь губернский город «уважал первейшего взяточника за то, что он жил открыто и у него по два раза в неделю бывали вечера». Во всем торжествует «мораль» аморального человека, и школу Вышневского успешно проходят чиновники департамента: молодой, начинающий Белогубов и старый умелец-взяточник Юсов, который и формулирует секрет успеха своего патрона, который и сам живет, и жить дает другим: «Быстрота, смелость в делах... Поезжай за ним, как по железной дороге. Так ухватись за него, да и ступай. И чины, и ордена, и всякие угоды, и дома, и деревни с пустошами... Дух захватывает!»

Герои Островского не просто практики-взяточники, но своего рода философы взятки, знающие все ее запутанные лабиринты, ее неписанные правила. Взятка, по их мнению, неизбежна в России, ибо она — сама жизнь. Юсов вспоминает, как он начал свою карьеру мальчиком на побегушках: сидел не у стола, не на стуле, а у окошка на связке бумаг и писал не из чернильницы, а из помадной банки. И все-таки судьба взыскала его своей милостью — за умение жить; спустя годы он уже землевладе-

лец, у него три дома, он держит свой выезд (четверней) и т.п. Как утверждает Юсов, главное, чтобы «рука не сфальшивила». Брать можно любым путем, не только деньгами, но и услугой, так сказать, в «кредит», счесться можно и потом: «Гора с горой не сходится, а человек с человеком сходится... дело какое-нибудь будет, ну и квит». «Возьми так, чтобы и проситель был не обижен и чтобы ты был доволен. Живи по закону; живи так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы. Что за большим-то гоняться! Курочка по зернышку клюет, да сыта бывает».

Еще одна счастливая способность чиновничества — умение подлаживаться к обстоятельствам, в особенности к начальству. «Обратили на тебя внимание, ну, ты и человек, дышишь; а не обратили — что ты?.. Червь!» — говорит Юсов.

Здесь все связано круговой порукой. Среда, которую изображает Островский, воспроизводит себя и себе подобных, развращает тех, кто попадает в нее, воспитывает, формирует целую когорту мздоимцев, циников и плутов. Однако она же безжалостно калечит души и ломает судьбы честных людей. Центральный герой пьесы Жадов поступает на службу с чистой совестью, он весело и с надеждой смотрит на жизнь, полагая, что трудом образованный человек в состоянии обеспечить достойное существование себе и своему семейству. Но в финальной сцене он приходит к своему влиятельному дядюшке (Вышневному) просить... доходного места, т.е. такого, где можно было бы брать взятки, «приобрести что-нибудь», как он осторожно говорит. Жадов — совсем не герой, не борец, а обыкновенный, слабый человек. Бедность, семейные неурядицы, окружающий разврат его доконали, и только случай дает ему возможность остаться честным человеком и сохранить право глядеть всякому в глаза без стыда и угрызений совести. «Я буду ждать того времени, — говорит он, — когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного».

Сатирический эффект новой пьесы был настолько велик, что она, как и «Банкрот», была на долгие годы запрещена для постановки, и только спустя семь лет после завершения работы над ней автор получил разрешение к представлению ее на сцене (1863). Судьба произведений Островского складывалась так трудно (при исключительном успехе его пьес у театральной публики) потому, что автор обладал способностью всякий раз открывать болезненные проблемы русской жизни и с такой художественной силой выносить их на суд зрителей, что встречал самое ожесточенное противодействие: сначала со стороны русских «толстосумов» — влиятельного купечества («Банкрот»), затем — «благородного сословия», русского дворянства («Не в свои сани не садись»),

и, наконец, цензура встала на защиту громадного племени бюрократов в бюрократическом же государстве — российского чиновничества, которое во все времена отличалось тем, что позднее было отмечено кратким и горьким словом «воруют...».

Подводя итог почти десятилетней деятельности драматурга, Добролюбов опубликовал в 1859 г. статью «Темное царство», подчеркнув, что главное в пьесах Островского — «семейные и имущественные отношения»: «Это мир затаенной, тихо вздымающейся скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного гробового молчания». Критик ограничил свой анализ социальной сферой действительности, отраженной в произведениях драматурга. Однако это и было целью, по его определению, «реальной критики»: говорить не столько о художественной специфике произведения, сколько о жизни, в нем изображенной, и о ее острых проблемах. Мир жестоко угнетаемых, бесправных людей и сила торжествующего произвола — вот основные темы пьес Островского, подчеркнутые Добролюбовым. Область художественных решений, драматургическое мастерство писателя оставались в тени.

9.3. От «Грозы» к «Бесприданнице»

В 1859 г. появилась «Гроза», прославленная пьеса Островского. Работа была напряженной и краткой по времени: начав летом (июнь-июль), драматург закончил ее уже в октябре 1859 г.

«Гроза» — произведение в какой-то мере загадочное. Во-первых, оно оказалось исключительно жизнеспособным, репертуарным в разные эпохи истории русского театра. Во-вторых, пьеса необычна в жанровом отношении. Это трагедия с элементами острого комизма, едва ли не фарса: рассказы Феклуши о заморских странах, где правят «салтаны» и обитают люди с песьими головами, бредни, которым с изумлением и страхом внимают обыватели, или действительно дикие выходки Дикого, богатого купца, в котором самодурное начало представлено в гротесковых формах ничем не обузданного произвола.

За время, которое прошло после триумфа комедий «Банкрот» и «Бедность не порок», многое изменилось в творческой манере драматурга, хотя как будто бы сохранились в неприкосновенности те же самые образы-типы, какие были и прежде. Однако, можно сказать, что все это то, да не так. То, что самодуры (Дикой, Кабаниха), как две капли воды, похожи на прежних, — лишь внешнее впечатление. *Пространство конфликта* резко изменилось. В пьесах «Банкрот», «Бедность не порок» действие огра-

ничено узкими рамками семьи, в «Грозе» сфера приложения сил самодурной воли неизмеримо расширилась. Семья остается, но не только она. В авторской ремарке, характеризующей Савела Прокофьевича Дикого, значится определение не просто его социального («купец»), а еще и общественного положения: «значительное лицо в городе». В разговорах упоминается городничий, с ним Дикой на короткой ноге и даже не считает нужным скрывать от него свои проделки с незаплаченным или урезанным по своему произволу жалованьем рабочих.

Это новый поворот в художественном исследовании типа самодура, который, наконец, выходит из своих замоскворецких покоев и «куражится» не только над семейством, но и над чужими ему людьми. Дикой не будет забыт, и спустя 10 лет появится в «Горячем сердце», превратившись в вечно пьяного Курослепова, а городничий выйдет в той же пьесе из-за кулис и станет уже не внесюжетным персонажем, как в «Грозе», а центральным героем, городничим Градобоевым — классическим сатирически-комедийным персонажем Островского.

Еще одна особенность новой пьесы заключалась в том, что краски в освещении самодурства в «Грозе» оказались еще *более сгущены*. Дикой вполне отвечает своему имени: это ничем не обузданная, дикая сила, т.е. вполне безобразная в своих проявлениях. Другой тип самодурных отношений — сдержанный, но тоже очень жестокий — Кабанова. В составе действующих лиц подчеркивается: «богатая купчиха»; ее побаивается сам Дикой.

Существенные преобразования испытал и конфликт пьесы. Раньше носители положительного нравственного начала были противопоставляемы героям отрицательным: благородный, любящий Ваня Бородин — Вихореву («Не в свои сани не садись»), приказчик Митя — Гордею Карпычу Торцову и Коршунову («Бедность не порок»). Однако даже в таких случаях противоборство в конфликте исключалось: первые слишком унижены и забиты, чтобы протестовать, вторые — безгранично уверены в своей небузданной воле, в праве, не колеблясь, творить суд и расправу.

В «Грозе» *группировка персонажей* и их *конфликтное взаимодействие* резко изменились. Здесь происходит — впервые у Островского — нешуточное противостояние грубой силе, притом на уровне почти бессознательном, стихийном. Катерина — слабое, неразвитое существо — купеческая дочь и купеческая жена, плоть от плоти этой среды, поэтому «лучом света», как это сделал Добролюбов (статья «Луч света в темном царстве»), ее можно было бы назвать с большой натяжкой. Критик использовал образ Катерины, чтобы завуалированно высказать идею революционного преобразования общества: пьеса, как он пояснял

читателям, «служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства».

Между тем конфликт, заканчивающийся катастрофой, смертью героини, был не столько социальным, сколько психологическим. В душе Катерины живут мучительное *чувство вины* и *чувство страха* за содеянное (супружеская измена). Эти мотивы усиливают черты героини: искренность, открытость, доброта. Она не умеет лгать и действовать по принципу «делай, что угодно, лишь бы все было шито-крыто» (правило жизни Варвары, сестры ее мужа, да и самого Тихона). Идти по этому пути для Катерины невозможно: без любви, без участия она жить не может и не будет. Дом Кабановых, где даже муж не может ответить на чувство жены, хотя по-своему любит ее, для Катерины — живая могила. Смерть легче, и героиня пьесы идет на смерть в состоянии полубреда, полуяви. Только природа может дать ей свой молчаливый отклик-сочувствие, и Катерина обращается к ней (явления второе и четвертое пятого действия), люди же безжалостно истязают и мучают героиню на каждом шагу.

В конфликте «Грозы» уже не доминировал фактор социальный, на чем настаивал Добролюбов и что было в прежних пьесах: приказчик Митя — его хозяин, богатый купец Торцов, и такой же Коршунов; Ваня Бородин — дворянин Вихорев. Здесь, в «Грозе», лица, создающие острый конфликт, — ровня друг другу. Взрывная сила протеста сосредоточена прежде всего в *характере героини*, каким его создал Островский.

Правда, выход у Катерины все-таки есть: можно было бы жить по примеру Варвары и Кудряша. Однако героине с ними не по пути, она не может лгать, изворачиваться, да и Борис в точности повторяет тех безропотных персонажей-страстотерпцев, которых зрители знали по прежним пьесам Островского.

Еще одна особенность, отличающая необычный характер Катерины — стремление к свободе, живущее в нем. Судя по всему, в семье, где прошло детство и молодость героини пьесы, при глубоко религиозном воспитании не было и следа деспотизма и самодурного уклада жизни, чем отмечены предыдущие персонажи Островского, выходцы из купеческой среды. Ощущение свободы, близость к природе, добрые человеческие отношения отличают Катерину во всем, и она воспринимается окружающими, как чуждая этой жизни, необычная, «странная», по словам Варвары, женщина.

Таким образом, трагическое начало в пьесе обусловлено прежде всего счастливо найденным и тонко разработанным драматургом характером его героини, Катерины. Ничего подобного по силе трагедийного звучания Островскому уже никогда

не удастся создать, хотя он стремился к этому всеми силами души и приближался к успеху «Грозы» в разные периоды творчества: в «Бесприданнице» и «Снегурочке».

Круг возникших в первых пьесах творческих поисков драматурга, продолженный в «Грозе», замкнулся в **«Бесприданнице»** (1869). Со времени «Грозы» прошло почти 10 лет, со времени «Банкрота» — около 30. За эти годы появилось вполне цивилизованное купечество, представителями которого в пьесе оказываются Кнуров и Вожеватов — заводчики, владельцы пароходов, фабриканты. Дворянин Вихорев («Не в свои сани не садись») превратился в удачливого ловца богатых невест, но с мертвой хваткой и большими запросами — в блестящего барина-пароходчика Сергея Сергеевича Паратова, который, если есть выгода, продаст все что угодно, даже свою душу.

Изменилась и конфликтная ситуация, связанная с самодурством и его жертвами. Ранее — грубая сила, дикая, тупая; теперь — изощренное издевательство, истязание беззащитного человека. Здесь нельзя ждать пощады, как бывало в те далекие времена, когда гнев самодура вдруг сменялся на милость. Паратов, глядя на Карандышева, незаметного чиновника, с презрением и холодной злобой говорит: «Топорщится тоже, как и человек... Да погоди, дружок, я над тобой потешусь!» Тешится же он не над одним, а над двумя людьми, расчетливо преследуя, точно так же, как Карандышева, молодую, доверчивую и любящую его девушку — Ларису Огудалову.

Логика этих новоявленных хозяев жизни проста: деньги могут все, никаких других мер определения человеческой значимости и достоинств личности для них не существует. Паратов предлагает Васе Вожеватову, купцу «хорошей выучки», в качестве шута Аркадия Счастливецца, провинциального актера (он появится позднее уже центральным действующим лицом еще в одной прославленной комедии Островского — «Лес»): «Вот, отведите свою душу, могу его вам дня на два, на три предоставить...»

Что же касается героини, то сюжет строится по линии нарастающего напряжения и чувства безысходности: после того как Паратов, предварительно обманув Ларису, обещая жениться, хотя уже обручен и берет за невестой богатое наследство, бросает героиню, девушку цинично разыгрывают в орлянку недавние соперники Паратова — Вожеватов и Кнуров, ворочающие, как и он, крупными капиталами. «Достается» она Мокию Парменычу Кнурову, который собирается в Париж на промышленную выставку и берет Ларису в качестве своей любовницы. В списке действующих лиц Кнуров имеет выразительную характеристику: «из крупных дельцов последнего времени, пожилой человек, с громадным состоя-

нием». Сам он уверенно говорит о себе: «Для меня невозможного мало». Выхода у Ларисы нет, и она соглашается на предложение Кнурова после недолгой борьбы с собой, убедившись в том, что решимости на самоубийство у нее нет.

Жертвы в «Бесприданнице» попадают в заколдованный круг, выхода из которого для них не существует. Даже случай не может ничем помочь: самодуры старой закваски были отходчивы, новые бессердечные люди — кремень. Снисхождения от них ждать не приходится.

В «Бесприданнице» с еще большей силой, чем в «Грозе», звучит мотив одиночества, обреченности человека. «Так жить холодно, — в отчаянии признается Лариса. — Притворяться, лгать... Нет, не могу, тяжело, невыносимо тяжело». В отличие от Катерины она все-таки идет на компромисс, избирая жизнь, но от этого трагичность ее положения не сглаживается, не снижается. Если перевод имени Лариса — чайка, то в данном случае у нее сломаны крылья.

В таком же положении оказывается и Карандышев. Неудачливый жених Ларисы жалок, смешон, ничтожен, но он человек и осознает себя человеком, а в момент прозрения полон отчаяния: «Разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его!.. Жестоко, бесчеловечно жестоко!»

Развязка пьесы несет в себе оттенок мелодраматизма: Карандышев в припадке ревности стреляет в Ларису, она же, умирая, прощает всех. При этом трагедийная напряженность конфликта, когда одинокий, беззащитный человек брошен в мир жестокого цинизма, где все держится исключительно на власти денег, бесспорно, сохраняется. Еще до неожиданной трагической развязки эта напряженность уже была намечена Паратовым: «Теперь торжествует буржуазия... в полном смысле слова наступает золотой век!» Человечности, искренности, порядочности трудно найти себе место: здесь господствуют другие ценности.

9.4. Комедии конца 1860-х — начала 1870-х годов

Мысль о господстве нового века денежных отношений и о том, что он несет с собой для человека, получает развитие в ряде блестящих комедий Островского на грани двух десятилетий: 1860-х и 1870-х гг. Шедевр из шедевров драматурга — комедия **«На всякого мудреца довольно простоты»** (1868). Даная пьеса литературна в том смысле, что насыщена аллюзиями, реминисценциями, связанными с русской драматургической традицией. Если внимательно присмотреться, то прототекст пьесы можно легко опре-

делить — комедия Грибоедова. Даже заглавие сразу же выстраивает ассоциативную связь: «Горе от ума» (в черновиках — «Горе уму») и «На всякого мудреца довольно простоты» — своего рода парафраза грибоедовской мысли, только в пословичном выражении. Метод, которым пользуется Островский, разумеется, другой: нет отголосков схематизма классицистической манеры, как нет и положительного героя — черта, родственная первой его пьесе «Банкрот», появившейся почти на 20 лет ранее.

Становится особенно очевидным, что «этнографизм» Островского уступает место громадным обобщениям. Драматург остается художником правды жизни, но способности глубокого аналитика здесь с особенной силой дают себя знать. Островский открывает законы новой жизни, новой действительности; он называет то, что у всех стоит перед глазами, но пока что не имеет имени. Иными словами, он попадает в круг гениальных писателей, о чем сам размышлял, имея в виду Пушкина («Застольное слово о Пушкине») и утверждая, что великий художник дает не просто образы, мысли, а образы-идеи, которые становятся достоянием читателей.

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Островский порой пользуется готовыми «образами-формулами», но дает им новую жизнь. Молчалин перевоплощается в Глумова, т.е. в Молчалина, который заговорил! Герой вдруг стал центральным лицом действия, все определяя собой. В нем словно сказалась гениальная догадка Достоевского в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863): ключевая фигура будущей русской жизни не Фамусов, не Чацкий, а именно Молчалин. Однако только Островский открыл, что время этого героя, безродного выскочки, ловкого и циничного до предела приспособленца, уже наступило. Неслучайно М. Е. Салтыков-Щедрин увидел в этом образе символ нового века и сделал персонажа комедии центральным героем в романе «Современная идиллия» (1883). Даже сейчас, в начале XXI в., данный образ исключительно злободневен, комедия Островского до сих пор репертуарна и то и дело появляется на сцене.

Если продолжить параллели, то полковник Скалозуб теперь — это генерал Крутицкий. Первый поддержал бы фамусовские меры: «Забрать все книги бы, да сжечь!» Второй пишет трактат «О вреде реформ вообще!» Крутицкий в изображении Островского — вечный тип консерватора, солдафона, всегда существовавший и существующий по сей день в России. Фамусов, с его страстью поучать всех, напоминает московского барина Мамаева.

Одна из великих удач Островского в комедии — образ Горюхина. Только в первый момент он может показаться ожившим Репетиловым из «Горя от ума». И. С. Тургенев попытался создать

нечто подобное, причем в то же самое, что и Островский, время, — в Ростиславе Бамбаеве, герое романа «Дым» (1867), но это второстепенный и шаржированный образ, наподобие Ситникова или Кукшиной. У Островского совершенно реальный персонаж, под рукой драматурга становящийся образом-типом, образом-символом — символом нового времени. Кажется, Городулин бестолково мечется в вихре трескучих фраз и спичей, до которых большой охотник; любопытно, что пишут ему эти спичи другие. Однако он прежде всего — крупный чиновник и такой же циник, как и Глумов. Городулин много болтает, говорит, но поэтому нередко и проговаривается: «Нам идеи что!? Слова, фразы очень хороши!..»

Когда Глумов, попадая в тон Городулину, высокопарно требует «дать ему такую службу, где бы он мог лицом к лицу стать с меньшим братом», чтобы самому «видеть его насущные нужды и удовлетворять им скоро и сочувственно», последний мгновенно схватывает суть его речи: «Как я вас понимаю, так вам, по вашему честному образу мыслей, нужно место зрителя или эконома в казенном или благотворительном заведении?» Глумову нужно всего лишь теплое местечко, а там он посадит «меньшого брата» на габер-суп и капусту, как гоголевский герой, набивая себе карманы за чужой счет. Для Городулина это не имеет никакого значения, для него важно встретить такого же изворотливого краснобоя, как и он сам, и пристроить к выгодному делу нужного ему человека.

Ловко используя слабости своих покровителей, втираясь к ним в доверие, Глумов подводит себя тем, что все свои подвиги подхалима и ловкого мистификатора, всю желчь умного и ироничного наблюдателя фиксирует в дневнике, создавая шаржированные портреты своих благодетелей. «Летопись людской пошлости», каким он задумал дневник, становится летописью его собственной низости. В тот момент, когда карьера его обеспечена и он готов получить доходную службу в придачу к богатой невесте, дневник попадает в руки его высокопоставленных жертв. Глумов отброшен к тому состоянию, с которого начинал свою интригу.

Открытый Островским образ настолько его заинтересовал, что драматург еще раз вернулся к этому персонажу в комедии **«Бешенные деньги»** (1870). Общество московского полусвета простило Глумова, и теперь он — секретарь полнокровной, а главное богатой, дамы, с которой отправляется на целебные воды в надежде, что поездка эта с помощью усовершенствованной медицины ее доконает, а состояние будет переписано на него.

Работа над комедией «Бешенные деньги» началась в 1869 г. (т.е. после завершения пьесы «На всякого мудреца довольно

простоты») и продолжила тему, высказанную еще в «Бесприданнице»: мысль о том, что в России начался новый «золотой век» — век торжества расчетливой и предприимчивой буржуазии. Все привычные для дворянского круга представления рушатся, на авансцену жизни выходят «деловые люди», наживающие громадные капиталы.

Итог совершившимся преобразованиям подводит молодая московская красавица Лидия Чебоксарова, получившая горький опыт общения с «новыми людьми»: «Моя богиня беззаботного счастья валится со своего пьедестала, на ее место становится грубый идол труда и промышленности, которому имя бюджет». Ей вторит некогда богатый, но совершенно промотавшийся дворянин Телятев, прожигатель жизни, существующий за счет кредиторов и случайных наследств, которые оставляет ему его многочисленная родня. Со спокойной душой он заявляет: «Совесть моя также чиста, как и мои карманы; кредиторы взяли с меня втрое». Однако именно он — очень наблюдательный человек — дает отточенную «формулу» мысли, определяющей суть нового века: «Нынче не тот богат, у кого денег много, а тот, кто их добывать умеет». «Бешеные» деньги, как показывает Островский, — это удел и судьба целого сословия, русского дворянства. Для них все в прошлом, в настоящем же на каждом шагу возникает только перспектива неотвратимого разорения. Кучумовы, Телятевы, Чебоксаровы могут лишь в воображении видеть роскошь барских усадеб, княжеских и графских дворцов, гребцов на лодках, слышать роговую музыку и получать доход от несуществующих уже крепостных: в реальности ничего этого нет и не может быть. Островский создает выразительный сквозной, проходящий через всю пьесу внесюжетный (т.е. не появляющийся на сцене) образ главы семейства Чебоксаровых — своего рода символ уходящей дворянской России. Когда-то он занимал видное и очень ответственное место, через его руки шли крупные суммы, но ради поддержания достоинства фамилии и для удовлетворения прихотей жены и дочери, собственных привычек он не делал различия между своими и казенными деньгами, угодил под суд и должен был уехать из Москвы. Итогом дальнейших предпринятых им усилий становится то, что имение назначено в продажу, а завод, которым он управляет, каждый год приносит одни (и притом немалые) убытки. Теперь ему и его семье грозит визит следственного пристава, описывающего имущество в московском доме, и долговая тюрьма.

Все эти люди разоряются, гибнут, уступая без борьбы новым обстоятельствам и новым героям жизни, персонифицированным в единственном действующем лице пьесы, который резко проти-

вопоставлен дворянскому кругу москвичей, — в Савве Василькове. У последнего приличное состояние, он дворянин, хотя говорит на родном языке, по наблюдению Телятева, «как матрос с волжского парохода», долгое время жил в провинции, между тем отлично изъясняется по-французски, по-английски, знает греческий. «Он чужой», — заключает Лидия Чебоксарова. Логика его совершенно непонятна людям светского воспитания, которые говорят с ним словно на разных языках. «Само дело уж очень доходно», — замечает Васильков, имея в виду очередной проект, который принесет ему капитал. «То есть весело, вы хотите сказать», — заключает Надежда Антоновна Чебоксарова. Состояние, полагает она, «можно только получить по наследству, да еще при большом счастье выиграть в карты».

Лидии Чебоксаровой, ставшей женой Василькова, «дамы с головы до ног», прежде чем блистать в модных салонах Петербурга, Лондона, Парижа, придется постичь унижительный курс «экономки» (т.е. женщины, занимающейся хозяйством) под руководством маменьки-старушки Василькова, да еще в деревне. Ей неизбежно предстоит пройти этот путь от деревенского подвала до светского салона, потому что у Василькова есть одно неизблемое правило: он никогда «не выйдет из бюджета», у него все рассчитано, и ему нужно именно такую жену, чтобы и министра, как он говорит, не стыдно было принять. Однако прежде нужно перевоспитать супругу на свой лад. Даже страстная любовь идет в этой жизни рука об руку с выгодой.

Образ Василькова был несколько идеализирован автором, однако в нем оказалась заложенной перспектива будущего развития. Этот тип общественного поведения будет продолжен самим Островским в ряде пьес, а спустя три десятилетия появится у Чехова в его Лопухине («Вишневый сад»), который даже при добром чувстве к Раневской из бюджета тоже никогда не выйдет; надо будет, станет рубить вишневый сад, с которым связаны дорогие воспоминания. Замечательно, что Савва Васильков в комедии Островского предупреждает будущее движение сюжета в «Вишневом саде»: именно он скупает на торгах имение Чебоксаровых и завод, который в его руках будет приносить немалый доход.

Начав с уездного волжского городка в «Бесприданнице», продолжив в Москве («Бешеные деньги»), Островский перенесет конфликтное столкновение старого и нового века в поместное провинциальное захолустье, создав комедию **«Волки и овцы»** (1875). Вместо Василькова появится Беркутов, дворянин с предпринимательской жилкой, приехавший из Петербурга, вместо Чебоксаровых и Кучумовых — Мурзавецкие, «плуты с ограни-

ченными потребностями», вместо Телятева — Лыняев, характер которого вполне отвечает его «значащей» фамилии. Настоящие «волки» среди них — люди типа Беркутова и Глафиры, но и между ними есть существенное различие. Беркутов, присоединив к своим владениям имение Купавиной и ее состояние богатой вдовушки, пустит полученные новые средства в оборот. Он из всего сумеет извлечь выгоду, на то он и Беркутов, хищно схватывающий очередную жертву. В действии четвертом (явление третье) происходит любопытный разговор двух приятелей, Беркутова и Лыняева.

Беркутов. Погляди, ведь это роскошь. А вон, налево-то, у речки, что за уголок прелестный! Как будто сама природа создала.

Лыняев. Для швейцарской хижины.

Беркутов. Нет, для винокуренного завода...

Красота природы для Беркутова — тот же васильковский «бюджет», как и женская красота Купавиной.

Глафира же — человек иного закала. Главное для этого персонажа — прибрать к рукам богатого холостяка и увальня Лыняева, и она ловко играет роль беззащитной, неопытной, любящей женщины. Но как только деньги оказываются в руках Глафиры, они становятся «бешеными». В Париж, в Швейцарию! — она готова сейчас же пуститься во все тяжкие. «То-то денег увезут из губернии», — как эхо, откликается Чугунов (сутяга-плут типа Рисположенского). Отправившись в Париж, Глафира скоро промотает свое состояние, потому что там на каждом шагу маячит тень Телятева, сформулировавшего мысль о «бешеных деньгах».

Символичен финал комедии и образ Аполлона Викторовича Мурзавецкого, беспутного племянника старой ханжи Мурзавецкой, которая держит под своим влиянием всю губернию. Горький пьяница, выгнанный из полка за мелкие гадости своими же товарищами, он живет случайными подачками; тетюшка не дает ему ни гроша, зная, что он тут же все пропьет, а чтобы он не бегал в трактир, оставляет ему вместо одежды... ночной халат. Попытка Мурзавецкой, используя подложные письма и векселя, женить Аполлона Викторовича на Купавиной, тоже идет прахом. Все для него в прошлом, от богатых псарней осталась лишь жалкая дворняга с громкой кличкой Тамерлан (дворовые зовут ее «волчьей котлеткой»). В последнем явлении последнего действия комедии Аполлон Викторович Мурзавецкий вбегает на сцену в отчаянии и в слезах. Он ищет пистолеты. Он готов застрелиться. Он не хочет жить.

Мурзавецкий. Нет, ma tante, нет! Я не переживу... нет, застрелюсь, застрелюсь...

Меропы Давыдовны тщетно пытается его успокоить.

Мурзавецкий. Да, ma tante, лучшего друга... Близ города, среди бела дня, лучшего друга... Тамерлана волки съели.

Этим гротесковым эпизодом заканчивается комедийная история свирепых «волков», которые благополучно едят беспомощных «овец». Но если овцы одинаково безропотны и покорны, то среди «волков» выживает только тот, кто исповедует законы «деловых людей».

9.5. Исторические хроники. Пьесы из театральной жизни

В 1860-х гг. Островский создал ряд исторических пьес и выступил с ними в печати и театральных постановках раньше, чем А. К. Толстой с его трилогией: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870). Интерес к отечественной истории Островский приобрел еще в годы своего студенчества в Московском университете, где слушал лекции М. П. Погодина, с которым оказался близко связан и работой в редакции журнала «Москвитянин». Говоря о роли художественных произведений, посвященных прошлому отечества, Островский писал: «Историк передает, *что* было; драматический поэт показывает, *как* было, он переносит зрителя на место действия и делает его участником события».

Первой среди произведений такого рода явилась пьеса **«Козьма Захарыч Минин, Сухорук»** (1862), созданная в жанре исторической хроники. В первой редакции она была запрещена для постановки и так и не увидела сцены. В 1866 г. Островский переработал текст, несколько ослабив изображение Минина как выразителя народных настроений и острую критику предательства «властных и богатых» бояр. Основные события пьесы происходят в Нижнем Новгороде. Драматург использовал в работе материалы Археографической комиссии, членом которой был П. И. Мельников — известный этнограф, историк, беллетрист, печатавшийся под псевдонимом Андрей Печерский, автор романа-дилогии «В лесах» и «На горах». Мельников и открыл полное имя великого гражданина земли русской — Козьма Захарыч Минин, Сухорук.

Вторая пьеса тоже из истории XVII в., только более поздней эпохи, 1670-х гг., — **«Воевода (Сон на Волге)»**. Пьеса существовала в двух редакциях: первая от 1865 г. и вторая от 1885 г.

В основе действия — противоборство двух героев: воеводы Нечая Шалыгина («шалыган», по В. И. Далю, — плеть, кнут) — жестокого, корыстолюбивого, присланного на «кормление» в волжский городок, и Романа Дубровина, беглого посадского, защитника бесправных, притесняемых Шалыгиным людей. Как и во второй редакции «Козьмы Захарьича Минина, Сухорука», Островский вводит в окончательный вариант текста новой драмы мотив религиозного прозрения: воевода не снят указом царя, а сам отказывается от власти, собираясь уйти в монастырь. В пьесе широко использовались фольклорные мотивы, реминисценции из песен и преданий о Разине, сказок, духовных стихов, разбойничьих песен. Произведение вызвало большой интерес русских композиторов (первой была опера П. И. Чайковского «Воевода» (в создании либретто — начало первого действия и часть второго — участвовал сам драматург); затем опера А. С. Аренского; музыку к «Воеводе» писал и М. П. Мусоргский).

Сам Островский выделял среди исторических пьес драматическую хронику **«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»** (1866). «Долговременное», как он говорил, изучение источников, предыдущий опыт привели к тому, что хроника была написана за четыре месяца — с февраля по май 1866 г. По совету Некрасова ввиду того, что «Современник» был под угрозой запрета, Островский опубликовал пьесу в журнале «Вестник Европы» (1867. № 1). Премьера в Малом театре прошла с шумным успехом в феврале 1867 г. Более поздняя петербургская постановка (драматургу приходилось преодолевать сопротивление чиновников Театрального комитета) осуществилась лишь в феврале 1872 г.

Центральной в пьесе стала проблема народа и власти, причем власть — в образах Самозванца и Шуйского — трактовалась писателем в резко отрицательных тонах. Островский говорил, что форму драматических хроник он заимствовал у Пушкина из «Бориса Годунова». Трагедия Пушкина оказалась трудна для сценического воплощения; ту же участь разделили и исторические пьесы Островского: они редко появлялись на сцене.

Островский — прекрасный знаток театра — создал своеобразную антологию русской театральной жизни и театральных типов актеров, антрепренеров, покровителей и поклонников сценического искусства. Эпохе рождения русского театра была посвящена пьеса **«Комик XVII столетия»** (1873), приуроченная к 200-летию юбилею открытия театра в России. Однако исключительный и прочный, продолжающийся до сих пор успех сопутствовал пьесам из современного Островскому театрального быта и изображения нравов, побед и трагедий русского театра, характе-

ров русских актеров: комедия «Лес», драмы «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые».

В «Лесе» (1871) Островский впервые вывел на сцену в качестве центральных лиц провинциальных актеров — наиболее обездоленную часть странствующего племени служителей Мельпомены — и остался верен этой теме в последующих пьесах («Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые»). В комедии «Лес» в центре внимания два героя: подвизавшийся в амплуа комика Аркашка Счастливцев, который еще раньше любовников играл, теперь служит суфлером. «Образованные одолели, — сетует он, — из чиновников, из офицеров, из университетов — все на сцену лезут. Житья нет. Каково это для человека с возвышенной душой? В суфлеры!..» Но если Счастливцев человек без рода без племени, то Несчастливцев, актер-трагик, — дворянин, увлекшийся театром и отдавший ему всю свою жизнь. Он свысока смотрит на Аркашку: «Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики — люди, братец». Это, впрочем, не мешает актерам быть близкими друзьями и в служении театру, и в общих несчастьях. «Руку, товарищ!» — гордо и торжественно звучит в финале пьесы последняя фраза трагика, и оба медленно удаляются, как всегда, в безденежье и пешком. Точно также символична встреча странствующих актеров. Они оказываются на перепутье: один идет из Вологды в Керчь (Счастливцев), другой — из Керчи в Вологду (Несчастливцев). Первый же обмен репликами, открывающий пьесу, со временем превратился в поговорку: «Из Вологды в Керчь. Из Керчи в Вологду». Однако путь у них один: кочуют по провинциальным труппам, от одного антрепренера к другому, такому же мошеннику, как и первый, перебиваются с хлеба на воду, а когда в руках оказываются небольшие деньги, весело транжирят их, помогая друг другу, а часто и другим, оказавшимся в еще более плачевном положении.

Островский вводит в пьесу вместе с образами актеров остро звучащую социальную тему: неустроенность актерской судьбы, тяготы материального существования, пренебрежительное, если не сказать презрительное, отношение к ним обывателей, меценатов, да и самой публики.

Эта контрастная пара придает сюжету яркий комедийный эффект. Несчастливцев выдает себя за богатого помещика, Счастливцев — за его лакея: пьеса превращается в «театр в театре», с забавными ситуациями актерских импровизаций, вплоть до момента разоблачения мнимого помещика и его слуги.

Если первый персонажный план выдержан в духе веселого комизма, то второй, связанный с окружением, в которое попадают герои, оказавшись в имении тетки Геннадия Несчастлив-

цева, все еще богатой, но катастрофически разоряющейся помещицы Гурмыжской, выдержан в иных, остро сатирических тонах. Усадьба, куда держат путь актеры, имеет символическое название «Пеньки». Все в хозяйстве Гурмыжской идет по пословице «через пень — колода»: хозяйство не ладится, прекрасный лес продается за бесценок. Скупает его у Гурмыжской Восьмибратов, разбогатевший купец, которого она раньше и на порог не пустила бы. Скаречно экономя в малом, помещица теряет в большом. В финале престарелая дама, образец нравственности в уезде, выходит замуж за недоучившегося... гимназиста. «Взбрыкивающий» по каждому поводу Буланов (звучащая фамилия), тупой и тщеславный малый — избранник Гурмыжской, годящийся ей в сыновья, всегда доволен собой. Однако если гимназист проявляет свою чванливость по отношению к актеру, то он оказывается уничтоженным веселым каскадом безжалостных острот последнего, обрушивающихся на него: «Что, ты от рождения глуп, или сегодня вдруг с тобой сделалось?.. Вот что: ты надень сумку через плечо, прицепи на пуговицу грифельную доску и поди доучиваться... О, боже мой! Он разговаривает! Слушай ты, гимназист, школьник, ученик приходского училища!.. Молчи, таблица умножения! Корнелий Непот! Пифагоровы штаны!.. Да ты что такое? Оруженосец, паж. Менестрель? Ну, наконец, скороход, шут? Говорит... Прощай, грифель!»

Геннадий Несчастливцев не только остроумен, он умен, образован, в отличие от зарвавшегося юнца и ближайшего окружения Гурмыжской. Автор комедии в композиционном отношении отчетливо строит текст, создавая конкретные пары образов: Геннадий *Несчастливцев* и Аркадий *Счастливцев* (их актерские псевдонимы уже сами по себе характерны); прекраснодушный *Милонов*, словно повторивший в себе гоголевского Манилова; Уар Кирилыч *Бодаев*, как две капли воды похожий на Собакевича своей грубостью и старческим брюзжанием; прямодушный Даря и ключница *Улита*, соглядатай и шпион Гурмыжской.

Наконец, по принципу не сопоставления, а именно противопоставления создается общая группировка персонажей: Несчастливцев — Счастливцев; Гурмыжская — Буланов — Улита; Милонов — Бодаев.

Актеры, бесспорно, выделены автором на этом фоне: талант, страстное влечение к искусству, преданность ему, пускай простодушные порой, несколько наивные чувства, но это высшие ценности для них, людей театра. Это дает им право на самоуважение, даже если к ним снисходительно, а то и с презрением относятся сытые обыватели. «Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над

бедною Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут». Даже если ты убит, уничтожен обстоятельствами, то «первые звуки оркестра воскресят тебя», — убеждает новообращенную актрису, Аксюшу, которой она, однако, так и не станет, трагик Несчастливцев.

Еще одно чувство подчеркнуто, выделено автором в его героях: чувство товарищества, дружбы, открытость души, стремление помочь людям. Именно бедный актер Несчастливцев устраивает судьбу Аксюши, хотя это должна была бы сделать богатая Гурмыжская.

В финале странствующие актеры, мистификация которых разоблачена, вновь оказываются в положении гонимых, но достойную отповедь получают не они, а Гурмыжская и ее гости в монологе Несчастливцева.

Несчастливцев. И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули этих сов и филинов? Что им мешать! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец.

Гурмыжская (*пожимая плечами*). Комедианты.

Несчастливцев. Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы, коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы.

В последней сцене пьесы автор возвращается к ее заглавию, придавая ему символическое, обличительное звучание.

События в «Талантах и поклонниках» (1882) при кажущейся их неспешности укладываются в три дня, напоминая в этом отношении «Лес». Однако автор успевает в такое короткое время действия развернуть стремительную и нешуточную интригу. Князь Дулебов, престарелый провинциальный Дон Жуан, поклонник театра, а главным образом молоденьких актрис, встретив решительный отпор талантливой Александры Негиной, делает так, что срывается ее бенефис и она попадает в безвыходное положение: антрепренер нарушает свое обещание продлить договор с ней, хотя все сроки формирования провинциальных трупп уже прошли, и она, связанная обещанием, отказалась от выгодных предложений.

Затруднением Негиной, однако, умеет воспользоваться не Дулебов, а державшийся в тени его соперник Великатов, пред-

ложивший актрисе громадное содержание и, главное, продолжение головокружительной театральной карьеры, так как она действительно талантлива и вправе рассчитывать на успех.

В судьбе Негиной повторилась история Ларисы Огудаловой. Героиня «Бесприданницы» в других обстоятельствах (она ничем не связана с театральной жизнью) была поставлена перед подобным же выбором, и только роковой выстрел не дал совершиться тому, что должно было произойти: она должна была оказаться — после недолгой борьбы с собой — в руках миллионера Кнурова. Здесь же положение героини драмы несколько иное: Великатов молод, в сравнении с пожилым поклонником Ларисы Огудаловой, к тому же чувство его, по-видимому, вполне искренно; как наблюдательный и умный человек, он отдает себе отчет в том, что привязанность к искусству, увлечение им у Негиной так велико, что она не может устоять перед перспективой остаться на сцене и получить возможность в полной мере проявиться своему таланту.

В «Лесе» события происходят в поместье, куда случайно попадают странствующие актеры, в «Талантах и поклонниках» в центре действия уже сам театр или, скорее, обстановка интриг вокруг него. «Таланты» здесь вполне бесправны, «поклонники» — себе на уме и цинично покупают таланты, если им позволяют средства и они в состоянии продуманно вести осаду непреступной, кажется, и преданной искусству провинциальной молодой актрисы.

Великатов и ведет такую игру, которой может позавидовать искусный режиссер. Он безупречно выстраивает отношения со всеми, подчиняясь различным правилам игры: с простодушной и практичной Домной Пантелеевной, матерью Негиной, он весел и добродушен, с самой актрисой молчалив и застенчив, и она не подозревает его ни в чем; с чиновником Букиным предприимчив, с «почетными гражданами кулис» — свой человек, с актерами — поклонник, желающий потакать их прихотям. В финале он — неожиданно для всех — увозит Негину в Москву, оставляя своих соперников в проигрыше.

Некоторые персонажи новой драмы продолжают найденные автором в прежних пьесах темы: князь Дулебов — «князенька» Кучумов («Бешеные деньги»); Великатов — Васильков («Бешеные деньги») и одновременно Беркутов («Волки и овцы»); Нароков, в прошлом достаточно богатый дворянин, увлекшийся театром, — Геннадий Несчастливцев («Лес»). Совершенно оригинальным, новым характером, который Островский впервые ввел на сцену, стал Мелузов, жених Негиной, окончивший университет студент, ожидающий место учителя. Великий реформатор русского театра А. П. Чехов, внимательно изучавший

Островского, с особенным интересом читал именно эту пьесу. Тип студента-разночинца, найденный Островским в «Талантах и поклонниках», своего рода «пересозидателя» женских душ, был использован Чеховым более 20 лет спустя, в «Вишневом саде» (Петя Трофимов), а еще раньше — в «Невесте» (Саша). В чеховской пьесе герой носит то же имя, что и персонаж Островского.

Другое открытие в пьесе — Нароков, верный «рыцарь» театра, человек образованный, отдавший ему жизнь. Когда-то он был барином, владельцем богатого имения, продав которое, стал антрепренером, но дело вел неумело и разорился. Он счастлив тем, что всегда «делал любимое дело». «Я люблю театр, люблю искусство, люблю актеров», — говорит Нароков, преклоняясь перед талантом Негиной. Чехов вернется к этому образу, разработанному Островским, в одноактной пьесе «Лебединая песня» (1887).

Наконец, в «Талантах и поклонниках» Островский сформулировал понятие меры в искусстве, назвав ее *грацией*. Наблюдая игру провинциальных актеров, Нароков с сердцем говорит трагик: «Мука мне с вами! У всех у вас и много лишнего, и многого не хватает. Я измаялся, глядя на вас. У комиков много лишнего комизма, а у тебя много лишнего трагизма; а не хватает у вас грации... грации, меры. А мера-то и есть искусство». Чехов воспользовался этой мыслью, дав ее парафраз в письме к М. Горькому от 3 января 1899 г., где упрекал своего корреспондента в отсутствии как раз именно меры, в чрезмерном многословии: «Единственный недостаток — нет сдержанности, нет грации. Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В Ваших же затратах чувствуется излишество».

В драме «Без вины виноватые» (1884) Островский, наконец, вводит за собой зрителей уже в сам театр, но оказывается, что храм Мельпомены, о котором с такой страстью и преданностью говорят его служители, в буднях своего существования лишен красоты и таинственной магии, о которых они постоянно толкуют. Здесь кипят мелкие страсти, разворачиваются тяжелые по своим последствиям интриги, где преследователями и жертвами становятся сами же актеры, здесь есть своя иерархия: «кумиры» публики, добывающиеся признания любой ценой, и несчастные отверженные, кое-как сводящие концы с концами, — двойники Аркашки Счастливецова, «артисты не из первых сортов», как говорит слуга гостиницы, где остановилась знаменитая актриса Кручинина, имеющая громадный успех в провинции, как Аркадина из «Чайки» Чехова.

В пьесе разворачиваются одновременно две конфликтные ситуации: Кручинина, приезжающая в уездный городок, где она когда-то потеряла своего ребенка, сына, которого она считает умершим, и готовящийся ее завистниками из труппы театра скандал, где собираются использовать отпетого грубияна, артиста Незнамова, предварительно подпоив его. Губернатор намеревался выслать его из города за очередной дебош, и только вмешательство Кручининой — просьба простить его — спасли Незнамова от беды.

Островский вводит в пьесу две в высшей степени колоритные фигуры актеров из числа «отпетых»: Незнамова и Шмагу. Первый когда-то пристал к бродячей труппе и отправился из города, где его почитали «подзаборником», не имеющим ни родителей, ни семьи, ни даже имени: у него нет документов, подтверждавших его родство. Так он и переезжает с антрепренерами из города в город под вечным страхом, что каждую минуту полиция может препроводить его на родину, где у него тоже нет никого из близких. Он сам смотрит на себя, как на человека погибшего, и полагает, что силой обстоятельств рано или поздно окажется в остроге. Незнамов плохо образован и воспитан, но восполняет неуверенность в себе грубостью и дерзкими пьяными выходками. Его оправдывает только то, что со дня рождения он «не знал другого ощущения, кроме боли». «У меня душа так наболела, — признается он, — что мне больно от всякого взгляда, от всякого слова».

Еще более колоритен его приятель Шмага, по собственным словам, видевший жизнь только «из подворотни». Он оскорбляет Кручинину, явившись к ней с Незнамовым, чтобы получить деньги от известной актрисы для «бедных артистов», которые задолжали в буфете из-за того, что долго ждали встречи с ней: «Вы — знаменитость, вы получаете за спектакль чуть не половину сбора; а еще неизвестно, от кого зависит успех пьесы и кто делает сборы, вы или мы. Так не мешало бы вам поделиться с товарищами».

Островский настолько удачно «вылепил» эту фигуру, что Шмага превратился в знаменитого острокомедийного персонажа, в одно из блестящих достижений драматурга в этом роде, хотя его скорее можно было бы назвать трагикомическим героем, настолько плачевно его состояние: и летом, и в трескучие морозы он ходит в одном легком пальто, это весь его «гардероб». Шмага напоминает в этом отношении Аркадия Счастливецва, которого, по его собственным признаниям, за неимением теплой одежды, во время зимней дороги в большой ковер закатывали и тем спасали.

Каждое появление Шмаги на сцене производило комический эффект, а его реплики с течением времени превратились в пословицы, которые у всех на слуху: «Артист... горд!», «Мы артисты, наше место в буфете». Одалживая сигару у Дудукина, он говорит: «Я постоянно один сорт курю». — «Какие же?» — «Чужие».

Однако выходки Незнамова и Шмаги не задевают Кручинину, прекрасно понимающую этих людей, сотоварищей по ремеслу артиста. «И обид, и оскорблений, и всякого горя, — признается актриса, — я видела в жизни довольно; мне не привыкать стать». «Лавры-то потом, а сначала горе да слезы», — убежденно говорит она, вспоминая свою судьбу.

В финале пьесы развязка объединена автором с кульминацией, где сливаются обе интриги: поиск потерянного в юности сына и скандал, затеянный завистниками Кручининой. В результате случайного совпадения Кручинина наконец-то, после постоянно испытываемой материнской муки и боли, обретает покой: ее сыном оказывается... Незнамов.

«Без вины виноватые» завершают знаменитый театральный «триптих» Островского. Самыми репертуарными из этих прославленных пьес оказались «Лес», продемонстрировавший исключительную долговечность (пик его популярности оказался в начале XXI в.) и «Без вины виноватые».

9.6. «Снегурочка»

Несколько особняком стоит среди произведений Островского «Снегурочка», созданная в 1873 г. Жанр ее определяется обычно как народная драма, но точнее все-таки ее следовало бы назвать народной трагедией. В основе сюжетного конфликта — любовь холодной Снегурочки, ледяной девы, к земному человеку Мизгирию, заканчивающаяся их гибелью. Снегурочка, испытав теплое чувство привязанности и искреннего влечения души, проснувшейся для любви, тает на глазах Мизгирия, который в свою очередь бросается в озеро и гибнет.

Островский создает в финале пьесы трагедийную ситуацию: смерть Снегурочки не случайность, а осознанный шаг. Она уступает требованию Мизгирия:

Оставь ребячьи страхи
Неведомой беды! Но если вправду
Бедя придет — тогда погибнем вместе.

В тот момент, когда перед великим царем берендеев Снегурочка повторяет слова преданности и любви, обращенные

к жениху, яркий луч солнца прорезывает утренний туман, падает на нее, и она тает. Но, умирая, она чувствует и мыслит, как живая, любящая и, главное, счастливая женщина. За миг счастья жизни она готова отдать и отдает жизнь:

Но что со мной? Блаженство или смерть?
Какой восторг! Какая чувств истома!
О мать Весна, благодарю за радость,
За сладкий дар любви!..

Мизгирь тоже исполняет слово, данное Снегурочке:

Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьбы. Но если боги
Обманщики, не стоит жить на свете!
(Убегает на Ярилину гору и бросается в озеро.)

События «Снегурочки» разворачиваются в древней сказочной стране, которой правит мудрый и гуманный царь Берендей, заботящийся о своих подданных. Его страшит «духовная остуда», которая внезапно поразила людей. Смерть Снегурочки и Мизгиря разрушает чары Мороза: Солнце, наконец, проникнет в людские сердца. В финале царь Берендей провозглашает славу Яриле-Солнцу:

Снегурочки печальная кончина
И страшная гибель Мизгиря
Тревожить нас не могут;
Солнце знает,
Кого карать и миловать...
.....
Изгоним же последней стужи след
Из наших душ и обратимся к Солнцу.
И верю я, оно приветно взглянет
На преданность покорных берендеев.

Лель запекает последнюю песню, хор подхватывает ее:

Свет и сила,
Бог Ярило.
Красное Солнце наше!
Нет тебя в мире краше.

Пьеса насыщена фольклорными мотивами, обрядами, песнями, преданиями. В качестве действующих лиц в ней появляются сказочные персонажи и образы языческой мифологии (Снегурочка, Дед Мороз, Весна-Красна, Леший, Масленица, Ярило-Солнце), а также обычные люди, жители берендеева царства: Бобыль Бакула, Бобылиха, пастух Лель, зажиточный Мураш, толпа

берендеев, девушек и парней, царь Берендей, Мизгирь — торговый гость (купец), его невеста Купава, соперницей которой и становится Снегурочка. Действие происходит то вблизи Берендеева посада, то в заречной слободе Берендеевке, то во дворце царя, то перед ветхим домишкой Бобыля, то переносится в заповедный лес, а в финале пьесы разворачивается на просторе Ярилинной долины, где происходят народные празднества и где гибнет Снегурочка под горячими солнечными лучами, принеся себя в жертву любви.

По пьесе Островского создал свою известную оперу «Снегурочка» Н. А. Римский-Корсаков; музыка к постановке «Снегурочки» в Малом театре была написана П. И. Чайковским.

Еще в конце 1840-х гг. в черновых набросках Островского встречается фраза, которую можно назвать ключом ко всему его творчеству. Драматург сразу же твердо определил свой путь и остался ему верен: «Для того, чтобы быть народным писателем, мало одной любви к родине, — любовь дает энергию чувства, а содержания не дает: надобно еще знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться. Самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности, а воспроизведение ее в художественных формах — самое лучшее поприще для творческой деятельности».

9.7. Великий мастер формы

Диалектика правды и художественного вымысла. Яркая черта драматургической техники Островского состоит в следующем: его пьесы оставляют такое впечатление *правды* изображаемого, что невольно возникает представление, будто они не сочинены, а просто переносят реальную жизнь в ее этнографически точных эпизодах на сцену, до такой степени они близки самой действительности и в мелочах подробностей, и в общих сюжетных построениях. Знаменитая реплика генерала А. П. Ермолова по поводу «Банкрота»: «Эта пьеса не сочинена; она сама собой родилась!» — всего лишь мысль любителя театра, схватывающая общее впечатление непосредственного воздействия произведения на зрителей.

Между тем пьесы Островского именно сочинены и написаны твердой и искусной рукой мастера. Впечатление же достоверности возникало неслучайно.

Во-первых, картины жизни у Островского всегда *типично русские*: быт, язык, характеры. С этой точки зрения он сугубо национальный, а не интернациональный писатель.

Во-вторых, Островского следовало бы определить как *художника жизни*. Его способы создания характеров и организации сюжетов таковы, что автор словно избегает искусственных приемов, выработанных до него драматургией ради наиболее яркого воздействия на зрителей: отсутствие изоощренно построенной интриги, сценических эффектов, занимательности. Сюжеты Островского просты и порой лишены, кажется, самого действия: сцены, обычные, будничные, медлительно сменяют одна другую. Автор словно не озабочен тем, чтобы создать напряженную драматургию развития событий, и они идут своим чередом, как вдруг зритель начинает осознавать, что он давно уже вовлечен в круговорот потрясающе напряженной драмы, будь то комедия или трагедийная по своему характеру пьеса.

Эта своеобразная драматургическая техника вызывала представление об отстраненном, беспристрастном авторе, который, подобно пушкинскому герою, «добру и злу внимает равнодушно» и является лишь добросовестным летописцем жизни, не внося в изображение субъективного начала. Однако подобное мнение — ложное, так как Островский как раз и является писателем, страстно отстаивающим свою позицию, выносящим свой приговор действительности, враждебной человеку.

С этим внутренним противоречием творческой манеры Островского (объективная картина мира и скрытое в ней авторское субъективное начало) связана еще одна особенность его пьес, которая предвосхищает творчество Чехова: *жанровая диффузия*, неопределенность рубрикации произведений. Сам Островский, оставаясь в рамках принятых традиций, называл свои пьесы, подразделяя их по двум разделам: драмы или комедии. В действительности же разъединительный союз *или* чаще всего сменялся соединительным *и*, так как трагизм и комедийность у него обычно сопряжены, а не разъединены, как это часто случается в самой жизни. Комедийный эффект в «Лесе» не снимает трагедийности положения Несчастливцева, а трагичность проявления материнских чувств Кручининой («Без вины виноватые») лишь подчеркивается гротесковыми выходками Шмаги. Мечущаяся в западне Негина не мешает автору ввести в текст пьесы не просто комедийную, но фарсовую фигуру трагика Ераста Громилова, который всякий раз с его выразительными репликами и бесконечными пьяными поисками «своего Васи» как бы подчеркивает, выявляет ступени все нарастающего напряжения событий.

Принципы создания характеров. Драматург полагал, что суть деятельности художника состоит в «разработке характеров и психологии». Отсутствие односторонности, противоречивость сознания, поступков героя — одна из опор *характерологии*

пьес Островского. Даже так называемые «положительные лица» далеки от идеальных представлений о такого рода персонажах, которые несут в себе черты, «снижающие» их порывы, добрые побуждения. Это характеры часто бесхарактерных людей типа Корпелова (драма «Трудовой хлеб»), Кисельникова («Пучина»), пьяницы и неудачника Любима Торцова («Бедность не порок»). Эти люди «дурные и хорошие вместе», как говорил в таких случаях Л. Н. Толстой, они не подравниваются автором к какой-то одной мерке, а отличаются противоречивостью, свойственной самой жизни.

Такая тенденция ярко проявилась уже в начале творческого пути Островского, в персонажах «славянофильского» толка, вызвавших восторг А. А. Григорьева и круга «Москвитянина». Подобных персонажей можно было бы принять за резонеров, если бы не одно важное обстоятельство: это по-своему искалеченные люди, своего рода изнанка «самодурной» идеи. В них на каждом шагу проявляется существеннейший человеческий изъян: они совершенно лишены своей воли, не действуют, когда необходимо действовать, а только говорят и плачут. «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородин!» — говорит такой положительный герой («Не в свои сани не садись») и заливается слезами; точно также «действует» приказчик Митя в комедии «Бедность не порок». Правда, он предлагает бежать Любови Гордеевне, но на том дело и заканчивается: она не идет против благословения отца, а Митя не настаивает.

Указанные персонажи — не отражение авторской идеи, не условные характеры, а живые лица. Если они и оказываются счастливы, то лишь благодаря случайному стечению обстоятельств. Попадется на глаза Гордею Карпычу Торцову оказавшийся рядом приказчик Митя, и мгновенно принимается решение: «Вот за Митьку и отдам!» Не ради счастья дочери или в вознаграждение за добродетели ее избранника это делается, а ради собственного тщеславия: чтобы только досадить Коршунову, с которым Торцов в этот момент ссорится.

Н. Г. Чернышевский упрекал Островского за смягчения конфликта в пьесах 1850-х гг., но в этом случае резонерствовал не драматург, а критик: ему хотелось «подверстать» мысль писателя под свои представления, а она развивалась по художественным законам, не укладываясь в жесткие рамки революционно-демократической концепции писателя-демократа.

Неслучайно Островский уже в самом начале своей карьеры драматурга попал даже не между двух, как того требовала пословица, а трех огней. «Утилитаристы», по выражению Достоевского, т.е. революционеры-демократы, требовали от него такой же острой

критики, какая была в «Банкроте». Западники видели в нем отрицание своей доктрины. Даже славянофилы чувствовали, что их маскарадный старорусский костюм не по плечу драматургу, упрекали его за непоследовательность и были правы. Позднее Островский писал Некрасову, что славянофилы наделали себе деревянных мужичков, да и утешаются ими. «С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят».

Как великий художник, Островский уже в это время был вне партий, узких теоретических положений, вне литературных групп: его мерой была правда жизни и правда характеров.

То же произошло и с «Доходным местом»: Жадов, близкий «добрым людям» из комедий славянофильского периода, только перенесенный в иную среду чиновничества, лишь благодаря стечению обстоятельств отказывается от теплого местечка и не становится таким же взяточником, как Юсов, Белоногов или Вышневецкий.

Еще один характерный пример — Васильков («Бешеные деньги») со своей звучащей фамилией (поэтический русский образ) и со своим стремлением к идеальной любви, по сути дела — кремень-предприниматель, который молится одному идолу — денежному интересу и даже красавицу-жену рассматривает как средство достижения коммерческого успеха.

При отчетливости в обрисовке характеров замечательной особенностью драматической манеры Островского является то, что он всегда оставлял простор *режиссерской и актерской импровизации* для поисков оригинальных решений в разработке того или иного персонажа или сюжета. В свое время в «Грозе» сценические портреты героев были крайне социологизированы. Например, Кабанова («Кабаниха») — не женщина, а тяжелая, неподвижная, монументальная глыба, одним своим видом подавляющая волю человека. Однако в постановках «Грозы» в 1990-е гг. в трактовке образа Марфы Игнатьевны Кабановой появились совершенно новые режиссерские и актерские подходы: вместо тяжеловесной, грубо вылепленной, суровой купчихи на сцене оказывалась в целом ряде спектаклей столичных и провинциальных театров относительно молодая, изящная, «домашняя», «уютная», привлекательная женщина, с одной стороны, но настоящий ад для своей невестки из-за безоглядной, слепой любви к своему неприкаянному сыну — с другой. Психологический парадокс, заложенный в образе, проявился в том, что материнская привязанность оказывается способной разрушить не одну семью и превратить жизнь близких людей в непрекращающуюся пытку. Акцент, таким образом, переносился на то, что было заключено в характерах: с внеш-

них, прямолинейных истолкований на мощь человеческих страстей и неожиданность сценических воплощений.

Сюжетные построения. Островский достиг подлинного совершенства не только в правдивом изображении русской действительности и в рельефной разработке характеров, но и в организации сюжета. Например, развязка в «Доходном месте» совпадала с кульминацией, усиливая драматизм совершающихся событий. В последних явлениях пятого действия на сцене появляются все персонажи, которые предстали перед зрителями в экспозиции. Но как все изменилось сейчас! Жадов, когда-то бурно протестовавший против «мерзостей» службы, взяток и взяточников, смирился и готов скорее стать сытым чиновником, чем остаться голодным, но честным тружеником. Вдруг в этот самый момент оказывается, что дядюшка, успевший нажить себе капитал, высокие чины и положение в обществе, попадает под суд как преступник. Возникает замкнутое построение, так называемая кольцевая симметрия, где автором неожиданно меняются акценты. Случайная, как могло бы показаться, реплика Юсова в самом начале развития действия об удачливом в сомнительных делах Вышневском («Одного не достиг: в законе не совсем тверд») станет в исходе пьесы решающим и катастрофическим обстоятельством в судьбе уверенного в себе крупного чиновника. Иными словами, экспозиция содержит энергичный, но скрытый до поры до времени импульс будущего развертывания сюжета. В финале эта подробность, таящая в себе взрывную энергию, оборачивается драматической кульминацией-развязкой: Юсов оказался прав со своим невольным пророчеством. Его патрон попался как раз на беззаконии, на уголовно наказуемом деле, а желчное замечание (из первого действия) Вышневского, убеждающего племянника в том, что слабое утешение может найти в собственной честности человек, если он обитает на чердаке с куском черного хлеба, вновь звучит, преобразованное, в заключительном монологе Жадова: «Уж теперь я не изменю себе. Если судьба приведет есть один черный хлеб — буду есть один черный хлеб. Никакие блага не соблазнят меня, нет!»

Таким образом, помимо остроты поставленной темы (взяточничества, чиновничьей коррупции), «вечной» для России, пьеса произвела громадное впечатление, потому что оказалась художественным шедевром, в котором чувствовалась рука искусного мастера формы. Неслучайно «Доходное место» стало одной из самых репертуарных пьес Островского и с неизменным успехом шло на сцене русских театров с XIX по XXI в., особенно в России, так как проблема, выдвинутая Островским, всегда оставалась здесь актуальной.

В комедиях и драмах 1870—1880-х гг. обращает на себя внимание своеобразная черта: в отличие от более ранних пьес сюжет может быть достаточно *прост* при нередкой *осложненности фабулы*, так что герой порой остается загадкой как для окружающих его действующих лиц, так и для зрителей. «Точно сила какая-то на тебя идет», — признается Телятев в пьесе «Бешеные деньги», говоря о Василькове, так и не понимая, что это за странный миллионер из «Чухломы» появился перед ним. Легко изъясняется на европейских языках, но на своем родном — самым варварским образом. Дворянин по происхождению, он свободнее чувствует себя с подрядчиками и рабочими, чем с людьми своего круга. В той же комедии одна история главы семейства Чебоксаровых — это целая «зашифрованная» судьба некогда могущественного дворянства и падение его прежнего величия. Осложнена фабула в «Лесе», в драме «Без вины виноватые».

Однако автор и здесь стремится четко структурировать композиционную систему своих произведений, чаще всего прибегая к излюбленному своему приему — контрасту: Глумов и его окружение («На всякого мудреца довольно простоты»); Васильков и московский полусвет («Бешеные деньги»); Беркутов — Лыняев, Глафира — Мурзавецкая, Купавина («Волки и овцы»); Геннадий Несчастливцев — Аркадий Счастливцев («Лес»); Незнамов — Шмага («Без вины виноватые»), Ераст Громилов — Вася («Таланты и поклонники»).

Оставаясь в пределах абсолютного правдоподобия, драматург создает гротесковые «блоки» образов, построенных по принципу подчеркнутого противоположения. В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Городулин с его либеральными ухватками и любовью к красному словцу оттеняется генералом Крутицким с присущей тому солдафонской грубой прямолинейностью. В «Лесе» всегда неизменной, нерасчленимой парой на сцене всякий раз появляются два персонажа, тоже наделенные значащими именами, — *Милонов* и *Бодаев*, богатые помещики, соседи Гурмыжской. Уже открывающие текст пьесы авторские характеристики героев несут в себе организующее начало, определяя построение общей композиционной структуры комедии. Принцип контраста выдержан в этих кратких ремарках идеально:

Евгений Аполлоныч Милонов, лет 45-ти, гладко причесан, одет изысканно, в розовом галстуке.

Уар Кириллыч Бодаев, лет 60-ти, отставной кавалерист, седой, гладко стриженный, с большими усами и бакенбардами, в черном сюртуке, наглухо застегнутом, с крестами и медалями по-солдатски, с костылем в руке, немного глух.

Милонов (он не только в розовом галстуке, но все словно видит в «розовом свете») каждое свое появление на сцене начинает, о чем бы ни шла речь, с одной и той же восторженной фразы: «Все высокое и прекрасное...» Бодаев с тем же упорством и последовательностью продолжает «возвышенный» порыв собеседника своим грубым, старческим брюзжанием ретрограда. В финале пьесы герои демонстрируют полное единодушие в высокомерном презрении к странствующим «комедиантам». Когда Геннадий Несчастливцев читает обличительный монолог из «Разбойников» Шиллера, Милонов вдруг возмущенно восклицает: «Но позвольте. За эти слова можно вас и к ответу!» Буланов же (будущий Бодаев) заканчивает фразу «оптимиста»: «Да просто к становому!»

Гротесковый оборот неожиданно принимает и сюжет комедии. Гурмыжская объявляет приглашенным гостям: «Господа, я вас звала для подписания завещания, но обстоятельства несколько изменились. Я выхожу замуж...» (напомним, что вдова, которой давно перевалило за 50 лет, выходит замуж... за гимназиста!).

Особенности художественной структуры. Герой Чехова, простой человек, подрядчик, маляр Редька («Моя жизнь»), страстно увлеченный театром, в любительских постановках рисуя декорации, с уважением, как принято в народе, говорит об Островском, особенный интерес проявляя к «сложной, искусной постройке» литературного произведения: «Как у *него* все пригнано!»

Действительно, драматург создает стройную архитектонику пьес, утверждает новые принципы их организации, дающие дополнительную энергию сюжету и художественной идее. Островский первым в русской драматургии разрабатывает феномен внутренней формы. Именно этот его удавшийся смелый эксперимент опровергает старую концепцию о драматурге-этнографе, ориентированном исключительно на создание точного подобия жизни в своих пьесах.

С особенной силой эти новаторские приемы высказались в «Грозе», уникальном произведении с точки зрения формы.

Прежде всего поражает искусство создания архитектоники, т.е. внутреннего единства, целостности художественного построения произведения. Мастерство в «создании плана» пьесы отмечал по горячим следам И. А. Гончаров, выдвигая «Грозу» на присуждение ее автору академической Уваровской премии (граф С. С. Уваров с 1818 по 1855 г. — президент Академии наук и в 1833—1849 гг. — министр народного просвещения). «Не опасаясь обвинения в преувеличении, — писал автор “Обломова”, — могу сказать по совести, что подобного произведения, как драмы,

в нашей литературе не было... С какой бы стороны она ни была взята, со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характеров, всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки».

Драматург группирует действующие лица по принципу *контрастной* соотнесенности. Таковы «блоки» образов, противопоставленные один другому: Катерина — Борис; Варвара — Кудряш. Последние избирают, по словам Гончарова, «веселый путь порока» и утверждают свое право на свободу уходом из постылой жизни на волю — туда, где нет материнской узды или выходок Дикого. Катерина же предпочитает смерть прозябанию в неволе и вечным попрекам. К тому же безропотный и слабовольный Борис совсем не Кудряш с его удалью и разбойной русской натурой (имя Кудряш — значит песенное, вольное, озорное).

Замечательно тонкую продуманность композиционного плана пьесы подтверждает существование в нем параллельных, дублирующих друг друга тем и образов. В результате происходит их яркая интенсификация, усиление. Например, смерть Катерины в финале получает подкрепление в другом протесте — бунте Тихона, ее мужа, безвольного, забитого существа. «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...», — в отчаянии кричит он, падая на труп Катерины, и снова повторяет свою мысль-обличение, он, до потери собственной воли, до идиотизма преданный матери: «Вы ее погубили! Вы! Вы!» Этот неожиданный финальный взрыв-прозрение Тихона контрастно оттеняет поведение Бориса (третье явление пятого действия), с его апатией, покорностью судьбе.

Конфликтность ситуации, в которую попадает доверчивая, чистая, искренняя женщина, оказавшись в доме Кабановых, подчеркивается еще одной скрытой персонажной параллелью: Катерина — Кулигин. Это два «чужеродных» существа в мире грубости, жестокости и цинизма. Такое соотношение образов композиционно закреплено драматургом в отчетливых структурных построениях. Кулигин сразу же, в первый момент появления на сцене, выпадает из круга привычных для обывателей города Калинова людей. Он восхищается красотой, разлитой вокруг («Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется») и слышит в ответ равнодушно-насмешливую реплику Кудряша: «Ну, да ведь с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик!» Кулигин (автор намекает на его реальный прообраз — выдающегося нижегородского изобретателя-самородка Кулибина) возражает: «Механик, самоучка-механик». Важно то, что уже при первом появлении Кулигина у него устанавливаются особые отношения с окружающими. Он *чужой* им, он странен. Затем та же мысль,

что и у Кудряша, мелькнет у Бориса: «Какой хороший человек! Мечтает себе и счастлив!»

Экспозиционный эпизод ввода образа Кулигина повторится в иной форме в сцене, где Катерина впервые остается наедине с Варварой. Происходит обмен репликами:

Катерина. Отчего люди не летают!
Варвара. Не понимаю, что ты говоришь.

Это не что иное, как то же равнодушное «нешто» и недоумение Кудряша и тот же мотив «мечтаний», не понятых и странных прагматически мыслящим обывателям, лишенным идеальных представлений, полета воображения и чувства. Два центральных персонажа, таким образом, ассоциативными логически-образными и эмоциональными соотнесениями оказываются структурно и психологически связаны друг с другом.

Неслучайно и то, что погибшую Катерину выносит на сцену именно Кулигин: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас!»

Внутренние связи продолжаются драматургом и здесь: ассоциативная арка варьированной, но близкой по эмоционально-образному наполнению мысли в этот момент перебрасывается от финала пьесы к началу экспозиции: «*Жесткие* нравы, сударь, в нашем городе, *жесткие!*» — с горечью резюмирует Кулигин (действие первое), и, как эхо, как отголосок прежде высказанной мысли, звучит его последнее слово над телом погибшей Катерины: «...перед судьей, который *милосерднее* вас!» Финал — этот прием особенно был любим Островским — обращен у него к экспозиции, создавая ощущение замкнутого единства и завершенности художественной идеи.

Наконец, напряженнейший эмоциональный акцент несет в себе повторяющийся образ-символ, образ рока, судьбы, персонифицированной в зловещей старухе-барыне с лакеями в треуголках — словно оживший XVIII в. или преображенная аллюзия-метафора пушкинской «Пиковой Дамы». Самое замечательное заключается в том, что Островский, не нарушая законов драматургического рода творчества, выходит за его пределы и мыслит, как поэт или музыкант-композитор, оперируя повторяющимися образными структурными единствами-темами (не в литературоведческом (что изображено), а скорее в искусствоведческом их понимании: тема как эмоционально-образный материал, структурно упорядоченный и подвергаемый дальнейшему становлению и развитию).

Близкое наступление грозы, открывая собой начало пьесы, придает последующим событиям напряженное звучание, все более и более нарастающее, создавая ощущение вплотную приблизившейся катастрофы. Знакомый эпизод-символ возникает во второй раз уже на гребне волны драматического подъема:

Первое появление эпизода (финал первого действия, на стыке восьмого и девятого явлений).

Авторская ремарка: «Входит Барыня с палкой и два лакея в треугольных шляпах сзади».

Композиционная структура эпизода:

1. Предчувствие смерти Катериной («Я умру скоро...»).
2. Барыня с ее зловещими пророчествами и испуг Катерины.
3. Приближающаяся гроза (Барвара: «Никак гроза заходит»).
4. Смятение Катерины, мысли о смерти.

Последнее появление-повтор (финал четвертого действия, на стыке пятого и шестого явлений).

Авторская ремарка: «Входит барыня с лакеями...»

Композиционная структура эпизода:

1. Предчувствие смерти, но уже твердое, решенное («Меня убьет...»).
2. Барыня все с теми же словами о красоте и об омуте; она словно толкает героиню на самоубийство и даже опережает события (все так и произойдет, в омут бросится несчастная женщина), и ужас, охватывающий Катерину («Ах! Умираю!»).
3. Гроза разразилась! (раньше, в первом действии было только ее приближение).
4. Потрясенная Катерина кается прилюдно в своем грехе. Затем, уже в пятом действии, мысли о смерти и смерть.

Образная структура, высказанная в экспозиции пьесы, в финале повторяется в вариативном изложении, переданная с исключительной силой драматизма; это не статический, а динамический повтор.

Великие открытия Островского в области драматургической техники заключаются в том, что он находит новые возможности драматической формы. Суть ее не просто в движении сюжета, развитии событий, а в становлении, развитии повторяющихся эмоционально-образных мотивов, тем, составляющих внутреннюю драматургию, внутреннюю форму пьесы, в отличие от внешней, сюжетной.

Так, в «Бесприданнице» возникает интенсивный поток повторяющейся мысли, имеющей сквозное развитие, пронизывающей пьесу из конца в конец. Уже в самом начале действия обстановка, окружающая Ларису, похожа на торжище, где мать беззастенчиво пытается хоть как-то нажиться на щедрости «толстосумов», привлекая их в дом красотой и обаянием дочери. Затем на протяжении всего произведения вновь и вновь возникает знакомый, постоянно варьируемый мотив. Вася Вожеватов: «Да, у них в доме

на базар похоже». Карандышев: «Был цыганский табор, вот что». Лариса, подхватывая тему: «Что же, что цыганский табор: только в нем было по крайней мере весело». Лариса (в преддверии кровавой развязки): «Поздно. Я вас просила взять меня поскорей из цыганского табора... видно, мне и умереть в цыганском таборе». Наконец, в момент гибели героини, смертельно раненной, появляется авторская ремарка: «*За сценой цыгане запевают песню*». Заклучая последнюю фразу умирающей: «...Я ни на кого не жалуюсь, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех... люблю. (*Посылает поцелуй*)», — вновь дается авторская ремарка, которой завершается вся пьеса: «*Громкий хор цыган*». Известный кинорежиссер Эльдар Рязанов в фильме «Жестокий романс» использовал этот мотив, но в бутафорско-декоративном духе (песни и пляски в «театрализованном» исполнении современного ансамбля цыган). У Островского же это — образ-символ, нарастающий в своем напряжении, несущий значительную семантическую нагрузку, а не внешний атрибут сценического действия. Драматург выступал как великий новатор, открытия которого до сих пор еще не вполне поняты.

Писатель создает такую композиционную организацию своих пьес, что она служит средством *выражения* авторской идеи произведения.

Искусство Островского открывало новые перспективы. Изображение внешних событий здесь имело своей опорой строгие структурные построения, которые оставались незамеченными, скрываясь под спудом сюжетного действия. Найденные драматургом приемы внутренней формы будет широко использовать и по-своему разрабатывать Чехов.

Поэтика заглавий. Можно говорить не просто о заглавиях, а о поэтике заглавий пьес Островского: в их выборе, бесспорно, дают себя знать некоторые повторяющиеся закономерности.

Во-первых, заглавия оказываются насыщенными определенной *символикой*, имеющей, по наблюдениям А. Ф. Лосева, бесконечно более множественные смысловые и экспрессивные значения, чем метафора. Например, «Гроза» — это отражение в самом названии пьесы трагической судьбы героини, предопределенности исхода, освещающего своим ослепительным, фатальным светом неизбежности произошедшего обыденную жизнь, и одновременно — образ грозного природного явления, по-своему тоже порой трагически неотвратимого в своих последствиях для человека. Однако в пьесе еще и нравственное состояние этого человека, центральной героини, тоже, как гроза, стремящееся к своей кульминации: в экспозиции — предчувствие грозы, в финале — гроза и гибель героини.

Символически многозначны названия ряда прославленных пьес: «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Лес», «Пучина».

Очень часто в качестве заглавий автором использовались *народные пословицы и поговорки*. Таких произведений множество, это большая часть наследия Островского. Например, «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень», «На всякого мудреца довольно простоты», «Грех да беда на кого не живет», «В чужом пиру похмелье», «Старый друг лучше новых двух», «Свои собаки дерутся, чужая не приставай», «Праздничный сон — до обеда» и др. Следует отметить, что обращение к этому приему не связано с так называемым «славянофильским» периодом творчества. Драматург прибегал к нему не только в целях придания пьесам народного колорита, а решая более широкие художественные задачи. Такие заглавия несли в себе дополнительные смысловые значения, так как использовали обобщающие формулы народной мудрости. Название пьесы в этих случаях придавало произведению не просто характерный национальный колорит, но и сообщало ему логику неповторимого, как говорил Пушкин, «образа мыслей и чувствований» народа.

Нередко Островский давал наименование пьесе, беря его из *текста* произведения: оно или произносилось действующими лицами, или одновременно проявлялось как некий сквозной образ: «Лес», «Бешеные деньги», «Волки и овцы» и др. Заглавия в таких случаях подчеркивают, акцентируют конфликт, движение сюжета, давая ему обобщенное звучание. Драматург добивался того, что уже в заглавиях чувствовалось дыхание идеи произведения, они воспринимались как часть целого, как реминисценции сложных контекстных отношений.

В связи с тем, что заглавие приобретало нередко характер развернутой сентенции, оно воспринималось и в качестве своеобразного эпиграфа, вступая с текстом в сложные ассоциативные связи.

Наконец, такой выбор заглавий вводил пьесу, еще до начала сценического действия, в особую языковую стихию, свойственную произведениям Островского.

Роль языка в качестве художественного средства исключительно велика в пьесах Островского. Помимо достоинств драматургического мастерства в построении сюжета, характеров, в изображении быта, в создании острых конфликтных ситуаций, на первый план у него всегда выходит язык действующих лиц, выполняющий многофункциональные задачи. Можно сказать, что автор созидает, «лепит» характеры в языке персонажей

не в меньшей мере, чем в сюжетном действии, в котором они принимают участие.

Кроме того, язык для Островского оказывается сам предметом изображения, приковывает внимание слушателей как себедовлеющий образ.

В целях создания яркого комедийного колорита Островский использует прекрасно разработанный им прежде, еще в «Банкроте», прием, когда язык вызывает к себе интерес своими выразительными неожиданностями, словесными «выходками» и забавными кунштюками.

Карп («Лес»): «Какая наша жизнь, сударь! Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью».

«Вот так камардин» (вместо «камердинер»!).

Григорий («На всякого мудреца довольно простоты»): «Скитающие люди пришли». (Он хочет сказать, что богомольцы пришли.) «Сударыня, уродливый пришел» (т.е. «юродивый»).

Комедийный эффект может быть создан подхватом в веселой словесной игре, когда тщательно продуманный каламбур вдруг переходит в очевидную нелепость.

Городулин (в разговоре с Турусиной): «Блаженство — дело нешуточное. Нынче так редко можно встретить блаженного человека».

Григорий (*входит*): «Блаженный человек пришел. («Блаженный» для него, как выясняется, — это кто-то «из азиатцев» или «греков», или «венгерцев»!)

Тот же прием подхвата-скрепы, только драматически комедийного толка, используется в «Горячем сердце»:

Параша: «Все, все отнимите у меня, а воли я не отдам... На нож пойду за нее!»

Матрена: «Ах, убьет она меня! Ах, убьет!.. Зарезать меня хочет».

Островский неутомим и весело изобретателен в такого рода шутках. «Горячее сердце», вновь переносящее зрителей в мир купеческого захолустья, насыщено подобными находками виртуозного искусника языка.

Наркис (приказчик) показывает перстень: «И супиры (сапфиры!) тоже можем иметь...»

Матрена (купчиха): «Как ты со мной так неучтиво! Хозяйка желает с тобой нежно разговаривать...»

Наркис: «Вот еще очень нужно... Стану я для тебя голову ломать, как же! Думают-то петухи индейские. Я весь свой век прожил не думавши; а как сейчас что в голову придет, вот и конец».

Гаврило: «Ведь это все отчего людей-то треплют? От необразования».

Градобоев: «Ты без барыша ничего не продашь, ну так и я завел, чтобы мне от каждого дела щетинка была. Ты мне щетинку подай!.. Ты кушаешь, ну и я кушать хочу. Нехорошо! Кто без места, тот прохвост. Что вы за нация такая? Отчего вы так всякий срам любите? Другие так боятся сраму, а для вас это первое удовольствие!»

Хлынов: «Супруге депешу пошлем, štaфeтy (эстафету!) снарядим».

Он же: «Чуть где место опасное, докладывай — мы в те поры будем на нутр принимать для храбрости».

Домна Пантелеевна («Таланты и поклонники») словно сошла со страниц «Банкрота» с его Устиньей Наумовной, свахой, любящей козырнуть модным словечком: «Бенефист (бенефис) у нас будет»; «Ах, извините, господин аркист (артист)!»; «шуфлером (суфлером) служить»; «ампренер (антрепренер) здешний»; «Я держу свою дочь на замужней линии» и т.п.

Островский был великий мастер в поисках выразительных языковых средств, вплоть до веселых проделок, ловких шуток, своеобразных «фокусов» языка. Например, у него есть персонажи, которые говорят порой даже не фразами, репликами, а почти междометиями. Например, Манефа («На всякого мудреца довольно простоты») или Анфиса Тихоновна («Волки и овцы»), приживалка в доме племянницы и одновременно соглядатай Мурзавецкой, с вечной своей репликой: «Да, уж...»; «Не то чтоб, а так уж...»; одно из самых пространных ее высказываний: «Да уж... Где уж...» Но в каждой ситуации, в каждой сцене это косноязычие и лапидарность звучат очень красноречиво и исполнены смысла, притом очень важного для развития действия.

«Говорящие» имена и фамилии узаконил на русской сцене еще Фонвизин, но Островский настолько изобретательно пользовался известным приемом, что расширил и в чем-то даже изменил его функции. Значащие фамилии, имена его героев становятся порой не просто характерологическим средством, а своего рода стилистической фигурой усиления экспрессии. Купец Большов у него не просто Большов, а *Самсон* (намек на библейского могучего героя!) *Силыч (!)* *Большов*, потом появится *Гордей* Карпыч *Торцов* и *Африкан* *Коршунов* («Бедность не порок»), Тит Титыч *Брусков* («В чужом пиру похмелье»); домашние зовут его Кит Китыч, что звучит еще более выразительно. Иногда возникают контрастные пары персонажей, определяя движение сюжета пьесы: *Беркутов* — *Лыняев* («Волки и овцы»), *Васильков* — *Кучумов* («Бешеные деньги»), *Гордей* и *Любим* Торцовы («Свои люди — сочтемся!»). Иногда автор действовал, создавая комический эффект, невероятно изоощренно и весело. Так появился *Рисположенский*, мелкий

сутяга и плут, пьяница горький, со своей постоянной репликой «Я рюмочку выпью...», он словно вышел из народной поговорки «Допиться до положения риз». Драматург, использовав такую фамилию, создал остроумное значащее имя-перевертыш. *Глумов* («На всякого мудреца довольно простоты») — не просто персонаж, вполне отвечающий в поступках своему имени, но и яркий тип общественного поведения, готовый продать кого угодно во имя карьеры, обобщение-символ, впервые воссозданный драматургом. Таких примеров множество.

Интерес к колоритному, выразительному, остро комедийному языку не затухает у мастера с течением времени; он продолжает неутомимо разрабатывать первые яркие опыты драматурга-новатора, сказавшиеся уже в «Банкроте». Как знаток русской речи, Островский не знает себе равных в драматургии, а по своим глубоким познаниям в сфере народного языка может быть поставлен рядом с В. И. Далем, П. И. Мельниковым (Андреем Печерским), Н. И. Лесковым.

Глава 10

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ- РОМАНИСТ И РУССКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА 1860-Х ГОДОВ

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** роль Чернышевского в истории русской критики, основные положения его эстетической теории; проблематику романа Чернышевского «Что делать?», созданную в нем типологию «новых людей»; связь демократической беллетристики с литературной традицией; ее роль в сближении искусства с действительностью;

— **уметь** выявлять роль авторских комментариев, отступлений в произведениях; характеризовать функцию «снов» в романе Чернышевского «Что делать?»; проводить сравнительно-сопоставительный анализ типов героя времени в романе Чернышевского и повестях В. А. Слепцова и Ф. М. Решетникова;

— **владеть** навыками анализа художественной функции автора-исследователя; умением вычленять элементы публицистического стиля и характеризовать их роль в художественном произведении.

Развитие русского реализма 1860—1880-х гг. происходило под знаком формирования «социологического» (или социального) течения, сменившего в русском историко-литературном процессе течение «психологическое». В отечественной литературной науке закрепилось это условное типологическое разграничение понятий, указывающих на различие художественных принципов воплощения в литературном произведении взаимосвязей личности и среды. В этом течении принято выделять линию, условно обозначенную как социально-этическая, в русле которой протекало творчество Толстого и Достоевского, и революционно-демократическую (или просветительскую), давшую отечественной литературе школы Чернышевского, Некрасова, Салтыкова-Щедрина.

Чернышевский вошел в историю отечественной литературы прежде всего как автор романа «Что делать?», оказавшего громадное влияние не только на последующее развитие русского

реализма, но и на формирование нравственных идеалов целого поколения. Традиции Чернышевского-романиста наиболее последовательно воплощались в демократической литературе 1860—1880-х гг., закрепившей в своей художественной практике открытие в области исследования психологии «новых» людей из среды разночинцев, которые стали героями романа «Что делать?».

Созданию романа предшествовал значительный этап в духовном развитии Чернышевского, отразившийся в его публицистической и литературно-критической деятельности, которая была связана с журналом «Современник». Будучи ведущим литературным критиком журнала (1853—1862), Чернышевский в 1855 г. защищает диссертацию **«Эстетические отношения искусства к действительности»** на степень магистра русской словесности, в которой выступает преемником Белинского, завершая начатую критиком работу по теоретическому обоснованию реализма, проблемам народности искусства. Основным предметом исследования в диссертации Чернышевского стал центральный вопрос эстетики — отношение искусства к действительности. Критик формулирует основные аспекты взаимосвязей искусства и жизни: философско-гносеологический («воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства», искусство — «учебник жизни») и общественно-аксиологический («произведения искусства имеют и другое значение — объяснения жизни... и приговора о явлениях жизни»). Эти эстетические принципы легли в основу теории критического реализма, дали методологический ключ для научного прогнозирования путей развития отечественной литературы.

Следуя логике обозначенных принципов подхода к искусству, Чернышевский сформулировал эстетический идеал прекрасного по понятиям «простого народа» (жизнь «в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил»), дал характеристику революционно-демократической интерпретации этого идеала, предусматривающего удовлетворение материальных, умственных и нравственных потребностей человека: «благородные стремления ко всему высокому и прекрасному признает наука в человеке столь же существенными, как потребность есть и пить». Впервые в эстетике Чернышевского провозглашался социалистический идеал человека как всесторонне развитой личности.

Утверждая, что «практическая жизнь обнимает собой не одну материальную, но и умственную и нравственную деятельность человека», Чернышевский тем самым раздвигает сферу проявления возвышенных поступков, которые, по мнению критика, могут совершать не только избранные личности, но и представители

массы: «И были всегда, везде тысячи людей, вся жизнь которых была непрерывным рядом возвышенных чувств и дел... от самого человека зависит, до какой степени жизнь его наполнена прекрасным и великим».

В своих литературно-критических работах Чернышевский обосновывает программу деятельности положительно-прекрасного человека. Так, в рецензии **«Русский человек на rendez-vous»** (1858), посвященной повести Тургенева «Ася», критик воссоздает образ героя нового времени, рисуя его как общественного деятеля, у которого слова не расходятся с делом. Новый герой, по его мнению, придет не из среды просвещенной дворянской интеллигенции, утратившей гражданские позиции, а из среды демократической молодежи, которая найдет действенные пути сближения с народом (статья **«Не начало ли перемены?»**, 1861).

В рецензии «“Детство и отрочество” и военные рассказы Л. Толстого» (1856) Чернышевский высказывает суждение о своеобразии таланта молодого писателя, пришедшего в литературу. Рассматривая особенности психологического анализа писателя, он указывает, что более всего графа Толстого занимает «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином». В этой же статье Чернышевский обращает внимание читателей на то, что творчество Толстого отмечено обостренным интересом к «моральной стороне» явлений действительности, к социально-этическим проблемам.

Утверждая необходимость выражения героического в литературе, Чернышевский настойчиво проводил мысль о том, что на данном историческом этапе развития литературы наиболее плодотворен путь «гоголевского направления», направления по преимуществу критического. В работе **«Очерки гоголевского периода русской литературы»** (1855—1856) он развивает теорию реалистического искусства, утверждая, что его дальнейший путь — это творческий синтез жизни, политики, науки и поэзии. Эстетические установки Чернышевского найдут воплощение в романе «Что делать?» (1863), который был написан им в Алексеевском равелине Петропавловской крепости.

10.1. Художественный метод Чернышевского-романиста

В письме к Некрасову от 5 ноября 1856 г. Чернышевский писал, что возлагает особые надежды на него как на поэта, в творчестве которого гармонически соединилась «поэзия сердца» с «поэзией мысли», и что «поэзия сердца имеет такие же права,

как и поэзия мысли». Время подтвердило прогноз Чернышевского в отношении Некрасова, открывшего новую страницу в истории русской поэзии. Сам Чернышевский художественно воплотил обозначенные им принципы в романе «Что делать?». В этом произведении автор конкретизировал понятие «поэзия мысли», понимая под этим поэтизацию естественно-научных, политических, социалистических идей, выступая в этом случае как идейный сторонник Герцена. Вместе с тем «поэзия сердца» занимает автора не в меньшей степени: выступая наследником традиций русского романа (в первую очередь, романа Тургенева), Чернышевский переосмысляет ее и представляет эту сторону жизни своих героев в свете теории «разумного эгоизма» — этики «новых» людей, героев нового времени.

В этом случае интеллектуальное, рационалистическое начало становится поэтическим содержанием и принимает соответствующую ему художественную форму. Эстетическое обоснование нового типа художественного мышления связано с именем Белинского, который писал в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Теперь самые пределы романа и повести раздвинулись», поэтому «роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта», когда «мыслительный элемент... слился даже с художественным».

Автор «Что делать?» начинает повествование с объяснения особой эстетической позиции рассказчика, рассуждающего о своих художественных вкусах и завершающего диалог с «проницательным» читателем признанием в том, что у него «нет ни тени художественного таланта». В этом заявлении содержится явный намек на близость повествовательной манеры романа произведениям Герцена, отмечая особенности стиля которого Белинский писал: «Могущество мысли — главная сила его таланта; художественная манера схватывать верно явления действительности — второстепенная, вспомогательная сила его таланта» («Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

Действительно, в романе «Что делать?» научно-социологическая мысль организует структуру произведения, определяет особенности его сюжетно-композиционного строения, систему образов и стимулирует эстетические переживания читателя. Сделав философскую и социологическую мысль жанровой мотивировкой романа, Чернышевский тем самым расширил представления о художественности произведения реалистического искусства.

10.2. «Что делать?»

В исследованиях, посвященных роману, содержится значительное количество версий, объясняющих его сложную архи-

тектонику. Обращалось внимание на «внутреннее построение» произведения по «четырем поясам», на «сдвоенный сюжет» (семейно-психологический и «потайной», эзоповский), «многоступенчатость» и «цикличность» серии замкнутых сюжетов (рассказов и глав). Предпринимались попытки доказать, что особенность строения романа заключается в том, что перед нами «совокупность повестей», объединенных авторским анализом социального идеала и этики «новых людей».

Действительно, в сюжетных линиях романа можно отметить следование определенным традициям, получившим воплощение в произведениях русских писателей середины XIX в. Это мотив страдания девушки в родной семье, чуждой ей по духу, и встреча с человеком высоких гражданских идеалов («Рудин», «Накануне», «Обрыв»), ситуация любовного треугольника, выход из которого находит женщина («Дворянское гнездо», «Гроза»). Однако природа соединения генетически восходящих к определенным типам сюжетных схем ситуаций романа демонстрирует новаторский подход автора к решению поставленной задачи. Роман «Что делать?» при всей кажущейся мозаичности построения имеет сквозную линию повествования. Это рассказ о формировании молодого поколения строителей новой жизни, поэтому в повествование о жизни Веры Павловны естественно (иногда даже вопреки традиционным представлениям о «главных» и «второстепенных» персонажах) вписаны рассказы о Дмитрие Лопухове и Александре Кирсанове, Кате Полозовой и Насе Крюковой, Рахметове и спасенной им молодой вдове, «даме в трауре» и «мужчине лет тридцати». Оригинальность жанра романа заключается в соединении в нем трех содержательно-структурных элементов: описания интимно-семейной жизни героев, анализа процесса овладения ими новой идеологией и моралью и характеристики путей реализации идеалов в действительности.

Художественное единство роману «Что делать?» придает также функция автора-повествователя, который выполняет роль «скрепы», соединяющей названные аспекты содержания. Повествователь постоянно обращен в своих суждениях к читателю. В отличие от других художников, подразумевающих определенный тип адресата, Чернышевский выходит на разговор с самыми разными читателями. Об этом говорит широкий спектр используемых рассказчиком интонационно-стилистических средств, которые включают и иронию, и насмешку, и сарказм, и патетику. Так, сарказмом проникнуты обращения к «проницательному читателю», с добродушной насмешкой говорит повествователь с «благородной» читательницей, подчас иронически звучат слова, характеризующие уровень нравственного развития «доброй»

читательской «публики», еще «неразборчивой и недогадливой», которую романисту предстоит привлечь на свою сторону. Чернышевский использует прием литературной маски, вуалируя таким способом собственную точку зрения. Однако в ходе повествования граница между автором и рассказчиком, намеченная в третьем разделе «Предисловия» (признание рассказчика в том, что он не имеет «ни тени художественного таланта»), практически исчезает.

Автор-рассказчик обосновывает «главные требования художественности», новые принципы сюжетосложения «без всяких уловок». Перед читателем открывается творческая лаборатория романиста: в отступлениях рассказчика идет речь о соотношении документального и вымышленного в искусстве реализма, о разных концепциях сюжета и композиции, о делении персонажей на «главных» и «второстепенных» и т.д. Так, в главе XXXI «Беседа с проницательным читателем и изгнание его» Чернышевский обосновывает художественную функцию образа Рахметова, одновременно касаясь вопроса об особенностях системы образов персонажей романа. Структура разговора с проницательным читателем включает разные по стилю обращения: «Скажи же, о проницательный читатель...» (имитация уважительного отношения), «не посвятить ли тебя еще глубже в психологические тайны?» (риторический вопрос), «...понимаешь ли хоть теперь? Все еще нет? Ну вот тебе, раскушу...» (разговорное просторечие). Диалог с читателем выстроен по принципу стилистической градации: начавшись с вопроса, разговор постепенно приобретает правоучительный характер, интонация торжественного обращения сменяется откровенной издевкой.

Особая роль в структуре романа принадлежит снам Веры Павловны, которые не могут рассматриваться как внесюжетные «вставки», необходимые для маскировки революционных и социалистических идей. Сны представляют собой интерпретацию узловых элементов событийного сюжета. В первых двух сновидениях завершены взаимоотношения Веры Павловны с «пошлыми людьми» старого мира и прослежен переход ее в «общество чистых людей». Третий сон психологически обосновывает сюжет о втором замужестве героини, а в четвертом представлен духовный мир развившейся личности Веры Павловны и создан образ прекрасного будущего.

Особенно важную роль в художественной структуре романа играет четвертый сон Веры Павловны. Именно в нем наиболее отчетливо проявилась качественно новая грань реалистического метода Чернышевского-романиста, включившего в произведение «идиллические» картины светлого будущего. Опираясь на опыт

произведений социалистов-утопистов, в специальном авторском отступлении писатель утверждает: «Чистейший вздор, что идиллия недоступна; она не только хорошая вещь почти для всех людей, но и возможная, очень возможная». Несколькими годами ранее Чернышевский обосновывал «идиллическую» поэтику будущего романа, характеризуя особенности произведений социалистов-утопистов: «...первые проявления новых общественных стремлений всегда имеют характер энтузиазма, мечтательности, так что более походят на *поэзию*, чем на серьезную науку».

Отметим, что Чернышевский отступает от канона, принятого в романах-утопиях, и передает функцию повествования о будущем героине. Смена субъекта повествования — знаменательный факт: сон Веры Павловны — прежде всего результат «обработки» индивидуальной психикой впечатлений пережитого, поэтому характеризует самосознание героини на определенном этапе ее жизни. Чернышевский отдавал себе отчет в том, что созданный в романе «идиллический» образ грядущего коммунизма не может быть плодом чистой фантазии, она «не в силах создать для своих картин ни одного элемента, кроме даваемых ей действительно-стью».

Один из ярких образов сна — «хрустальный дворец», в котором живут люди будущего. Его изображение восходит к обозрению «дворца Пакстона», составленного Чернышевским в 1854 г. и опубликованного в августовском номере «Отечественных записок» (описанная в нем местность называется Сэйденгемом, а в романе Сайденгамом). Этот дворец был построен в Лондонском Гайд-парке для Всемирной выставки 1851 г., а затем его усовершенствованный проект был возобновлен три года спустя в местечке Сэйденгем. Из этого описания впоследствии и формируется поэтика четвертого сна Веры Павловны. Такие детали образа, как «громаднейшие, великолепнейшие залы», способные вместить огромное количество людей в часы обеда и отдыха, оранжереи, стекло, оркестры, великолепная сервировка стола — все эти «фантастические» элементы жизни простых людей, умеющих трудиться и радоваться, несомненно, восходят к описанию реального торжества открытия Кристального дворца.

Между сном Веры Павловны и журнальным обозрением существует сходство иного порядка. Можно говорить о совпадении композиционных приемов развертывания образа истории человечества в обоих описаниях. В описании Кристального дворца читатель знакомился с музейными экспозициями египетских, греческих, римских, византийских и других палат, экспонаты которых отражали вехи истории человечества. В романе движе-

ние времени в понимании героини представлено как движение от эпохи, символом которой стала финикийская богиня Астарта (женщина-рабыня), к образу греческой Афродиты (царица-полурабыня), на смену ей приходит богиня Средневековья — скорбящая Непорочность и т.д.

Следует отметить важную роль стихотворных включений в сон, выполняющих несколько функций. Их можно рассматривать как лирический вариант главной темы романа — темы освобождения, звучащей в публицистических отступлениях автора-повествователя. Стихотворные вставки вводят в роман мотив «вдохновенного поэта», поющего гимн солнцу, свету, любви. Интересно, что четвертый сон Веры Павловны предваряют цитируемые Чернышевским по памяти строки из «Русской песни» А. В. Кольцова, которые в самом начале главы «подхватывают» строчки из «Майской песни» Гете и стихотворения Шиллера «Четыре века». Безусловна символика объединения поэтов в сне героини: Чернышевский «стирает» временное и стилевое различие манер каждого из поэтов, тем самым указывая на вневременной характер стремления человека к свободе. Вместе с тем можно предположить, что таким образом Чернышевский указывает на «источники» нравственного состояния героини, воспитанной на просветительских идеях Гете, романтическом пафосе поэзии Шиллера, национальной поэзии Кольцова и Некрасова.

Таким образом, «утопия» Чернышевского, созданная в сне Веры Павловны, не является плодом чистого вымысла автора, как нельзя назвать и изображение мастерской героини созданием фантазии автора. Об этом свидетельствует большое количество документов, подтверждающих существование таких общественных организаций (швейных, сапожных мастерских, артелей переводчиков и переплетчиков, бытовых коммун), которые ставили перед собой цель формирования общественного сознания простого народа. В самом романе четвертый сон композиционно располагается между рассказом о двух мастерских — Веры Павловны и Мерцаловой — и непосредственно предваряет сообщение об устройстве новой мастерской и надеждах на то, что «года через два вместо двух швейных будет четыре, пять, а там скоро и десять, и двадцать». Однако если для Чернышевского и его единомышленников коммуны были приметой будущего и появление их вселяло надежду на свершение социальной революции, то для таких писателей, как, в частности, Достоевский и Лесков, они были чужеродными явлениями русской жизни. В «Преступлении и наказании» Достоевский высмеял идеи коммуны, воплотив свое негативное отношение

к ним в образе нравственно нечистоплотного Лебезятникова, а Лесков посвятил разоблачению несостоятельности социалистического «общезития» роман «Некуда», проследив трагедию чистых душой людей — Лизы Бахаревой, Райнера, связавших себя с «новыми» людьми.

В своем романе Чернышевский познакомил читателя с разными типами «новых людей», продолжив начатый тургеневским Базаровым ряд. Однако писатель пошел на известный риск, взявшись художественно обосновать возможность разделения «новых людей» на «обыкновенных» (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, Полозова, Мерцалова) и «особенных» (Рахметов). Образ Рахметова в сюжете романа мотивирован социально-психологически: в обществе назрела необходимость перемен, поэтому оно вызвало к жизни и новую породу человека. Рахметов почти лишен индивидуальности (краткая биография героя, «выламывающегося» из своей среды, скорее средство типизации, а не индивидуализации героя). Гротесковым оказывается центральный, запоминающийся читателю эпизод с постелью, утыканной гвоздями, утрирована «романическая история» с молодой вдовой. Любопытно, что любовный сюжет о Рахметове становится известен читателю со слов Кирсанова, который дает соответствующую оценку поведения своего друга на «rendez-vous». Это знаменательный факт романа: в нем отражена уверенность Чернышевского в том, что между «обыкновенными» и «особенными» людьми нет непреодолимой границы. Неслучайно именно Рахметову автор «доверяет» разъяснить поступок Лопухова и передать от него записку Вере Павловне. Чернышевский не показывает «особенного» героя в сфере практической деятельности, как это происходит с «обыкновенными» людьми, которые ведут просветительскую работу среди народа (Лопухова и Мерцалова — с девушками в мастерской, Лопухов — со студентами и рабочими завода). Представляя себе черты личности профессионального революционера, Чернышевский испытывал определенные трудности в том, чтобы конкретно изобразить «подземную» деятельность Рахметова. По-видимому, это можно объяснить тем, что образ Рахметова в известной степени «ограничен» его «особенностью»: в случае победы или гибели дела он должен ассимилироваться с «обыкновенными» людьми, приняв их образ жизни. Второй из названных вариантов и рассматривается демократической беллетристикой 1860—1870-х гг., в которой запечатлена сложная общественная ситуация, сложившаяся в результате крушения надежд на скорую крестьянскую революцию.

10.3. Демократическая беллетристика 1860-х годов: Н. Г. Помяловский, В. А. Слепцов, Ф. М. Решетников

Творчество Н. Г. Помяловского и его диалогия, обращенная к демократически настроенному читателю, раскрывали трагедию людей, так и не сумевших стать настоящими «новыми людьми». Причину драматизма судьбы своих героев Помяловский видел в том, что они предпочли личное благополучие борьбе с социальной несправедливостью, подчинились обстоятельствам. Такое понимание зависимости характера от обстоятельств раскрыто в повестях **«Мещанское счастье»** и **«Молотов»** (1861). В них автор показывает трагическую участь образованного пролетария Егора Молотова, осознавшего социальную несправедливость жизни, но под влиянием «подлой действительности» подавившего в себе желание преодолеть ее и избравшего путь «честной», «благонравной чичиковщины».

Молотов — сын слесаря, не наделенный природой никакими талантами, но трудолюбивый и честный — по воле судьбы (ранняя смерть отца) растет у одинокого старика-профессора. Кажется бы, читая книги в библиотеке, образовываясь, герой совершенствует свою природу. Однако когда приходит время сделать выбор, Молотов предается идее «государственного служения» и его наставником на новом поприще оказывается персонаж с «говорящей» фамилией Негодящев.

Помяловский, так же, как и Чернышевский, при всем различии их индивидуальных стилей, испытывает интерес к истории роста и формирования «нового человека», однако подробно останавливается только на начальном этапе жизни Молотова (конфликт с помещиком Обросимовым), пропускает период духовных исканий героя, спеша дать полноценную картину его мещанского счастья. Если Чернышевский на примере своих героев доказывает возможность преодоления обстоятельств и пагубного влияния среды, то Помяловский разрабатывает варианты истории «поглощения» человека средой. Рядом с фигурой Молотова Помяловский ставит Череванина — художника-разночинца. У Молотова и Череванина есть черты, которые роднят их с «новыми людьми» Чернышевского. Это люди, которые получили личную свободу благодаря собственной воле, они умеют трудиться и понимают нравственную и материальную пользу свободного от эксплуатации труда. Череванин так же, как и его друг, знает о существовании «новых людей», «лучшей жизни». «Ну, отчего ты не пристал к лучшим людям?» — спрашивает он Молотова. Один из героев диалогии стал на путь «честной чичиковщины», другой, признавая

необходимость борьбы, скептически относится к возможности революционного переустройства мира.

В диалогии «Мещанское счастье» отчетливо просматривается то новое, что внес в поэтику романа Помяловский. Сам автор указывал на традиции Тургенева, видевшего в «романтическом» начале человека признак богатой, возвышенной натуры, вкладывая суждение об этом в уста Череванина («Молотов»), обращенное к невесте Молотова Наде. Он намекает на сюжетные ситуации романов «Дворянское гнездо» и «Накануне», в которых никогда не окажется ни Надя, ни ее жених: «Ваше положение уже таково, что ничего грандиозного не должно случиться... в монастырь вы не пойдете, из окна не броситесь, к Молотову не убежите и не обвенчаетесь с ним тайно, — все это принадлежности высоких драм... У вас выйдет простенький роман с веселенькими пейзажиками вместо трагических событий». Если тургеневский роман «завязывался» любовной интригой, то в «Мещанском счастье» она только намечена, а в «Молотове» отнесена к концу повествования и рассказана иронически-пародийно. «Роман» героев только начинается, а Череванин уже предсказывает его развитие и финал. Изучение социальных условий, формирующих личность, анализ их и «приговор» несправедливо устроенной жизни — вот что составляет предмет изображения в повестях Помяловского.

Просветительская направленность диалогии, обусловленная ярко выраженной тенденцией, объясняет такой важный сдвиг в структуре произведения, как отказ от рассказчика (лишь в «Мещанском счастье» есть образ старика-рассказчика, умудренного опытом, который высказывает мнение о поступках Молотова). Утвержденная в диалогии позиция автора организует повествование в таком значительном для 1860-х гг. произведении, как **«Очерки бурсы»** (1862—1863). Авторская точка зрения вторгается в повествование и становится необходимым его атрибутом, а образ автора — его композиционным центром. По функции образа автора «Очерки бурсы» близки к «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина, хотя структура последних гораздо сложнее, что объясняется задачей писателя дать социально-психологический «срез» типов русской предреформенной действительности.

«Очерки бурсы» — рассказ писателя о своем детстве, поднимающийся до больших социальных обобщений, разоблачающий пагубное воздействие бюрократической системы в сфере образования и воспитания молодого поколения. В быте, нравах бурсы, описанных в жесткой натуралистической манере, воссоздана атмосфера деспотизма, господствующая в России.

Со времени появления романа «Что делать?» до выхода в свет повести В. А. Слепцова «Трудное время» прошло всего два года. Изменились обстоятельства, не оправдали себя надежды на социальную революцию. Все это наложило отпечаток на метод изображения «нового человека» у Слепцова. Эзопов язык повествования о «трудном времени» реакции был метко определен К. И. Чуковским как «тайнопись», которой пронизано все произведение. Главный герой повести Рязанов наделяется автором рахметовскими чертами: он занят тайной деятельностью, отказывается от личного счастья во имя революционного долга, испытывает неподдельный интерес к жизни народных масс. В ранней редакции повести Слепцов намекал на близость Рязанова и Рахметова и отмечал, что таких, как Рязанов, «сейчас с пяток наберется».

Однако герой Слепцова существенно отличается от Рахметова. Он лишен исторического оптимизма, которым наделен «особенный» человек и другие герои романа «Что делать?». Автор ослабляет в образе своего персонажа черты необычности и «особенности». Сохранив за Рязановым способности пропагандиста и полемиста, присущие Рахметову, Слепцов оставил в тени разговор о конспиративной подготовке грядущей революции. Решительно изменяет писатель и функцию принципа «семейственности», в рамках которого представляли перед читателем «новые люди» у Помяловского и Чернышевского. На первый взгляд фабула повести «Трудное время» кажется традиционной: передовой человек, революционер пробуждает героиню, освобождает ее от иллюзий и ведет к разрыву с семьей, со средой, в которой она была воспитана и жила. Однако не любовь, как в романе Чернышевского, является силой, вдохновляющей Марию Николаевну на решительный поступок. В известной степени автор переосмысливает традицию романов Тургенева («Рудин», «Накануне») и создает собственную концепцию жизни и характеров. Внешне сюжетная ситуация повести чисто тургеневская. Помещичья усадьба, «культурный» помещик Щетинин и его очаровательная жена. К ним в гости приезжает старый друг мужа, в которого влюбляется жена Щетинина. Все готово для традиционного треугольника. Но это лишь контуры старой схемы. Изменение мировоззрения героини происходит не под воздействием чувства любви (так строил свои сюжеты Тургенев), а в процессе познания ею жизни крестьянства и жесткой социальной пропаганды Рязанова. Отношения Рязанова, Щетинина и Марии Николаевны раскрываются на фоне и в связи с практикой народной жизни, поэтому так важны для Слепцова картины быта и нравов русской пореформенной деревни. Д. И. Писарев, отмечая новаторство Слепцова, метко дал подзаголовок «Сельские картины» своей статье

«Подрастающая гуманность», посвященной «Трудному времени», указав тем самым на важность именно этого аспекта изображения в повести. Неслучайно и главный герой произведения Рязанов утверждает, что «все зависит от условий, в которые человек поставлен: при одних условиях он будет душить и грабить ближнего, а при других — он снимет с себя последнюю рубашку». В этих словах прочерчена судьба Марии Николаевны, отказавшейся от спокойной и сытой жизни и взявшейся за трудное дело организации школы для крестьянских детей.

В конце 1860-х гг. в литературной критике и журналистике развернулась дискуссия о творчестве одного из ярких представителей демократической литературы Ф. М. Решетникова. Творчество этого писателя стало поводом к обсуждению вопроса о том, может ли «человек толпы» стать героем современной литературы. Русский роман и русская публицистика обратились к «коллективному, социальному человеку», чтобы показать, каких результатов может достигать общество при коллективных усилиях множества простых людей. Повесть Решетникова **«Подлиповцы»**, представляла народ не как пеструю, безликую массу, не была простым протоколом, в котором нашли отражение факты реальной действительности. Свидетельством серьезного отношения художника к решению поставленной перед собой задачи показать рост самосознания человека «толпы» являются строки письма писателя Некрасову: «Я задумал написать бурлацкую жизнь с целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам <...> Вы не поверите, я даже плакал, когда передо мною очерчивался образ Пилы во время его мучений».

Структура повести основана на линейной композиции, воспроизводящей события в их хронологической последовательности. Поставленная реальными условиями проблема выживания заставляет подлиповцев действовать: они «отрываются» от родной почвы, понимая, что в движении, в «исходе» из прошлого бессознательного состояния их единственная надежда на будущее. Исследованию процесса сопротивления окружающей среде, борьбе с обстоятельствами и посвящена повесть Решетникова, который показал, как трудно, но неуклонно пассивное, стихийное отношение человека из народа к жизни сменяется вопросом «что делать?», раздумьями, критикой, поисками «где лучше». Решетников не скрывает, что у народа представления о счастье иллюзорны, он не знает пути к нему. Приобщение в конце повести детей Пилы и Сысойки к жизни трудовой артели художественно мотивировано всем ходом повествования и воспринимается как закономерный итог рассказа о судьбе молодого поколения подлиповцев.

Демократическая беллетристика 1860-х гг. стала реальным вкладом в русский критический реализм. Несмотря на то, что уже при жизни рассматриваемых писателей их произведениям было отказано в художественности, их называли воплощением «теории безобразия», они сыграли определенную роль в сближении искусства с действительностью, запечатлев важную тенденцию в развитии литературы. Беллетристам-шестидесятиникам принадлежит первенство в утверждении художественной функции автора-исследователя, который свободно использует публицистику в целях мотивации сюжетной ситуации, поведения персонажа и т.д. Создавая образ героя, писатели раскрывали характер не столько в поступке, сколько предоставляя персонажу право высказаться самому. При этом значительную роль в характеристике героя автор отводил оценке «больной» среды, сформировавшей героя, а также страстной пропаганде идеи возможности преодоления ее сковывающего воздействия. В произведениях русских реалистов 1860-х гг. был художественно запечатлен тип «нового человека», поставившего перед собой цель социального преобразования общества. Ради этой цели писатели-шестидесятники использовали возможности «раскованного сюжета», требовавшего свободной композиции: в романическую повесть прорывается стихия очерка, обогащая ее новыми возможностями. Неслучайно в эти годы возрождается искусство очерка, обретающего подлинную художественность.

Стремление сблизить литературу с действительностью обусловило и такую важную черту поэтики произведений 1860-х гг., как увлечение натуралистическими зарисовками быта, использование жаргонов и диалекта в целях более яркого представления факта реальной жизни. Обращение к натуралистическим приемам объяснялось тем, что речь шла об уродливых сторонах жизни (антигуманные порядки бурсы, быт разоренной деревни), поэтому сознательное заострение внимания читателя на таких деталях решало важную просветительскую и воспитательную задачи.

Глава 11

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

(1826—1889)

В результате изучения данной главы студент должен:

— **знать** основные факты биографии писателя; содержание, проблематику и поэтику очеркового цикла; специфику жанровой формы романа-гротеска; своеобразие психологизма романа-хроники; особенности жанра сказки в творчестве писателя;

— **уметь** определять формы и функции сатиры; выявлять особенности авторской позиции в связи со спецификой жанра;

— **владеть** навыками анализа композиционной структуры произведения; навыками анализа особенностей хронотопа в сатирических жанрах.

М. Е. Салтыков — будущий писатель-сатирик Н. Щедрин — родился в селе Спас-Угол Тверской губернии. Отношения, сложившиеся между членами семьи Салтыковых, никогда не пробуждали в писателе отрадных воспоминаний. Не раз в своих произведениях — романах «Господа Головлевы» (1875—1876), «Убежище Монрепо» (1879), «Пошехонская старина» (1887—1889) — Щедрин писал о той нравственной атмосфере, которая царила в их большом, но недружном семействе. Не менее тяжелы были и воспоминания о том, как обращались господа со своими крепостными. В автобиографическом романе «Пошехонская старина» Щедрин писал: «Крепостное право, тяжелое и грубое в своих формах, сближало меня с подневольной массой... только пережив все его фазисы, я мог прийти к полному и страстному отрицанию его».

Будущий писатель получил основательное гуманитарное образование: учился сначала в Московском дворянском институте, затем завершил образование в Царскосельском лицее. Лицейскому периоду своей жизни Салтыков обязан многим. Именно в эти годы начинается осознание потребности творчества, однако лицей, готовивший будущих «столпов отечества», становится для Салтыкова первой ступенькой в освоении всех «прелестей» русской бюрократии. «Помпадур», «градоначальники», «таш-

кентцы» — собирательные образы сатир Щедрина — рождаются во многом благодаря юношеским впечатлениям писателя.

В 1844 г. начинается служба Салтыкова в Петербурге. Однако не только служба занимала молодого чиновника: большое место в его жизни в это время отведено посещению кружка М. В. Петрашевского. Члены кружка увлекались идеями утопического социализма, шумно спорили о политике, устройстве русского общества. Приобщившись к учению о будущем идеальном строе, Салтыков все же не разделял мнения многих своих современников, считавших, что только путем нравственного воспитания общества можно достигнуть его построения. Молодой Салтыков был убежден, что активность действия народных масс является непременным условием для успешной реализации социальных преобразований.

В 1848 г. за публикацию повести «Запутанное дело» Салтыков был арестован по высочайшему распоряжению и выслан в Вятку. В его повести были найдены «вредные мысли и пагубные стремления к распространению идей, потрясших Западную Европу». Среди других «предосудительных» мест повести фигурировал образ социальной пирамиды, который был определен как «дерзкий умысел» «изобразить в аллегорической форме Россию», к тому же был понят и важнейший социальный конфликт повести — конфликт народа и власти.

С 1848 по 1856 г. длилась ссылка Салтыкова в Вятской губернии. Писателю было запрещено заниматься литературной деятельностью. Однако служба в должности чиновника для особых поручений при губернаторе дала Салтыкову возможность всестороннего познания жизни русской глубинки, подготовила почву для дальнейшего занятия литературой. В 1856 г. Салтыков возвращается из ссылки в Петербург и пишет цикл произведений, объединенных общим названием «Губернские очерки» (1856—1857).

Следующие 10 лет жизни Щедрина (1858—1868) — время активной деятельности писателя на административном поприще. Щедрин постепенно поднимается по ступенькам служебной лестницы: вице-губернатор в Рязани и родной Твери, председатель казенной палаты в Пензе, Туле, Рязани. За время своей службы в «капище либерализма», пресекая любые попытки нарушения законности и несправедливости среди своих подчиненных и вышестоящих начальников, Щедрин приобрел прозвище «вице-Робеспьер». Эта характеристика — лучшее свидетельство той непримиримой борьбы, которую Щедрин вел как чиновник-администратор с бюрократической системой русского самодержавия.

вия. В 1868 г. в чине генерала Щедрин выходит в отставку и полностью посвящает себя литературной деятельности.

С 1868 г. Щедрин вместе с Некрасовым редактирует журнал «Отечественные записки», а после смерти последнего в 1877 г. руководит редакцией журнала вплоть до его закрытия в 1884 г. Время работы Щедрина в «Отечественных записках» — самая блестящая пора его творчества, период высшего расцвета его сатиры.

11.1. Начало литературной деятельности

Художественное творчество Салтыкова началось в эпоху господства идей Белинского, утверждавшего эстетический идеал реалистического искусства. Повести **«Противоречия»** (1847) и **«Запутанное дело»** (1848) по своему материалу и пафосу примыкали к «натуральной школе»: предмет изображения в них — явления повседневной жизни. В этих же произведениях формируются и художественные принципы творчества Салтыкова, определившие место писателя в литературе середины века. Особую роль в судьбе писателя сыграла повесть «Запутанное дело», в которой гротеск становится формой обнаружения социальных противоречий. Стремясь понять причину общественного нестроительства, герой повести Мичулин представляет себе ее как нечто абстрактное, «фигуры не имеющее». В предсмертном сне герой видит себя в основании огромной пирамиды, всей тяжестью своей давящей на таких же маленьких и беззащитных людей, как он сам. Создав образ современного ему общества, Салтыков продемонстрировал возможности гротеска как формы обнаружения реальных жизненных противоречий. В «Запутанном деле» поэтика, характерная для «натуральной школы», дополняется приемами фантастики и гротеска.

11.2. Творчество 1850—1860-х годов. «Губернские очерки»

В первые ряды литературы выдвинули писателя **«Губернские очерки»**, открыв первую страницу «хроники» русской общественной жизни, которую Щедрин создал своим творчеством. Исключительность успеха «Губернских очерков» во второй половине 1850-х гг. объясняется не только художественными достоинствами, но и теми их качествами, которые дали основание Чернышевскому назвать книгу «прекрасным литературным явлением» и отнести ее к числу «исторических фактов русской жизни».

По мнению Чернышевского, в очерках отразилась эпоха предреформенной действительности, увиденная «изнутри». В основе художественных обобщений автора лежали многочисленные жизненные факты и наблюдения за бытом и нравами провинциального дворянства, чиновничества, купечества, мещанства Вятки, Вятской и Тульской губерний, Приуральского края. С «Губернских очерков» начинается Н. Щедрин (именно этим псевдонимом подписал М. Е. Салтыков свое произведение), писатель-сатирик.

Жанровая природа «Губернских очерков» — цикл. Произведения, входящие в цикл, объединены единством темы — изображением дореформенной русской провинции, образом рассказчика — надворного советника Н. Щедрина и образами сквозных героев — князя Чебылкина, Порфирия Петровича, Буеракина и других, а также общим демократическим пафосом.

Содержание входящих в цикл очерков очень разнообразно и мотивировано широтой кругозора автора-повествователя, свободно «перемещающегося» из гостиной «приятного семейства» (**«Приятное семейство»**) на постоянный двор (**«Госпожа Музовкина»**), в усадьбу Корепанова (глава **«Талантливые натуры»**) или в острог (**«Посещение первое»**, **«Посещение второе»**).

Своеобразна и сюжетно-композиционная структура очерков, определяемая функцией образа рассказчика. Так, русская провинция дается сквозь призму восприятия ее подъячим (глава **«Прошлые времена»**), в «Госпоже Музовкиной» саморазоблачающий монолог героини предваряется развернутым диалогом чиновника Н. Щедрина и Акима Прохорова, раскрывающего трагедию распада родовых отношений в среде русского крестьянства, а в очерке «Общая картина» автор как бы движется вместе с толпой богомольцев, и образ действительности складывается из многочисленных слуховых и зрительных впечатлений.

М. Е. Салтыков «открывает» русскую провинцию как мир, погруженный в нравственную спячку.

Часто в центре сюжетных коллизий в «Губернских очерках» находятся «семейные» портреты, которые включены в очерки **«Порфирий Петрович»**, **«Приятное семейство»**, **«Хрептюгин и его семейство»**, **«Христос воскрес!»**, **«Корепанов»**. Создание коллективных портретов провинциальных обывателей — не самоцель Щедрина, а поэтический прием, позволяющий читателю проникнуть сквозь толщу повседневной обыденности к сути явления. Семейный портрет в интерьере — сатирическое «зеркало», в котором отражается провинциальная действительность.

Образ провинциальной тишины и покоя, созданный панорамным изображением Крутогорска (**«Введение»**), сменяется беглыми ироническими эскизами героев повествования. Автор

как бы сообщает читателю, что в основе его — отдельные зарисовки быта и нравов, характеров и лиц. Мотив портрета в интерьере звучит в очерке **«Княжна Анна Львовна»**. Образ города Крутогорска представлен в нем как средоточие «миниятурного мира», мира, населенного «миниятурными» в нравственном отношении людьми.

Сюжет очерка **«Приятное семейство»** воспроизводит одну из наиболее типичных для провинциальной жизни ситуаций — семейный праздник, ритуальное действо, где все роли заранее расписаны. Свободная композиция очерка, мотивированная подвижностью точки зрения рассказчика, внутренне контрастна миру духовной несвободы героев, статичному по своей сути. Искусственность созданной атмосферы «приятного семейства» обнаруживается в том, как автор выбирает центр словесного портрета. В нем «располагается» образ татап, «самой неблагонамеренной дамы в целом Крутогорске». Портреты членов ее семейства не образуют группу, а создают сатирический эффект повествования.

Щедрин дает не столько прямые «портретные» изображения, сколько косвенные характеристики, построенные на стилистически укрупненной детали. Портрет татап в его очерке **«Приятное семейство»** — мимический, он разрушает представление о традиционном портретировании: душевное волнение Марьи Ивановны более всего отражается на состоянии ее носа, который «наполняется кровью, независимо от всего лица, как пузырек, стоящий на столе, наполняется красными чернилами...».

В изображении отца семейства, Алексея Дмитрича, намечено несколько деталей, которые подчеркивают животное начало его натуры. Герой предстает перед нами то в образе добродушного «ученого медведя», которого вожак показывает публике, то черты лица его искажаются, потому что «из истории известно, что глупые люди и обезьяны всегда злы под старость бывали», то в повадках героя сказывается привычка «индейского петуха на всех бросаться».

Многоцветности живописного изображения мира семьи резко противоположна монохромность очеркового портрета, созданного Щедриным. Это тем более странно, что речь идет о бале в доме Размановских, где, казалось бы, должна была проявиться фантазия провинциальных модников и модниц. Отношение автора к «приятному семейству» подытожено в финальных репликах автора-повествователя: «Ух, скуки-то, скуки-то!», «Ах, срам какой!» Они «окрашивают» нарисованную Щедриным картину провинциальной семейной жизни в серый цвет безнадежности и тоски.

В отдельную главу **«Драматические сцены и монологи»** выделены Щедриным произведения, представляющие собой форму драматизированного очерка или одноактной драмы. Этот прием свидетельствовал о продуктивности саморазоблачения персонажа, который вырабатывался Щедриным в традиционном очерковом повествовании. Многие сюжетные ситуации очерков содержат в себе элементы «драматической формы», не требующей авторского комментария. Так, в очерке **«Корепанов»** одной из центральных в смысловом отношении является сцена диалога Корепанова с сыном Фурначева. Внешне она строится как диалог-разоблачение нравственного облика Фурначева-старшего, но если знать, что отвечает на вопросы Корепанова пятилетний мальчик, становится ясно, что ирония Щедрина направлена на развенчание «талантливой» натуры самого Корепанова.

В одноактных комедиях **«Просители»** и **«Выгодная женитьба»** сюжет строится на сатирическом разоблачении нравственного облика всех представленных в них персонажей. Здесь мы не увидим традиционного для комедии противопоставления доброго и злого начала, поскольку конфликт разворачивается в однородной среде провинциального чиновничества. Щедрин развивает гоголевскую традицию сатирической комедии, которую «завязывает» электричество чина, а не человеческие отношения.

Стиль **«Губернских очерков»** представляет собой гармоничное соединение иронии и сарказма в изображении отрицательных сторон русской действительности с глубоким лиризмом, вызванным любовью Щедрина к народной России, сочувствием автора горькой участи народной массы. Особенно отчетливо эта черта стиля повествования проявляется в обрамляющих цикл лирических очерках **«Введение»** и **«Дорога»**. Во **«Введении»** появляется гоголевский мотив дороги, обрывающейся в Крутогорске, городе, въезжая в который «вы уже ничего не можете требовать от жизни... вам остается только жить в прошлом и переваривать ваши воспоминания». Образ патриархальной тишины и «общего однообразия» сменяется мгновенными зарисовками нравов города, из которых следует, что и здесь кипит жизнь, иная, чем в Петербурге, расширяющая горизонты представлений читателя. Образы героев следующих очерков лишь названы, разоблачение их нравственной пустоты и невежества еще впереди, и оказывается, что дорога, которая привела повествователя в Крутогорск, — начало новой жизни, посвященной «обнаружению зла, лжи и порока», поскольку оно предполагает «полное сочувствие к добру и истине». Эпилог **«Губернских очерков»** завершается образом сна, где автор мысленно возвращается к действительности, которую покидает после семи лет ссылки. Перед читателем

развертывается картина символических похорон «прошлых времен», изживших себя социально и нравственно.

Надежду писателя на скорый приход нового времени разделяли многие современники Щедрина: завершение Крымской кампании и ощущение грядущих перемен вызвали волну оптимизма в русском обществе. Характеризуя сложившуюся тогда обстановку, Достоевский писал в 1861 г.: «Помним мы появление г-на Щедрина в “Русском вестнике”. О, тогда было такое радостное, полное надежд время! Ведь выбрал же г-н Щедрин минутку, когда явиться». Однако, как показало время, Щедрин поторопился похоронить то, с чем ему пришлось сражаться всю свою жизнь.

К 1857 г. относится замысел цикла **«Об умирающих»**, для которого были написаны повесть **«Жених»** и семейно-бытовая комедия **«Смерть Пазухина»**. В этих произведениях читатель вновь встречается со знакомыми ему по «Губернским очеркам» героями: генералом Голубовицким, Порфирием Фурначевым, чиновником Разбитным. Особенно интересен в художественном плане «Жених», где Щедрин обращается к гротеску в изображении нравов провинциального общества.

Элементы гротеска можно обнаружить в образе капитана Махоркина — личности полуреальной, полуфантастической, появляющейся неизвестно откуда. Сюжетная ситуация повести сосредоточивает внимание на нелепых толках горожан о происхождении Махоркина (черт или человек?), а образ самого капитана играет роль зеркала, в котором отражается «кривая рожа» провинциальной действительности.

Замысел цикла остался невоплощенным, и к началу 1860-х гг. в творчестве Щедрина появляется образ города Глупова, пришедшего на смену патриархальному Крутогорску. Возникновение этого образа связано со следующим этапом развития сатирического мастерства писателя.

11.3. «Глуповский» цикл: «История одного города»

Объем созданного писателем в 1860-е гг. огромен. Расширяется проблематика его произведений, появляются новые жанровые формы, но в центре внимания по-прежнему остается разоблачение внутренней несостоятельности принципов самодержавной государственности. Происходит возвращение к проблеме народа и власти, исследование которой определяет поиски писателем новых художественных форм. Новый этап в разработке проблемы представлен в очерках «Глупов и глуповцы», «Глупов-

ское распутство», «Каплуны», «Клевета». В этих очерках публицистическое начало начинает заметно преобладать. В очерке **«Клевета»** гротеск отчетливо целенаправлен на выявление сути общественно-политических противоречий. Метафорой русской действительности в очерке становится образ *горшка*, в котором живут глуповцы, подкармливаемые *рукой*, бросавшей в горшок жирные куски, а затем плеснувшей кипятком на головы смиренных обывателей. В этой развернутой аллегории заключена оценка Щедриным характера реформы 1861 г. как реформы антинародной по своей сути.

В публицистике 1860-х гг. формы фантастики и гротеска определяют структуру произведений Щедрина, посвященных проблемам, казалось бы, далеким от сферы политики. В 1864 г. Щедрин пишет статью-обзор **«Петербургские театры»**, резко критикуя репертуар столичных театров. Поводом к созданию статьи становится балет «Наяда и рыбак», либретто которого являлось жалкой имитацией искусства. Щедрин предлагает свой «сюжет» «современно-отечественно-фантастического», как определяет его жанр автор, балета «Мнимые враги, или Ври и не опасайся». Пародируя в предлагаемом читателю либретто произвольный и бессмысленный полет фантазии, который определял содержание современного балетного искусства, Щедрин подробно перечисляет действующих лиц своего произведения, вступающих в борьбу. Это «Отечественная консервативная сила», представленная в образах Давилова, Обиралова и Дантиста, и «Отечественный либерализм», олицетворяемый Хлестаковым. Среди главных действующих лиц — Взятка, Лганье, Вранье и Чепуха. В развязке сюжета зритель наблюдает апофеоз разрешения конфликта, представляющий собой вихревую пляску, соединившую всех героев, движущихся в едином ритме. Перед нами острая злободневная сатира политического характера, свидетельствующая о виртуозном владении Щедриным мастерством пародиста. Публицистика писателя стала его своеобразной творческой лабораторией, в которой шла подготовка к воплощению большого эпического замысла — романа-гротеска «История одного города».

«История одного города» (1870) — первое крупное произведение Щедрина, целиком напечатанное в «Отечественных записках» Некрасова. Оно посвящено философскому осмыслению исторических судеб самодержавной России, взаимоотношениям деспотической власти и темного, обездоленного народа. Рассказ о фантастическом Глупове, выросшем то ли на «горах», то ли на какой-то «болотине» и едва не «затмившем» собой славы Древнего Рима, в одной из заметок Тургенева был назван «странной и поразительной книгой».

Замысел «Истории одного города» вызревал в процессе работы Щедрина над циклом «Помпадуры и помпадурши», который писатель называл в письмах к Некрасову «губернаторскими» рассказами. Цикл был посвящен судьбам современной писателю России и представлял собой очерки провинциальной жизни, материалом которых послужили наблюдения Щедрина чиновника над нравами и «подвигами» бюрократической среды самодержавной России. Жанр очерков Щедрин определял весьма своеобразно, как «романс», что отражало иронический характер оценки писателем фактов, положенных в основу произведения. В письме к П. В. Анненкову, рассказав о неприглядной деятельности пензенского губернатора В. П. Александровского, Щедрин писал, что у него начинают «складываться очерки города Брюхова», т.е. очерки какого-то нового сатирического произведения о жизни условного, символического города, находящегося во власти администратора-«помпадура». В воспоминаниях современников мы находим сведения о том, что в конце 1860-х гг. многим близким знакомым писателя уже известен сказочно-фантастический по форме, но глубоко злободневный по содержанию «Рассказ о губернаторе с фаршированной головой».

Таким образом, разрабатывая прежнюю тематику «губернаторских» рассказов, Щедрин постепенно дополняет и уточняет образ фантастического города Глупова. Губернаторы, превращаясь в «глуповских градоначальников», при всем их внешнем различии, стали наделяться чертами правителей русского самодержавного государства. Серьезное изменение в прежнем замысле связано также и с откровенным сближением некоторых фантастических страниц глуповской «истории» с подлинной историей России XI–XIX вв. Это сближение не только усиливало сатирическое звучание книги, но и сделало саму «Историю одного города», на чем позднее будет настаивать сам писатель, прямой пародией на историю России. Дальнейшее развитие замысла Щедрина показало, что он создавал произведение, направленное «против тех характеристических черт русской жизни», которые делали ее «не вполне удобною» и которые существовали не только в XVIII, но и в XIX в.

Уже современники Щедрина неслучайно увидели в «Истории одного города» зеркало, которое обращено и к настоящему, и к прошлому России. Действительно, многие «бесхитростные» рассказы глуповских летописцев содержат в себе намеки на действительные или легендарные события русской истории, как правило, уже хорошо знакомые образованному читателю из «Истории государства Российского» Карамзина. Так, в главе «О корени происхождения глуповцев» Щедрин обращается к изложенной

Карамзиным версии истока «исторических времен» русской государственности. Согласно Карамзину, они начались «добровольным уничтожением своего древнего народного правления» и «требованием государей от варягов, которые были их неприятелями». Сюжет главы представляет собой интерпретацию исторических фактов из истории Руси, упоминаемых в «Повести временных лет», сведений, собранных известным этнографом И. П. Сахаровым в «Сказаниях русского народа» (1841—1849), хорошо известных Щедрину. Так, в рассказе о поисках единства народами, населявшими Русь, Щедрин использует прежде всего фольклорные источники, а не «Историю государства Российского» Карамзина, представляя читателю не официальную, а народную версию возникновения отечественной государственности. Перечисляя замечательнейшие независимые племена, окружавшие головотяпов, Щедрин в их числе называет, например, куралесов.

В «Сказаниях русского народа» Сахарова обнаруживаем этимологию слова, которым именовали жителей Брянской губернии: «В старину Брянские поселяне считались странными людьми у наших стариков. Бывало, поедут ли на торг, а приедут или к кружалу (кабаку), или на гумно. В этом виноваты были их лошадки, а поселянин, как выезжал из двора, так уже спокойно засыпал. Проезжие, видя их беспечность, прозвали их Куралесами».

Изображая процесс становления русской государственности, писатель дает фольклорную версию такого значительного события, как объединение славянских племен. Сказочное «колдовство» головотяпов, «пустивших на кособрюхих солнышко», и ответный маневр кособрюхих, пытавшихся поймать солнце мешками, о которых рассказывается в романе Щедрина, также обнаруживаем в сюжете одного из сказаний русского народа, приведенного Сахаровым: «Когда-то рязанцы воевали с Москвичами <...> а драться никому не хочется. Вот Москвичи и догадались: пустить солнышко на Рязанцев: “ослепнут-де они. Тогда и без бою одолеем их”. Засветило солнышко с утра, а Москвичи и стали махать шапками на рязанскую сторону. Ровно в полдень поворотило солнце свой лик на Рязанцев <...> Несдобровать нам, говорят Рязанцы. Попросим мира у Москвичей; пусть солнце возьмут назад. Сдумали и сделали».

Говоря о глуповских правителях, последний глуповский архивариус Павлушка Маслобойников называет их «числом двадцать два, следовавших непрерывно, в величественном порядке, один за другим, кроме семидневного пагубного безначалия...». Если вспомнить, что первым русским «помазанником божьим», официально венчанным на царство в 1547 г., был Иван Грозный, присоединивший к титулу «великого князя» титул «царя», то ко вре-

мени выхода в свет «Истории одного города» Россией правили 22 самодержца, если не считать так называемой «семибоярщины». Один из глуповских градоначальников — Беневоленский — неоднократно цитирует в «Летописце» письма М. М. Сперанского. Образ Угрюм-Бурчеева оказывается откровенно схожим с А. А. Аракчеевым, прославившимся в царствование Александра I своими военными поселениями. «Подвижник» Аракчеев наделяется Щедриным таким взором, «который не мог вынести ни один глуповец и который вызывал невольное опасение за человеческую природу вообще». По свидетельству современников, Аракчеев «на улице, во дворце, со своими детьми и министрами, с вестовыми и фрейлинами пробовал беспрестанно, имеет ли его взгляд свойство гремучей змеи — останавливать кровь в жилах». Таким образом, стремление критики связать историю Глупова с подлинной историей России, казалось бы, опирается на текст произведения. Однако перед нами не пародия на саму историю, или, как писал Щедрин в письмах к А. Н. Пыпину и в редакцию «Вестника Европы», использование «“исторической формы” повествования в сатирических целях». Это подтверждается и тем фактом, что в «Истории одного города» немало намеков и на современную писателю Россию, на тот «порядок вещей», который господствовал в России и в XVIII, и в XIX вв., и в первую очередь в 1860-х гг., ставших эпохой кризиса русского самодержавия.

Центральная проблема «Истории одного города» — тема народа и власти. В этом произведении Щедрин пересматривает традиционные формы классического романа, подчиняя его содержание и структуру целям сатирического развенчания идеи о благотворности самодержавия как принципа правления для судьбы русского народа и государства. Этот новый этап разработки прежней идеи представляет следующую ступень в формировании сатиры Щедрина, приобретающей ярко выраженный гротесковый характер. Гротеск из элемента структуры произведения превращается под пером Щедрина в общий принцип изображения действительности.

В первую очередь изменения коснулись характера подбора материала, который писатель положил в основу сюжета и способов его компоновки. В «Истории одного города» факты реальной истории России тесно переплетены с событиями вымышленными, фантастическими, и грань, существующая между ними, хорошо осознавалась современным Щедриным читателем. Именно этим соединением реального и фантастического определяется движение сюжета романа. Безусловно, Щедрин опирается на гоголевскую традицию, и в начале 1860-х гг. остается в русле этой традиции, рисуя типичный губернский город в **«Невинных рассказах»**

и «Сатирах в прозе», так же, как Гоголь в «Ревизоре» — уездный, а в «Мертвых душах» — губернский. Глупов в «Истории одного города» — принципиально иное. Это город-гротеск, город-страна, и если искать источники жанрового смысла произведения, то они обнаруживаются в незавершенном замысле «Истории села Горюхина» Пушкина, где отчетливо проступает идея города Глупова.

Географию города «определил» сам Щедрин, правда, не в письме в редакцию «Вестника Европы» (1871), отвечая на статью А. С. Суворина об «Истории одного города», а в ряде других произведений, в частности в очерке «Что такое ташкентцы?» (1869). Щедрин писал: «Ташкент, как термин географический, есть страна, лежащая на юго-восток от Оренбургской губернии, как термин отвлеченный, есть страна, лежащая всюду, где бьют по зубам и где имеет право гражданственности предание о Макаре, телят не гоняющем». Используя эту аналогию, можно сказать, что Глупов — страна, лежащая всюду, где царит самовластье.

Своеобразие замысла «Истории одного города» определило и своеобразие жанрового решения романа. Фантастическое, необычное заставляло читателя увидеть скрытые под покровом повседневности внутренние закономерности явлений, тем самым проникнуть в их суть и оценить по достоинству.

Рассказывая историю Дементия Брудастого («Органчик»), Щедрин отмечает особую «доброкачественность наших предков», которая заключалась в том, что, испытав потрясение от вражеских глаз и шипящего рта градоначальника, они остались верны начальстволюбию. Сам факт «упразднения градоначальниковой головы» не вызывает в них возмущения: они пытаются обнаружить в анналах истории подтверждение законности «людей распоряжаться, вести войны и заключать трактаты, имея на плечах порожний сосуд» и находят некоего Карла Простодушного, «который имел на плечах хотя и не порожний, но все равно как бы порожний сосуд, а войны вел и трактаты заключал». Таким образом, гротеск Щедрина имеет ярко выраженный целенаправленный характер. Смешным и нелепым оказывается не сам факт существования органчика вместо головы, а страх глуповцев оказаться без начальственных распоряжений. Гротеск выявляет абсурдность мышления глуповцев и направлен на сатирическое разоблачение их нравственных идеалов.

Любопытно, что на эту основную структурную особенность романа обращает внимание сам Щедрин. В предуведомлении «От издателя» материал глуповского летописца, положенный в основу «Истории одного города», охарактеризован как «достоверный и правдоподобный». Наряду с этим сатирик добавляет,

что содержание летописания «по преимуществу фантастическое и по местам даже почти невероятное в наше просвещенное время». Заключение в этом утверждении парадокс призван привлечь внимание читателя на характерную черту художественной структуры романа. Фантастическое содержание, определяемое изображением картин злоупотребления властью, бюрократического произвола и насилия, оказывается реальностью, не совместимой с представлениями о том, какой она должна быть на самом деле. Неслучайно исторические времена в сатире Щедрина начались с княжеского волеизъявления: «Запорю!»

Другим не менее важным содержательным и структурным признаком новой жанровой формы сатирического романа является образ времени и его функция в произведении. Категория времени определяет суть всей книги — ее пафос, а также предмет сатирического обличения. Это образ настоящего времени, с позиций которого оцениваются как факты истории, так и современности. Смыслообразующую роль в произведении играет и художественное время пародируемого исторического сочинения — глуповского «Летописца». Время действия «Истории одного города» — конец XVIII — начало XIX в., но Щедрин воюет не с призраками прошлого, как писал Д. И. Писарев, оценивая очерки 1850-х гг.

Условность образа времени проявляется прежде всего в том, что времена (настоящее и прошлое) пересекаются. Так, в предисловии от издателя упоминается архивный Пимен, а также гг. Шубинский, Мордовцев и Мельников — современники Щедрина, к историческим изысканиям которых писатель относился критически, а самих авторов называл «фельетонистами-историками», роющимися в историческом «навозе» и всерьез принимающими его за «золото». В главе «Органчик» действие происходит в 1762 г., и недоимочных реестров, о которых идет речь, еще не было, как не было часовой и органной мастерской Винтельгартера. В главе «Войны за просвещение», приуроченной к 1780 г., идет речь о концессии на железную дорогу, а первая железная дорога была построена в России только в 1838 г. Описывая первую войну за просвещение, Щедрин «заставляет» Бородавкина сравнить себя с Менелаем, а осаду слободы — с осадой Трои, а затем вспомнить подвиги Святослава Игоревича.

Особенно ярко эта черта проявилась в тех главах романа, где речь идет о значительных исторических событиях из жизни Глупова. Объясняя читателю причины войн за просвещение, которые вел Бородавкин, Щедрин замечает: «Бородавкин поспел как раз кстати, чтобы спасти погибающую цивилизацию». Поэтому Щедрин и отправляет своего героя на покорение Византии, твердыни которой синели вдалеке, а затем мечты Бородавкина про-

стираются «На Драву, Мораву, на дальнюю Савву, // На тихий и синий Дунай». Планируемое Бородавкиным возвращение Византии под сень Российской державы пародирует идею князя Потемкина сделать Византию российской колонией, а стихи, выражающие патриотические планы градоначальника, были написаны поэтом А. С. Хомяковым в 1840-х гг.

Совмещение различных временных пластов повествования — прием, выражающий мысль о неизменности основ жизни при самодержавии, настоящее в нем не отличается от прошлого, а в будущем все — от настоящего.

В финале романа появляется символический образ «оно», с приходом которого «история прекратила течение свое». Круг изображения замкнулся: начавшаяся насилием история Глупова завершилась гибелью насилия в образе Угрюм-Бурчеева. Образ «оно» — свидетельство глубокой веры писателя в историческую неизбежность гибели Глупова. Образ «оно» символичен и вызывал разные толкования. Возможно, что это намек на грядущее стихийное народное восстание, хотя реальная обстановка 1860-х гг. не предвещала близкого конца народному терпению. Она лишь давала основания считать, что это терпение не бесконечно и может закончиться стихийным взрывом. Однако не следует считать, что Щедрин был сторонником революционного изменения общества. Он понимал, что «гневные движения истории» — это бедствие, оборачивающееся трагедией и для правых, и для виноватых. Конкретные пути революционного преобразования общества были не вполне ясны самому писателю, а его поиски в этом направлении остались незавершенными.

11.4. «Господа Головлевы»

Головлевская хроника первоначально не мыслилась Щедриным как самостоятельное произведение, а входила в цикл «Благонамеренные речи». Выделение отдельных очерков о «ветхих людях» в самостоятельное произведение было обусловлено теми изменениями в общественной жизни страны, которые нагляднее всего проявились в сфере семейных отношений. К началу 1870-х гг. Щедрин утверждает в мысли о том, что «роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер», что «разрабатывать по-прежнему помещичьи любовные дела сделалось немыслимым». Отказавшись от традиционного истолкования семейной темы, от романического сюжета, писатель, тем не менее, имел право рассматривать «Господ Головлевых» как

роман. Несмотря на то, что произведение составлено из отдельных рассказов, они представляют собой целое, обусловленное замыслом писателя и центральной фигурой Порфирия Головлева. Щедрин поставил перед собой сложную задачу: раскрыть внутренний механизм разложения семьи, обусловленный нравственной несостоятельностью как крепостнического, так и буржуазного идеалов.

Композиция романа подчинена реализации основного сюжетного мотива «умертвия», проявляющегося в последовательном уходе из жизни каждого из членов головлевского семейства. В романе этот мотив сопряжен с мотивом мечты, фантазии, испытание которыми проходят все персонажи «Господ Головлевых». Сначала такое испытание предстоит Степану Головлеву, для которого возвращение в отчий дом стало началом конца, потому что мыслей о будущем не могло быть: «...течение всей жизни бесповоротно и в самых малейших подробностях уже решено в уме Арины Петровны». Щедрин восстанавливает процесс нравственной гибели Степана, показывая, как постепенно герой теряет связь с реальной жизнью. Осеннее небо вызывает последний осознанный поток фантазий Головлева: ему кажется, что облако, которое висит пониже других, «точно поп в рясе с распростертыми врозь руками», то, которое подальше, угрожает задушить деревню Нагловку, «лапы книзу протянуло, словно вот-вот прыгнуть хочет». Ему хочется освободиться от этих фантазий, безвозвратно «окупаться в волну забвения до того, чтоб и выкарабкаться из нее было нельзя». Последний проблеск сознания Степана Владимыча — безусловное его молчание после побега: он «догорает», как сальная свечка. «Следя за нагаром, который постепенно образовывался на фитиле», Степан Головлев погружается в безрассветную мглу, в которой не было места не только для действительности, но и для фантазии.

Фантазии Петра Порфирьевича Головлева иного рода. Приезд в Головлево для него — это инстинктивное, как замечает Щедрин, стремление человека в «свое место». Он мечтает о свершении чуда, которое не имеет в его фантазиях конкретного воплощения: «Вдруг нынешнее Головлево исчезнет, и на месте его очутится новое Головлево, с новой обстановкой <...> так... вообще, будет новая “обстановка”». Утопические надежды получают дальнейшее развитие в фантазиях Петеньки, неожиданно перекликаясь с мотивом быстрой езды в Петербург размечтавшегося городничего из гоголевского «Ревизора». Планам Петра Головлева не суждено осуществиться, так же как и переменам в Головлеве: «обстановка» и этому сыну Иудушки готовит «гроб». Фантазии Петеньки связаны с надеждами на то, что его внутренне осозна-

ваемая связь со своим местом окажется сильнее «обстановки», реальная жизнь будет сильнее лицемерия Иудушки. Однако до этой победы жизни над «умертвиями» еще далеко.

Мечты-фантазии Анниньки и Любиньки — еще один вариант развития темы будущего в романе. Их надежды на освобождение от Погорелковского «плена» не имеют ничего общего с реальной жизнью. Существование актрис провинциальных трупп полно грязи, лжи и обмана, столь же бессмысленно по своей сути, как и одинокая жизнь в деревне. Однако именно с Головлевым Аннинька связывает свои последние надежды, именно в разговорах с нею происходит постепенное пробуждение-«воскресение» Иудушки, символически отнесенное писателем к пасхальным дням. В финале романа Порфирий Головлев освобождается от груза постоянно создаваемых им фантазий, которыми он загораживался от реальной жизни, но это освобождение происходит в тот момент, когда герой осознает потребность произвести последний расчет с жизнью.

Важнейшей композиционной особенностью романа является то, что он состоит из ряда глав-биографий, в каждой из которых один из героев занимает центральное положение. Главным героем главы «Семейный суд» становится Степан Головлев, главы «По-родственному» — Павел, в «Семейный итоги» духовное господство Арины Петровны завершается ее проклятием Иудушки, в главе «Племяннушка» появляется тема Евпраксеи. Эти «очерки» головлевских характеров объединены в целое авторским отношением к ним, как к типичным явлениям русской действительности. Так, глава «Семейные итоги» не только повествует о событиях, завершающих жизненный путь Арины Петровны, но и содержит авторское отступление, в котором Щедрин дает анализ социально-психологических причин такого явления, как лицемерие по-русски. Автор проводит четкую грань между лицемерием Тартюфа, типа европейского лицемерия, вырабатываемого воспитанием и составляющим «принадлежность “хороших манер” и почти всегда имеющим яркую политическую или социальную окраску», т.е. лицемерия сознательного, и лицемерием Иудушки. Источником бессознательного лицемерия, закрепившим природные наклонности героя ко лжи, пустословию и пакостям, было отсутствие каких-либо нравственных основ русского общества, воспитывающего личность, для которой деятельность заключалась в «переливании из пустого в порожнее».

Глава «Расчет» также включает пространное философское обобщение автора, в котором слышатся отзвуки темы, поднятой Л. Н. Толстым в романе «Анна Каренина». Однако если в романе

Толстого тема семьи предстает как тема преодоления семейной трагедии, имеет ярко выраженный психологический оттенок и нравственно-религиозный аспект, то в «Господах Головлевых» Щедрин ставит и решает ее прежде всего как социальную. Она звучит в романе как тема нравственного предательства, охватившего все слои общества, писатель всесторонне рисует картину полного и окончательного разрушения семейных уз. Даже появление в среде русской жизни таких ярких личностей, как Арина Петровна, «случайным метеоритом блеснувшая» посреди этой жизненной неурядицы, не спасает головлевское семейство «от праздности, непригодности к какому бы то ни было делу и запоя». После такого страшного объяснения причин гибели семьи в главе «По-родственному» ритм повествования значительно ускоряется, одно «умертвие» сменяется другим и стремительно приближается закономерная трагическая развязка.

От главы к главе прослеживается трагический уход из семьи, а затем и из жизни Степки-балбеса, Павла, Петеньки, Володеньки, Любиньки, самой Арины Петровны. В каждом из героев писатель отмечает черты характера, порожденные крепостничеством: безалаберность и неспособность к осмысленному труду в Степане Головлеве, крайнее равнодушие к людям и цинизм в Павле, жажду приобретательства и ханжеское благолепие в Арине Петровне, лицемерие и пустословие в Иудушке. Наиболее полно и последовательно все характерное для процесса разрушения помещичьего клана представлено в образе Порфирия Головлева.

Главный герой «семейного» романа «Господа Головлевы», так же, как и другие его персонажи, показан вне семейных отношений. К тому времени, когда мы знакомимся с Иудушкой, он уже потерял жену, однако о его личной жизни автор не сообщает читателю. Впрочем, ни у одного из персонажей романа ее нет, как нет и любовной интриги, которая характеризовала бы Арину Петровну, Степана, Павла, Анниньку, Любиньку. Лишь один Иудушка Головлев проводится Щедриным через испытание, которое нельзя назвать любовью, — это его отношения с Евпраксеей. Данная сюжетная линия в романе может показаться второстепенной, поскольку возникает в той части повествования, когда суть героя уже достаточно прояснена читателем. Казалось бы, перед нами еще один рассказ о «барской любви», закончившейся трагически для молодой матери. Однако Щедрин сосредоточивает внимание не столько на самом факте разлучения Евпраксеи и ребенка, сколько на изображении того внутреннего переворота, который произошел в сознании героини. Ожидание материнства, как пишет автор, «разрешило умственные узы, связывавшие ее», и даже «выражение ее лица, обыкновенно тупое и несклад-

ное, как-то осмыслилось и засветилось». Глава «Выморочный» посвящается Щедриным картине «бунта» Евпраксеи. От еще «несознанного, но уже непобедимого отвращения к Иудушке», как пишет автор, она приходит к убеждению, что единственным оружием мщения ему может стать «война придинок, поддразниваний, мелких уколов». Щедрин показывает, как постепенное овладение Евпраксеи «словом» изменяет ее положение в доме Головлевых: она открыто угрожает Иудушке, что уйдет к отцу-матери, постоянно напоминает ему о его грехе, словно шальная, мечется от Архипа-кучера к Игнату-конторщику, осмеливается вслух называть хозяина «кикиморой». Овладев силой хозяйского пустословия, она ломает перед Иудушкой комедию, подобную той, которую Порфирий Головлев исполнял всю свою жизнь. Одним из сюжетов этой комедии был сюжет о сыне Володюшке, разыгрываемый Евпраксеей на разные лады. «Где-то Володюшка мой теперь?» — начала она, придавая своему голосу слезливый тон. Голос ее обретает решительность, когда она характеризует незавидное положение Иудушки словами народной поговорки: «Сама себя раба бьет, коли плохо жнет!» Угроза слышится в словах Евпраксеи, когда она говорит о намерении съездить в Москву и найти сына, не спросив ни у кого, «и никто запретить мне не может! Потому, я — мать!». Евпраксея сражается с Иудушкой его же оружием, но оно не лишает ее жизненной энергии. Образ Евпраксеи получает глубоко мотивированную психологическую основу, в известной степени «готовя» мотив нравственного пробуждения главного героя.

Образ Иудушки Щедрин создает, используя возможности психологической сатиры. Одним из наиболее ярких проявлений внутреннего мира героя становится в романе его речь. «Обманное слово», по образному выражению Н. К. Михайловского, становится инструментом обнаружения весьма существенной черты эпохи — разительного противоречия между созданными десятилетиями общественными мифами и реальностью. Обиходные словесные формулы, узаконенные благонамеренные слова, которые произносит Иудушка в той или иной ситуации, оказываются ложью, бессодержательной фразой, пустословием. Слова, сказанные Иудушкой, забывшем о дне поминовения сына Володи («Ах, Володя, Володя! Недобрый ты сын! Дурной! Видно, не молишься богу за папу, что он даже память у него отнял!»), вовсе не свидетельство душевных переживаний героя. Гораздо больше его волнует обрядовая сторона события, необходимость соблюсти приличия даже перед маменькой: «Ах, грех какой! Хорошо еще, что лампадки в образной зажжены». Самооправдание Иудушки строится на наборе расхожих моральных формул, которые, соеди-

няясь в образе-переживании героя, изобличают в нем лицемера бессознательного, впитавшего в себя лицемерие общественное, оправдывающее жестокость отца по отношению к сыну-самоубийце: «Жил хорошохонько да смирнехонько... чего ему не доставало? Денег, что ли? Коли мало денег — умей себя сдерживать. Не все сладенького, не все с сахарцом, часком и с кваском покушай!» Слова Иудушки имитируют благородные идеи, высокие душевные побуждения, но слова эти утрачивают настоящее содержание, потому что Иудушка не испытывает мук слова. Он не ищет слова, чтобы выразить чувства, он берет готовое чужое. Утрата словом своего значения происходит еще и потому, что Щедрин вводит в речь героя обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов, тем самым подчеркивая «масштаб» обмана и самообмана Иудушки.

Речевая характеристика героя становится важнейшей составляющей психологической характеристики типа Порфирия Головлева (главы «Семейные итоги», «Расчет»), которого критика после появления первых глав стала именовать «русским Тартюфом». Автор ставит перед собой задачу показать принципиальную разницу между двумя типами лицемеров: сознательным (Тартюф) и бессознательным (Иудушка). Бессознательное лицемерие, пустословие и ложь в сатире Щедрина приобретают характер особой формы социального и духовного обнищания, поэтому столь важным в психологической характеристике героя оказывается «нетартюфский» финал Иудушки.

Путь Иудушки к прозрению в финале — путь совершенствования героем «запой празднословия», когда из формы жизни он становится ее целью. Последний всплеск его сопровождал удаление сына Евпраксеюшки из Головлева. «Агония» Иудушки, как пишет Щедрин, началась с того, что «ресурс празднословия, которым он до сих пор так охотно злоупотреблял, стал видимо сокращаться». Главы «Выморочный» и «Расчет» постепенно раскрывают трагедию Порфирия Головлева, обретающего, наконец, человеческий язык, поскольку все, что он мог уничтожить, уничтожено, исчезли даже предметы его фантазий. Последнее, что произносит герой, обращаясь к Анниньке, воспринимается как прощание с жизнью. «Надо меня простить! — продолжал он, — за всех... И за себя... и за тех, которых уж нет... Что такое! что такое сделалось?!.. где... все?» Пробудившееся на минуту сознание заставило Иудушку почувствовать себя человеком и понять, что никаких возможностей для «воскресения» у него нет. Толчком к «расчету» героя с жизнью стала прослушанная Иудушкой евангельская притча об искуплении вины страданием, ее нрав-

ственный эффект совпал с переживаемой Головлевым душевной смутой, и решение пришло само собой.

Не следует видеть в сентиментально-христианском финале романа стремление Щедрина «простить» своего героя. Не надо забывать, что демократизм писателя был характерным явлением для 1860-х гг., когда в социальной среде видели источник формирования человеческой личности. В связи с этим лицемерие Иудушки имело корни в социальных условиях его жизни, а не в дурных наклонностях его личности. Однако не меньшее значение в «оправдании» героя имеет и понимание Щедриным значения нравственного суда, «совести», которые предстают в финале не только как характеристики личности, но и как символическая форма пробуждения сознания.

11.5. Сказки

Выдающимся достижением последних 10 лет творчества Щедрина является книга сказок, включающая в себя 32 произведения. За небольшим исключением сказки создавались в течение четырех лет — с 1883 по 1886 г. Сказка — вполне самостоятельный жанр в творчестве Щедрина: появление его обусловлено развитием творческого метода сатирика. Приемы художественного преувеличения, фантастики, иносказания, сближения обличаемых социальных явлений с явлениями животного мира активно использовались сатириком в «Губернских очерках», «Истории одного города», «Господах Головлевых». Эти приемы, во многом связанные со сказочной фольклорной фантастикой, привели к появлению в творчестве Щедрина отдельных сказочных эпизодов (Сказка об Иванушке в «Губернских очерках»), затем к включению сказочных элементов в структуру большого эпического замысла («История одного города») и, наконец, к созданию цикла сказок.

Обращение Щедрина к жанру сказки в первой половине 1880-х гг. объясняется, конечно, не только тем, что в обстановке правительственной реакции сказочная фантастика маскировала наиболее острые идейно-политические замыслы писателя. Приближение формы сатиры к поэтике народной сказки открывало Щедрину путь к широкой читательской аудитории.

Материалом для сказок Щедрина стала современная ему действительность: они были актуальны и злободневны в сатирическом освещении основной проблемы творчества Щедрина — проблемы народа и власти. В сложном идейном богатстве сказок можно выделить три основные темы: сатиру на высшие эшелоны

власти и самодержавие, изображение быта и нравов народной массы и обличение социальной психологии обывателя. Однако строгое разграничение тем провести невозможно, поскольку избранная сатириком сфера жизни предполагала рассмотрение ее в связи с основной проблемой — народа и власти. В связи с этим сказки, в которых Щедрин использовал фольклорные образы и приемы, отличаются от своего «первоисточника» не только содержанием, но и структурой, а также функциями традиционных поэтических приемов.

Новаторство сатирика проявляется в том, что в основе сюжетной ситуации многих сказок автор переосмысляет традицию народной сказки о животных и литературной басни (популярного жанра XVIII в.), персонажами которых были представители зоологического мира. Если герои народной сказки или басни являлись носителями определенных нравственных черт (лживость, порочность, глупость и т.д), свойственных человеку вообще, то Щедрин был очень избирателен и остроумен в выборе зверей и распределении между ними «ролей», характерных для определенного социально-психологического типа. Так, в сатирическом «зверинце» Щедрина зайцы изучают «статистические таблицы, при министерстве внутренних дел издаваемые» и пишут корреспонденции в газеты; медведи ездят в командировки, получают прогонные деньги и стремятся попасть «на скрижали истории»; рыбы толкуют о конституции и ведут диспуты о социализме.

Щедрин наделяет своих героев определенным положением на социальной лестнице, постоянно переключая действие из мира фантастического в мир реальный, сопровождает аллегории прямыми намеками на действительность. «Ворона, — пишет автор, — птица плодущая и на все согласная. Главным же образом, тем она хороша, что сословие “мужиков” представлять мастерица» («Орел-меценат»). Вот как комментирует автор поступок Топтыгина, который чижику съел: «Все равно, как если бы кто бедного крохотного гимназистика педагогическими мерами до самоубийства довел...» («Медведь на воеводстве»). Поводом для такого комментария стали административные меры по отношению к передовой учащейся молодежи.

Важным отличием сказок Щедрина является особая сатирическая поэтика, цель которой — возбуждение чувства негодования и протеста против социального неравенства и произвола властей. Палитра сатиры Щедрина богата смысловыми и эмоциональными оттенками: это и гротеск, к которому писатель прибегает при создании звериной табели о рангах («Медведь на воеводстве», «Орел-меценат»), и ирония, пронизывающая все повествование в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил»,

и юмор в сочетании с сарказмом в «Диком помещике». Особенно часто Щедрин прибегает к иронии — тонкой скрытой насмешке, облекая ее в формулу похвалы, притворной солидарности с противником. Мужик из «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» возмутил голодных генералов тем, что «спал и самым нахальным образом уклонялся от работы». Распорядительный Топтыгин («Медведь на воеводстве») не мог привести свои распоряжения в жизнь потому, что во вверенном ему лесу «звери — рыскали, птицы — летали, насекомые — ползали, а никто в ногу маршировать не хотел».

В сказках сатирик вырабатывает целую систему приемов иносказания, продолжая традицию создания образов-обобщений в названиях явлений, именах героев: Ташкент и ташкентство, глумовское распутство, помпадуры, Угрюм-Бурчеев и т.д. В сказках Щедрин доводит до совершенства эзопов язык как систему иносказаний. В сказочном мире Щедрина «порядок вещей» обозначал произвол самодержавия, «сердцеведом» назывался соглядатай и шпион, изящное словечко «фюить» надо было понимать как внезапное крушение карьеры и ссылку, «пенкоснимателями» сатирик называл литераторов-приспособленцев, которые печатались в изданиях «Чего изволите?», «Помои», «Нюхайте на здоровье».

Эзопов язык явился образцом великолепного художественного обобщения, так как совместил в себе народно-поэтическую и литературную традиции. «Сказки для детей изрядного возраста» — именно так определил Щедрин их адресата — стали не только заметным явлением в истории отечественной литературы, но и сыграли значительную роль в формировании национального самосознания в один из смутных периодов российской истории.

Заключение

Своеобразие эстетических представлений писателей и закономерности историко-литературного процесса XIX в. Неповторимая писательская манера, дающая основание не просто для сопоставления, а скорее *противопоставления* оригинальных творческих индивидуальностей, не исключает общности их эстетических представлений, которые и определяют в конце концов единство характерных черт русской литературы XIX в., ее феноменальность.

Центральная черта русской литературы рассматриваемого периода заключается в том, что это искусство *глубоких, выстраданных* идей. *Этика* и *эстетика* здесь сливаются воедино, создавая напряженную динамику литературного развития: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Середина — конец XIX столетия еще более подчеркивают эту особенность. Л. Н. Толстой говорит: «Писать надо тогда, когда не можешь не писать», т.е. когда ты в состоянии высказать мысли, жизненно необходимые для людей. Ему вторит Чехов в одном из писем А. С. Суворину: «Старые мастера, как соком, пронизаны чувством цели», — а в «Доме с мезонином» заключает: «Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни, ищут Бога, ищут душу». Но ведь это не что иное, как повторение завета Пушкина своим современникам: стремиться к тому, чтобы писательская рука не трудилась «по пустякам».

Вторая важнейшая, и тоже сквозная, черта литературного процесса заключается в ориентации авторов на *читательское восприятие*. Тютчевская формула «*Нам не дано предугадать, // Как наше слово отзовется, // И нам сочувствие дается, // Как нам дается благодать...*» имела в виду не писательскую обособленность, отчужденность, а стремление к созданию такой эмоционально насыщенной, выразительной художественной формы, которая была бы способна вызвать именно ответный читательский отклик-сочувствие тому, что было некогда пережито художником.

Так возникает не только особенная *мощь, масштабность* идей литературы этой поры, до сих пор нас поражающие, но еще и *эмоциональная* их сила, их всеобщая «заразительность», по определению Л. Н. Толстого.

Мысль переносится мастерами слова в область чувства и потому захватывает необычайно. «Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием, — говорит Островский в “Застольном слове о Пушкине”, — высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех».

В связи с этим литература рассматривается писателями XIX в. как важнейшее *средство общения* людей между собой. Следствием же этого, производной величиной от подобных авторских устремлений становится еще одна важнейшая особенность литературного процесса XIX в. — его *демократизм*. Наиболее полное выражение эта идея получила в раздумьях Л. Н. Толстого об истории искусства, которую он истолковывает не с точки зрения эволюции идеологических критериев, а как смену художественных форм. Л. Н. Толстой утверждает, что в этом смысле, искусство — и литературу в том числе — можно представить себе в виде конуса или горы. Основание горы велико — это фольклор, народное творчество, простота и доступность форм. По мере того как в дело вступают профессиональные мастера, формы усложняются, но вместе с тем катастрофически сужается круг воспринимающих искусство. Задача состоит в том, чтобы с вершины изоощренных приемов, сохраняя накопленный творческий опыт, вернуться к основе и вновь завоевать обширную читательскую аудиторию. Однако это потребует от писателей громадных усилий.

Проблемы периодизации. Достижения, которые демонстрирует русская литература XIX в., объясняются пристальным вниманием писателей к самой природе искусства слова, к постижению его внутренних законов, но в них же следует искать и обоснование градациям, особенностям самого движения, развития историко-литературного процесса.

Прежняя периодизация, предлагавшаяся, как ее определяли, «марксистско-ленинской» эстетикой и теорией литературы, насильственно подчинявшая историю литературы истории, к тому же весьма субъективно, произвольно интерпретируемой, рухнула. Новая пока что не создана.

Однако именно русская литература, о которой мы говорим, с ее отчетливо выраженными чертами и свойствами дает основания для того, чтобы выделить некоторые закономерности, резко бросающиеся в глаза. Причем эти закономерности обосновываются теми же *объективными* факторами, связанными с природой литературы как вида искусства.

Яркая особенность историко-литературного процесса XIX в. заключается в контрастном сочетании *двух типов* творчества в их развитии, становлении. Первый — *эволюционный*, основывающийся на традиции и трансформирующий ее. Второй можно уподобить стремительному протуберанцу: это громадной силы *творческий взрыв*, возмущение, катаклизм, в результате чего возникают совершенно новые формы, которые не существовали прежде, — верный признак появления нового художественного гения. Великие писатели и выдающиеся таланты работают в знакомых художественных пределах. Гений же всегда находит новое, он всегда — новатор, ниспровергатель традиций, всегда устраивает настоящий погром в устоявшихся нормах, рождая дерзкие открытия, новации. Л. Н. Толстой, подводя итог развитию литературы XIX в., замечает: «История русской литературы начиная со времени Пушкина не только представляет много примеров отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная с “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” (имеются в виду “Записки из Мертвого дома” — Н. Ф.) Достоевского». Такие мощные всплески всемирных *преобразований* в сфере давно сложившихся, незыблемых, кажется, приемов и форм дает в XIX столетии именно русская литература: Пушкин — в поэзии, прозе малых форм, драме, Толстой и Достоевский — в области романских жанров, Чехов — в драматургическом роде творчества, в рассказах и повестях. Это именно интенсивные, сконцентрированные прорывы в искусстве слова, сохраняющие свою свежесть и жизненную стойкость до сих пор.

Самое сильное и продуктивное направление историко-литературного процесса имеет свои истоки в творчестве Пушкина, а затем в 1840-х гг., когда почти одновременно в литературу входят Герцен, Тургенев, Островский, Салтыков-Щедрин, Достоевский. Энергичный художественный поиск в 1850-е гг. будет подхвачен Толстым, а в 1860-е гг. — Достоевским (начало второго периода его творчества).

Писателями ставятся громадные нравственные, психологические, философские проблемы постижения мира и человека, его души. По сути дела, это было продолжением пушкинской традиции, развитием идей его «Пророка» — художественным исследованием тайн творчества и жизни:

И внял я неба содроганье,
И горних ангелов полет,
И гад морских подземный ход,
И дольней лозы прозябанье...

Другое направление возникает позднее, в 1860-е гг. и представлено такими именами, как Николай Успенский (двоюродный брат Глеба Успенского), Помяловский, Решетников, Слепцов, т.е. более скромными, чем корифеи 1840—1850-х гг., художественными талантами, что обусловило и более скромные художественные результаты.

В 1840—1850-е гг. имела место многообразная, многоцветная картина мира, создавая которую, писатель так или *иначе пророчествует*, поднимает читателей до уровня выстраданных им идей, представлений о том, что должно, что истинно, что жизненно необходимо для человека, чтобы чувствовать себя человеком. В этот период творили великие и гениальные мастера, именно поэтому прилагались такие громадные усилия в области поисков формы. «Глаголом жечь сердца людей» значило для них проявлять *глубочайшую искренность* в сочетании с такой же глубокой *аналитической* способностью — постижением целостности мироздания, законов бытия, и одновременно — с *остротой критики* действительности, а все это достигается не только мудростью, но еще и при условии подлинного совершенства создаваемой формы.

В 1860-е гг., в пределах второго направления историко-литературного процесса, было уже нечто иное: более узкое по своим тенденциям и более бледное по художественным достижениям творчество. Писатели сосредоточили свое внимание исключительно на *социальных* вопросах, на положении народной массы. Это был тоже известного рода прорыв: народ, который раньше был представлен, по словам Салтыкова-Щедрина, в «качестве декорации», вышел на авансцену и потребовал внимания к себе, к своему бедственному положению, права на подробное, этнографически точное изображение своего существования. «Не начало ли перемены?» — так назвал Чернышевский свою знаменитую статью 1861 г. о рассказах Н. В. Успенского.

Новое направление будет подхвачено волной народнической литературы в 1870-е гг., но еще раньше ему пробивали путь писатели совершенно иной ориентации, например П. И. Мельников (Андрей Печерский) с его рассказами и повестями, а затем с романом-дилогией, в которых тоже был очень силен этнографический колорит.

В 1880-е гг. эти два потока *сливаются* в творчестве гениальных мастеров и крупнейших художественных талантов: «Власть тьмы» Толстого, рассказы и повести Лескова, путевые очерки и очерковые циклы Короленко, рассказы и пьесы Чехова.

Еще одна черта историко-литературного процесса заключается в том, что в конце XIX в. он оказался на *перепутье*: происходит

переход от двоичной (бинарной) системы, свойственной предшествующей литературе, к троичной (тернарной). До сих пор доминировали *два потока*, два встречных движения, представляющие собой внутреннее единство: небо и земля, рай и ад, Бог и дьявол, горние выси веры и убогий практицизм неверия, романтические «отцы» и одержимые бесовщиной атеизма «дети». *Третий путь*, дополняющий бинарную систему, был четко обозначен в творчестве Чехова как естественно-научный, естественно-правовой, светская, а не сакральная культура. Однако и при троичной системе этот новый путь сохранял в себе широкое нравственное дыхание, свойственное предшествовавшей русской литературе. Точка зрения «здорового смысла» не отрицала тайн «русской души», по-прежнему резко отличавшей отечественную литературу и на этой стадии ее развития от европейского прагматизма.

Спустя семь лет после смерти Л. Н. Толстого в России произошла катастрофа — общественная, экономическая и гуманитарная, — трагическая по своим последствиям. Революция 1917 г. уничтожила саму возможность существования подобной литературы, однако со временем ее значение как определенного историко-культурного явления еще более актуализировалось, настолько велико оказалось ее влияние на мировой литературный процесс. Ныне все чаще говорят о существовании трех этапов в развитии всемирной культуры, имея в виду Античность, Возрождение и Русскую литературу XIX в.

Литература

Натуральная школа

Березина, В. Г. Этюды о Белинском — журналисте и критике. — СПб., 1991.

Боcharов, А. Г. Жанры литературно-художественной критики. — М., 1982.

Егоров, Б. Ф. О мастерстве литературной критики: жанры, композиция, стиль. — Л., 1980.

Кулешов, В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — 2-е изд. — М., 1982.

Недзвецкий, В. А. Русская литературная критика XVIII—XIX веков. — М.: Изд-во МГУ, 1994.

А. И. Герцен

Герцен — художник и публицист. — М., 1977.

Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. — Л., 1977.

Желвакова, И. Герцен. — М., 2010.

Лосский, И. О. История русской философии. — М., 1991.

Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. — М., 1982.

А. А. Фет

Благой, Д. Мир как красота (о «Вечерних огнях» А. Фета). — М., 1975.

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

Сухих, И. Н. Шеншин и Фет: жизнь и стихи. — СПб., 1997.

Сухова, Н. П. Лирика Афанасия Фета. — М., 2000.

Ф. И. Тютчев

Озеров, Л. Поэзия Тютчева. — М., 1975.

Пигарев, К. В. Тютчев и его время. — М., 1978.

Петров, А. Личность и судьба Тютчева. — М., 1992.

Ф. И. Тютчев: Pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. — СПб., 2005.

Н. А. Некрасов

Альми, И. Л. О некоторых особенностях поэтики Н. А. Некрасова // *Ее же.* Статьи о поэзии и прозе. Кн. 1. — Владимир, 1998.

Краснов, Г. В. Последние песни. — М., 1981.

Найман, А. Русская поэма: четыре опыта // Октябрь. — 1996. — № 8. — С. 128—152.

Прокишин, В. Г. «Где же ты, тайна довольства народного?». — М., 1990.

Скатов, Н. Н. Некрасов. — М., 1994.

Трофимов, И. В. Идейно-художественное своеобразие лирики Некрасова : пособие для учителя / *И. В. Трофимов, А. М. Гаркави.* — М., 1989.

Чуковский, К. И. Мастерство Некрасова. — М., 1971.

А. К. Толстой

Виролайнен, М. Н. Драматургия А. К. Толстого // История русской драматургии: вторая половина XIX — начало XX века до 1917 года. — Л., 1987.

Лебедев, Ю. В. К отчизне пламени и слова. О поэзии А. К. Толстого // Литература в школе. — 2006. — № 8. — С. 3—8.

Стафеев, Г. А. К. Толстой. — Тула, 1967.

Ямпольский, И. Г. А. К. Толстой // *Его же.* Середина века. Очерки о русской поэзии 1840—1870-х годов. — Л., 1974.

И. А. Гончаров

И. А. Гончаров в русской критике / вступ. ст. *М. Я. Полякова.* — М., 1958.

Краснощекова, Е. А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. — СПб., 1997.

Недзвецкий, В. А. Гончаров — романист и художник. — М., 1992.

Пруцков, Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. — М.; Л., 1962.

Старыгина, Н. Н. Гончаров : книга для учителя. Серия : Писатель в школе. — М., 2008.

И. С. Тургенев

Курляндская, Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература. — М., 1980.

Маркович, В. М. Тургенев и русский роман XIX века. — Л., 1982.

Муратов, А. Б. Тургенев-новеллист (1870—1880). — Л., 1985.

Пустовойт, П. Г. Творческий путь Тургенева. — М., 1977.

Чичерин, А. В. Тургенев, его стиль // Мастерство русских классиков. — М., 1969.

А. Н. Островский

А. Н. Островский в контексте мировой культуры : Щелыковские чтения 2007. — Кострома, 2008.

А. Н. Островский и драматургия его времени (1840—1880) : Щелыковские чтения 2008. — Кострома, 2009.

Билинчис, М. Я. Островский — комедиограф / *М. Я. Билинчис, О. В. Евдокимова, А. И. Журавлева.* — М., 1981.

Лакшин, В. А. Н. Островский. — М., 1976.

Маркова, В. М. Русская трагедия: пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении / В. М. Маркова [и др.]. — СПб., 2002.

Холодов, Е. Г. Драматург на все времена. — М., 1975.

Н. Г. Чернышевский

Вердеревская, Н. А. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». — М., 1982.

Пинаев, М. Т. Н. Г. Чернышевский. Художественное творчество. — М., 1984.

Покусаев, Е. И. Н. Г. Чернышевский: очерк жизни и творчества. — М., 1976.

Старыгина, Н. Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860—1870-х годов. — М., 2003.

М. Е. Салтыков-Щедрин

Горячкина, М. С. Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина. — М., 1985.

Дмитренко, С. Ф. Щедрин: незнакомый мир знакомых книг. — М., 1998.

Кирпотин, В. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. — М., 1955.

Николаев, Д. П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. — М., 1988.

Покусаев, Е. И. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. — М., 1975.

Наши книги можно приобрести:

Учебным заведениям и библиотекам:

в отделе по работе с вузами
тел.: (495) 744-00-12, e-mail: vuz@urait.ru

Частным лицам:

список магазинов смотрите на сайте urait.ru
в разделе «Частным лицам»

Магазинам и корпоративным клиентам:

в отделе продаж
тел.: (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru

Отзывы об издании присылайте в редакцию

e-mail: red@urait.ru

**Новые издания и дополнительные материалы доступны
в электронной библиотечной системе «Юрайт»
biblio-online.ru**

Учебное издание

**Фортунатов Николай Михайлович,
Уртминцева Марина Генриховна,
Юхнова Ирина Сергеевна**

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Учебник для СПО

Под редакцией *Н. М. Фортунатова*

Формат 60×90 ¹/₁₆.

Гарнитура «Petersburg». Печать цифровая.
Усл. печ. л. 15,37. Заказ №

ООО «Издательство Юрайт»

111123, г. Москва, ул. Плеханова, д. 4а.
Тел.: (495) 744-00-12. E-mail: izdat@urait.ru, www.urait.ru